

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

На правах рукописи

Колотвина Ольга Васильевна

ПОЭТИКА КИНЕМАТОГРАФА

Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(кино-, теле- и другие экранные искусства)

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент Штейн Сергей Юрьевич

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА.....	23
1.1. История испанского кинематографа периода деятельностной активности Х. Валь дель Омара (1931–1982).....	23
1.2. Жизнь и творческий путь Х. Валь дель Омара.....	36
ГЛАВА 2. ФОРМОСОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ СТРОЙ ФИЛЬМОВ Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА.....	64
2.1. Фильм «Вибрации Гранады» (1935).....	66
2.2. Трилогия «Триптих Первостихий Испании» (1955–1982/1995).....	86
2.2.1. Фильм «Гранада в зеркале воды» (1955)	91
2.2.1-а. Формосодержательная целостность фильма «Гранада в зеркале воды» (1955).....	91
2.2.1-б. Технология «диафонического звука».....	121
2.2.1-с. Технология «апанорамного переполнения образа».....	124
2.2.2. Фильм «Огонь в Кастилии» (1960).....	127
2.2.2-а. Формосодержательная целостность фильма «Огонь в Кастилии» (1960).....	127
2.2.2-б. Технология «тактильного видения».....	156
2.2.3. Фильм «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981– 1982/1995)	164
2.3. Фильм «Гранада» (1968/1974)	191
2.4. Медиаэксперименты в Лаборатории ПЛАТ (1975–1982).....	208
2.4.1. Технология «пиктолюминики».....	208
2.4.2. Фильм «Вариации на гранате» (1975).....	213

2.5. Итоговое обобщение формосодержательного строя фильмов	
Х. Валь дель Омара.....	218
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	237
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ.....	240
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	241
Источники	241
Литература	253
Фильмография.....	265
Фильмы Х. Валь дель Омара.....	265
Упомянутые фильмы.....	267
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Иллюстративный материал.....	275
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Таблица 1 – Систематизированные результаты аналитического исследования формосодержательного строя фильмов	
Х. Валь дель Омара.....	322
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Х. Валь дель Омар «Что такое лазерное изображение?».....	339

ВВЕДЕНИЕ

Испанская национальная кинематография отличается яркой самобытностью и своеобразием, определяемыми особенностями национального менталитета и художественными традициями испанской культуры. В силу социально-политических обстоятельств развитие испанского кинематографа на протяжении почти всего XX века тормозилось цензурными ограничениями, недостатком финансирования, слабой промышленной базой. Но даже в эту непростую эпоху испанский кинематограф располагал достаточным потенциалом как для творческих, так и для технических экспериментов.

До недавнего времени имя Хосе Валь дель Омара (José Val del Omar, 1904–1982) – одного из самых оригинальных режиссёров испанского кинематографа, фотографа, поэта-мистика, инженера-изобретателя в области аудиовизуальных технологий, пионера медиаискусства – было известно только специалистам киноведкам и исследователям испанской культуры, так как национальному и международному признанию его работ препятствовала культурная политика режима Ф. Франко, отсутствие финансирования, дистрибуции, соответствующих выставочных структур, позволяющих демонстрировать его фильмы.

Разнохарактерная творческая активность Х. Валь дель Омара пришлась на несколько периодов истории Испании: Вторая Испанская Республика (1931–1939), режим Ф. Франко (1939–1975), переходный период к демократии (1975–1982). Всю свою жизнь Х. Валь дель Омар был вовлечён в социальную жизнь страны. Как фотограф и кинооператор образовательного государственного проекта Педагогических Миссий, он сделал в 1932–1935-х гг. сотни фотографий отдалённых сельских регионов Испании. Как поэт-мистик, он написал десятки стихотворений. Как режиссёр, он снял несколько экспериментальных фильмов, один из них – «Огонь в Кастилии» (1960) – удостоился специального упоминания высшей технической комиссии на XIV кинофестивале в 1961 г. в Каннах. Как

пионер медиаискусства, он разработал ряд технологических решений, которые выводили кинематограф за традиционные рамки в сферу мультимедиа. Фильмография Х. Валь дель Омара (начиная с 1955 г.) неотделима от его технических изобретений в области киносъёмки и кинопроекции. Как инженер-изобретатель, работавший в крупных профильных институтах страны, он запатентовал множество разработок в сфере аудио и визуальных технологий, что было важно для киноиндустрии Испании в ситуации экономических санкций. Он называл себя «миссионером»¹ кинематографа и верил в преобразующую и трансформирующую человека силу искусства движущегося образа.

Актуальность темы исследования

Сохраняющаяся на протяжении трёх десятилетий исследовательская рефлексия в отношении художественного наследия Х. Валь дель Омара обусловлена спецификой его многогранного творчества, в котором переплелись мистика, поэзия и технологии. Х. Валь дель Омар оставил не так много завершённых киноработ, часть его фильмов утрачена, сохранившиеся фильмы отличаются сложным символическо-аллегорическим содержанием и суггестивной метафорикой, открытой множеству интерпретаций, они не поддаются строгой классификации. Его технические изобретения не вошли в арсенал кинематографистов, большинство его художественных и технологических проектов им не завершено. Тексты Х. Валь дель Омара отличаются герметичным, поэтическим языком и требуют применения актуальных методов исследования.

В исследовании творчества такого специфического автора уместно применить термин «**поэтика**» для определения совокупности повторяющихся устойчивых структурных элементов, средств, методов, технических и формальных приёмов, содержательных аспектов, обусловленных как историко-художественным и социальным контекстом, так и собственными разработками автора, которые он применяет для создания ожидаемых эффектов внутри формосодержательной

¹ Val del Omar J. Creyentes del cinema. El estado cinematográfico // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. P. 54. Если не указано иное, то перевод Колотвиной О.В.

целостности, и которые составляют характер и специфику его кинематографического творчества (в похожем значении термин «поэтика» использует американский киновед Д. Бордвелл²).

Работа с авторской поэтикой даёт возможность исследователю охватить максимально широкий круг вопросов и не останавливаться на каком-то одном или каких-то избранных аспектах, что является важным при изучении творчества такого многогранного автора, как Х. Валь дель Омар. Подобных исследований в отношении его кинематографии не проводилось, что и является **проблемой** настоящего исследования, которое направлено на её разрешение.

Степень разработанности темы

Восстановление, популяризация и исследовательская рефлексия в отношении творческого наследия Х. Валь дель Омара начались незадолго до его смерти в связи с выставкой «Киноавангард в Испании: Антология» (1982)³ в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже, где было представлено два фильма режиссёра. По материалам выставки её кураторы Е. Бонет и М. Паласио опубликовали исследование «Кинопрактика и художественный авангард в Испании (1925–1981)»⁴, в котором посвятили Х. Валь дель Омару отдельную главу, кратко охарактеризовав его основные фильмы и изобретения в сфере кинотехники.

При жизни Х. Валь дель Омара его имя в национальной и международной прессе встречалось крайне редко: в работе испанского историка кино Х.Л. Клемента⁵, австрийского киноведа А. Фогеля⁶, в кратких рецензиях кинокритиков на фильмы и технические изобретения режиссёра (М. Гаскон⁷,

² Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. 2012. № 100/101. С. 131–185.

³ Cinéma d'Avant-garde en Espagne: Une anthologie. 1982 (mars-avril) // Rapport d'activité 1982. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1983. P. 62.

⁴ Bonet E., Palacio M. Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925–1981). Madrid : Universidad Complutense, 1983. 104 p.

⁵ Clemente J.L. Cine documental español. Madrid : Rialp, 1960. P. 193–206.

⁶ Vogel A. Film as a Subversive Art. New York : Random House, 1974. P. 93.

⁷ Доступно по изданию: Gascón M. Un muchacho español logra inventos que revolucionarán el arte del cinema // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. P. 19–22.

К. Симанкас⁸, Л.Т. Мелгар⁹, М. Виллегас Лопес¹⁰, К. Хеммерлинг¹¹, А. Санчес¹² и другие).

В 1990-е гг. благодаря усилиям дочери режиссёра Марии Хосе Валь дель Омар и её мужа Гонсало Саенс де Буруага¹³ создаётся Архив Х. Валь дель Омара¹⁴, который принимает участие в организации выставок, посвящённых режиссёру, и занимается подготовкой к публикации его текстов.

Наибольший вклад в восстановление и изучение аудиовизуального и технического наследия режиссёра внесли испанские исследователи Г. Саенс де Буруага, Р.Р. Транче¹⁵, Е. Бонет¹⁶.

Под редакцией Г. Саенса де Буруага выходят работы: «Валь дель Омар: бесконечность» (1992)¹⁷ – сборник рукописных документов, писем режиссёра и рецензий на его фильмы, «Тьентосы небесной эротики» (1992)¹⁸ – сборник мистической поэзии Х. Валь дель Омара, «Остров Валь дель Омар» (1995)¹⁹, «Валь дель Омар: За пределами сюрреализма» (2000)²⁰ – исследования о творчестве режиссёра, «Галактика Валь дель Омар» (2002)²¹ – двуязычный испано-английский каталог выставки, организованной Институтом Сервантеса в Чикаго, «Валь дель

⁸ Доступно по изданию: Simancas C. El espectáculo total // Ibid. P. 90–92.

⁹ Доступно по изданию: Melgar L.T. He vivido quince días en el gabinete del Doctor Caligari // Ibid. P. 185–187.

¹⁰ Доступно на сайте Х. Валь дель Омара: Villegas López M. Cine amateur // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cinel_cod=4&cin2_cod=12&cin3_codi=71 (дата обращения: 20.01.2025); доступно по изданию: Villegas López M. Val del Omar, poet of cinema // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. P. 94–101.

¹¹ Haemmerling K. Películas culturales de todo el mundo // Der Tagesspiegel. 1956. 29 de junio.

¹² Доступно на сайте Х. Валь дель Омара: Sánchez A. La noche estaba metida en agua // URL: http://valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cinel_cod=&cin2_cod=11&cin3_codi=72&cin4_codi=498 (дата обращения: 20.01.2025).

¹³ Гонсало Саенс де Буруага (Gonzalo Saenz de Buruaga, 1933) – испанский экономист, доктор философии, друг и зять Х. Валь дель Омара, исследователь его творчества.

¹⁴ В настоящий момент Архив Х. Валь дель Омара «Архив Марии Хосе Валь дель Омар и Гонсало Саенса де Буруага» (Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga) возглавляет Пилука Бакеро Валь дель Омар (Píluca Baquero Val del Omar) – внучатая племянница режиссёра.

¹⁵ Рафаэль Родригес Транче (Rafael Rodríguez Tranche, 1961) – испанский кинокритик, историк кино, профессор аудиовизуальной коммуникации в Мадридском университете Комплутенсе.

¹⁶ Евгений Бонет (Eugeni Bonet, 1954) – испанский писатель, историк кино, режиссёр, педагог, куратор, медиахудожник.

¹⁷ Val del Omar: sin fin. Granada / eds. G. Saenz de Buruaga, M.J. Val del Omar. Granada : Diputación de Granada, 1992. 426 p.

¹⁸ Val del Omar J. Tientos de erótica celeste / ed. G. Saenz de Buruaga. Granada : Diputación de Granada, 1992. 104 p.

¹⁹ Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales / ed. G. Saenz de Buruaga. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995. 216 p.

²⁰ Sáenz de Buruaga G. Val del Omar: Más allá del surrealismo. Huesca : HIFF, 2000. 98 p.

²¹ Galaxia Val del Omar [catálogo de exposición] / ed. G. Saenz de Buruaga. Madrid : Instituto Cervantes, 2002. 253 p.

Омар и Педагогические Миссии» (2003)²² – каталог выставки, проведённой в Мурсии и Мадриде.

В 1991 г. Рафаэль Родригес Транче опубликовал статью «Кино и авангард в Испании (1975–1989)»²³, в которой рассмотрел Х. Валь дель Омара как одного из ведущих представителей испанского киноавангарда. В 1995 г. Р.Р. Транче защитил докторскую диссертацию «Открытый экран: подход к творчеству Хосе Валь дель Омара»²⁴. В 1995 г. при содействии Р.Р. Транче режиссёром Хавьером Кодесалом был восстановлен и завершён фильм Х. Валь дель Омара «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995). В 1996 г. в коллективной монографии «История короткометражного испанского кино» Р.Р. Транче опубликовал статью «Короткометражные фильмы эпохи франкизма»²⁵, в которую включил обзор фильмов Х. Валь дель Омара. В 2020 г. Р.Р. Транче систематизировал результаты своих многолетних исследований в книге «Вихрь Валь дель Омар: За пределами экрана»²⁶.

В 2004 г. Евгений Бонет запустил официальный веб сайт²⁷, посвящённый творчеству Х. Валь дель Омара, с обширным электронным подбором документов. В этом же году испанский киновед Роман Губерн выпустил монографию «Валь дель Омар – киномистик»²⁸, в которой обобщил известные на тот момент сведения о режиссёре и его творчестве.

В 2010–2011 гг. в Национальном музее Центр искусств королевы Софии (Мадрид) была проведена ретроспективная выставка «Переполнение: Валь дель Омар» (куратор Е. Бонет), организованная Национальным музеем Центр искусств королевы Софии и Центром Хосе Герреро при участии Попечительского совета Альгамбры и Хенералифе. При подготовке к выставке была проделана масштабная

²² Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición] / ed. G. Saenz de Buruaga. Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. 155 p.

²³ Tranche R.R. Cine y Vanguardia en España (1975–1989) // Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC). San Sebastián : Filmoteca Vasca, 1991. P. 413–426.

²⁴ Tranche R.R. La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar : tesis doctoral. Madrid, 1995.

²⁵ Tranche R.R. El cortometraje durante el franquismo // Historia del cortometraje español. Madrid : Alcine, 1996. P. 79–99.

²⁶ Tranche R.R. Vórtice Val del Omar: Más allá de la pantalla. Granada : Diputación de Granada, 2020. 256 p.

²⁷ URL: <https://www.valdelomar.com> (дата обращения: 20.01.2025).

²⁸ Gubern R. Val del Omar, cinemista. Granada : Diputación de Granada, 2004. 124 p.

исследовательская работа в отношении творчества режиссёра. В 2010 г. опубликован каталог выставки²⁹ на английском и испанском языке, в него вошли ранее опубликованные и новые исследования о творчестве Х. Валь дель Омара таких авторов, как Т. Бёрд³⁰, Е. Бонет³¹, Н. Бренес³², Х. Кодесал³³, В. Эресе³⁴, Г. Ромеро Педро³⁵, П. Хименес³⁶, К. Мугиро³⁷, Х. Ортис-Эчагуэ³⁸, М. Паласио³⁹, К. Пардо⁴⁰. После завершения выставки характерные для творческого метода Х. Валь дель Омара фильмы, технические изобретения, фотографии, коллажи, а также оборудование его технической Лаборатории, были включены в постоянную экспозицию Национального музея Центр искусств королевы Софии.

В 2010 г. под редакцией Хавьера Ортиса-Эчагуэ⁴¹ опубликован сборник статей, писем, рукописных документов Х. Валь дель Омара «Хосе Валь дель Омар: Сочинения о технике, поэтике и мистике»⁴². Испанское издательство «Камео Медиа» в 2010 г. выпустило комплект из пяти DVD «Валь дель Омар – Триптих Первостихий Испании»⁴³, в него вошли основные фильмы режиссёра, за исключением сохранившихся материалов незавершённого цикла фильмов «Фестивали Испании» (1963–1964). Семья режиссёра передала семейный архив Х. Валь дель Омара, насчитывающий более 500 документов (рукописи, корреспонденция, патенты, сертификаты, аудиозаписи, документация и т. д.), на хранение в библиотеку Национального музея Центр искусств королевы Софии. В настоящее время архив оцифрован, документация доступна на цифровой

²⁹ Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. 329 p.

³⁰ Beard T. José Val del Omar across three avant-gardes // Ibid. P. 56–65.

³¹ Bonet E. A dream of the unusual intuited cinematography // Ibid. P. 182–208.

³² Brenez N. Technique, theophany, method: José Val del Omar and the French avant-garde // Ibid. P. 48–55.

³³ Codesal J. I am your powerlessness. On the recovery of Acariño galico (De barro) // Ibid. P. 168–177.

³⁴ Erice V. The tears of machines // Ibid. P. 258–271.

³⁵ Romero Pedro G. A few notes for a reading of Jose de Val del Omar's Fuego en Castilla (Fire in Castile) // Ibid. P. 124–151.

³⁶ Jiménez P. Intuition as vortex. The pedagogical proposals of José Val del Omar // Ibid. P. 284–295.

³⁷ Muguero C. Gardens of vision. Aguaespejo granadino (Water-Mirror of Granada) and the cinematographic avant-gard // Ibid. P. 108–117.

³⁸ Ortiz-Echagüe J. Val del Omar and the Graphic Documentation of the Pedagogical Missions // Ibid. P. 74–89.

³⁹ Palacio M. Galician Caress. Val del Omar in the context of the transition to democracy // Ibid. P. 158–167.

⁴⁰ Pardo C. Sound through our skin // Ibid. P. 296–308.

⁴¹ Хавьер Ортис-Эчагуэ (Javier Ortiz-Echagüe, 1980) – испанский историк искусства, ассистент куратора выставки «Переполнение: Валь дель Омар» в Национальном музее Центр искусств королевы Софии (2010–2011).

⁴² José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. 336 p.

⁴³ Val del Omar – Elementary Triptych of Spain. 5-DVD Set. Barcelona : Cameo Media, 2010.

платформе музея⁴⁴, а также на цифровой платформе «мультидок»⁴⁵. Исследовательский проект по оцифровке выполнен службой документации факультета Библиотечного дела и документации Мадридского университета Комплутенсе в рамках соглашения о сотрудничестве с Министерством культуры правительства Андалусии и Фильмотекой Андалусии.

В 2010 г. испанский скульптор Хавьер Вивер по итогам работы с семейным архивом Х. Валь дель Омара и с оборудованием его технической мастерской защитил докторскую диссертацию «Лаборатория Валь дель Омара: контекстуализация его работ на основе текстовых, графических и звуковых источников, найденных в семейном архиве»⁴⁶. В качестве приложения к диссертации Х. Вивер снял документальный фильм «Лаборатория Валь дель Омара» (2010).

В 2015 г. выходит научное издание «Валь дель Омар. За пределами земной орбиты»⁴⁷, в которое вошли ранее не публиковавшиеся тексты Х. Валь дель Омара и статьи о творчестве режиссёра, многие из которых были ранее опубликованы в других изданиях, ныне недоступных современному читателю. Среди этих работ следует отметить статьи Г. Саенса де Буруага⁴⁸, Р. Губерна⁴⁹, Х. Ортис-Эчагуэ⁵⁰, С. Паникера⁵¹.

В то же время появились углублённые исследования отдельных аспектов творчества Х. Валь дель Омара, которые могли бы объяснить особенности поэтики его фильмов. Дж. Мендельсон провёл сравнение визуального ряда документальных фильмов, снятых в 1930-х годах Х. Валь дель Омаром, и фильма «Лас-Урдес. Земля

⁴⁴ Archivo José Val del Omar // LaDigitaldelReina. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/colecciones/item/2382-val-del-omar> (дата обращения: 20.01.2025).

⁴⁵ Val del Omar – Archivo // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/?s=val+del+omar> (дата обращения: 20.01.2025).

⁴⁶ Viver J. Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar : tesis doctoral. Madrid, 2010. 171 p.

⁴⁷ Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. 288 p.

⁴⁸ Sáenz de Buruaga G. Cannes 1961. Tactil-Visión. La técnica al servicio de una mística de la era espacial // Ibid. P. 191–196.

⁴⁹ Gubern R. Orígenes de un cinemista // Ibid. P. 23–29.

⁵⁰ Ortiz-Echagüe J. El Sputnik y el cuerpo místico // Ibid. P. 276–280.

⁵¹ Pániker S. José Val del Omar: una interpretación // Ibid. P. 82–86.

без хлеба» (1933) Л. Бунюэля⁵². Е. Галеа Посо выявила этнографические аспекты поэтики фильмов Х. Валь дель Омара и С. Параджанова⁵³. Г. Паломо Пинто проинтерпретировал поэтику фильмов Х. Валь дель Омара как средство коммуникации с бессознательным⁵⁴. М. Лосада указал на влияние идей мистиков Золотого века Испании св. Иоанна Креста и св. Терезы Авильской на творчество Х. Валь дель Омара⁵⁵. Е. Ромеа Паренте проанализировала⁵⁶ художественные эффекты звуковой работы Х. Валь дель Омара «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (1952) как реализацию религиозно-мистических установок режиссёра, в своей диссертации⁵⁷ она сосредоточилась на выявлении «мистико-аскетических» стратегий его поэтики.

Т. Бёрд раскрыл параллели между работой Х. Валь дель Омара и творчеством режиссёров европейского и американского киноавангарда⁵⁸. Н. Бренес и К. Мугиро провели сравнительный анализ отдельных аспектов творческого почерка Х. Валь дель Омара и поэтики кинематографа французского авангарда 1920-х гг.⁵⁹, при этом К. Мугиро акцентировал внимание на присутствии суфийских мотивов в произведениях Х. Валь дель Омара⁶⁰. Е. Афиногенова проанализировала специфику визуальной образности незавершённого цикла фильмов «Фестивали Испании» (1963–1964) Х. Валь дель Омара⁶¹. А. Пинтор обосновал предположение, что в фильмах Х. Валь дель Омара, созданных в период франкизма, заложены

⁵² Mendelson J. La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel // Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición]. Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. P. 61–73.

⁵³ Galea Pozo E. El cine poético-místico de Paradjanov y Val del Omar. Tradición cultural y etnográfica como palimpsesto // Esferas literarias. 2020. № 3. P. 89–105; Galea Pozo E. Perspectiva comparada de una poética visual mística. La tradición a través de Paradjanov y Val del Omar // Avance Cinema. 2020. № 11. P. 199–206.

⁵⁴ Palomo Pinto G. Sobre el concepto de comunicación en José Val del Omar // Puertas a la lectura. 2007. № 19. P. 51–58.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Romea Parente E. Mensaje diafónico de Granada de José Val del Omar: auto sacramental sensorial // Dialogía. 2017. № 11. P. 153–169.

⁵⁷ Romea Parente E. La verticalidad ascetic-mística en la obra de Val del Omar : tesis doctoral. Madrid, 2022. 303 p.

⁵⁸ Beard T. José Val del Omar across three avant-gardes // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. P. 56–65.

⁵⁹ Brenez N. Technique, theophany, method: José Val del Omar and the French avant-garde // Ibid. P. 48–55; Muguero C. Gardens of vision. Aguaespejo granadino (Water-Mirror of Granada) and the cinematographic avant-gard // Ibid. P. 108–117.

⁶⁰ Muguero C. Gardens of vision. Aguaespejo granadino (Water-Mirror of Granada) and the cinematographic avant-gard // Ibid. P. 108–117.

⁶¹ Afinogenova E. La España negra en color: el desarrollismo turístico, la auto-etnografía y España insólita (Javier Aguirre, 1965) // Archivos de la filmoteca revista de estudios históricos sobre la imagen. 2012. № 69. P. 38–57.

элементы контрдискурса в отношении франкистского режима⁶². М. Паласио рассмотрел отдельные аспекты творчества Х. Валь дель Омара после 1975 г. как отражение политических изменений в испанском обществе в период перехода к демократии после смерти Ф. Франко⁶³. А. Касановас Бланко проанализировал технические изобретения Х. Валь дель Омара в историческом контексте медиа-модернизации Испании в 1950–1960-е гг.⁶⁴

Т. Соролла Ромеро, А. Лоригилья Лопес, Е.А. Гойкоечеа, В. Перес Ройо выявили эстетические и повествовательные стратегии световых техник, применённых режиссёром в фильме «Огонь в Кастилии» (1960)⁶⁵. Анализу специфики монтажа фильмов Х. Валь дель Омара посвящены работы Е.А. Руссо, Г. Лукаса, И. Пинтора Ирансо⁶⁶. Анализу роли звуковых технологий в поэтике фильмов Х. Валь дель Омара посвящены работы К. Пардо, Ф.Р. Контрераса, П.А. Хеллина Ортуньо⁶⁷. Р. Лара Осуна проанализировала техники создания дополненной реальности на основе проекций в фильмах Х. Валь дель Омара⁶⁸. Б. Томаселли, М. Молина Бареа, Х. Массот выявили сюрреалистические аспекты поэтики кинематографа Х. Валь дель Омара⁶⁹. Р. Льяно Санчес выдвинул и

⁶² Pintor A. Resistance through allegory – Coded narratives in the cinema of Jose Val del Omar, Víctor Erice and Jaime Chavarri. 2012 // URL: https://www.academia.edu/5685444/resistance_through_allegory_coded_narratives_in_the_cinema_of_Jose_Val_del_Omar_Victor_Erice_and_Jaime_Chavarri (дата обращения: 20.01.2025).

⁶³ Palacio M. Galician Caress. Val del Omar in the context of the transition to democracy // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. P. 158–167.

⁶⁴ Blanco Casanovas L.A. The baroque sensorium: televisual ambience, bioelectronics and ecstasy in Francoist Spain (1948–1982) : PhD dissertation. Princeton, 2022.

⁶⁵ Sorolla Romero T., Loriguillo López A. Tactil visiones de lo intangible. Lo translúcido en Fuego en Castilla (J. Val del Omar, 1960) // La imagen translúcida en los mundos hispánicos. Villeurbanne : Éditions Orbis Tertius, 2016. P. 93–110; Goicoechea E.A. Fuego en Castilla (1957–60): el cine espectral de José Val del Omar // Revista de estudios hispánicos. 2016. № 50 (2). P. 485–507; Pérez Royo V. Corporalidad en el cine de José Val del Omar. El cinema como espejo aproximante // Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán. 2019. № 14. P. 121–130.

⁶⁶ Russo E.A. Aspects of montage in the poetics of Val del Omar // Arkadin. Revista del Departamento de Artes Audiovisuales de Universidad Nacional de La Plata. 2020. № 9. URL: <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/1080> (дата обращения: 20.01.2025); Lucas G., Pintor Iranzo 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.

⁶⁷ Pardo C. Sound through our skin // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. P. 296–308; Contreras F.R., Hellin Ortuño P.A. Media aesthetics: two examples in the Spanish art // Arte y políticas de identidad. 2018. №. 18. P. 127–146.

⁶⁸ Lara Osuna R. Aplicaciones de la Projection-Based Augmented Reality en la enseñanza de las Artes Visuales a partir de las propuestas didácticas de José Val del Omar: una Investigación Educativa Basada en las Artes : tesis de doctorado. Granada, 2021. 452 p.

⁶⁹ Tomaselli B. A potência da comunidade em José Val del Omar: surrealismo e imagem : tese doutorado. Florianópolis, 2020. 191 p.; Molina Barea M. Val del Omar: (des)acuerdos surrealistas // Qué es el cine. IX Congreso Internacional de Análisis Textual. Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2018. P. 867–877; Massot J. Val del Omar, el surrealista olvidado // La Vanguardia. Newsletters. 2010. 28 de Agosto.

попытался обосновать предположение, что сюрреализм Х. Валь дель Омара тесно связан с сюрреализмом Ф. Гарсиа Лорки⁷⁰.

Ряд авторов провели сравнительные исследования и выделили общие черты поэтики, свойственные художественному наследию представителей латиноамериканской культуры. С. Риверо-Наварро рассмотрел произведения иберо-американских деятелей культуры (Ф. Гарсиа Лорки, С. Дали, О. Паса, Х. Валь дель Омара) с точки зрения конструктивной роли экстаза и транса в художественном творчестве в противовес рационализму капиталистического общества⁷¹. Л. Джарамильо исследовала творчество А. Ходоровски, М. Октавио Гомеса и Х. Валь дель Омара как визуализацию чувственной стороны экстатического опыта этих режиссёров⁷².

Если в перечисленных выше работах исследование поэтики идёт по узким аспектам кинематографического творчества Х. Валь дель Омара, то в диссертациях В. Эрреруэла Руиса и Я. Гонсалес Осуны предпринята попытка подробно проанализировать поэтику Х. Валь дель Омара в целом⁷³. Но, несмотря на проделанную аналитическую работу, в их исследованиях преобладает описательный элемент, так как не сделаны общие выводы, фиксирующие характер его поэтики.

Так, В. Эрреруэла Руис на примере трёх фильмов режиссёра при покадровом анализе выявил самые общие формальные приёмы (тип панорамирования, используемые крупности, некоторые спецэффекты), но автор не сделал ни в рамках одного фильма, ни в рамках всех трёх фильмов обобщений и выводов, квалифицирующих характерные приёмы как целостный свод поэтики режиссёра⁷⁴.

⁷⁰ Llano Sánchez R. La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar. Valencia : Editorial Pre-Textos, 2015. 184 p.

⁷¹ Rivero-Navarro S. Epifanía, trance, arrebatos y otras iluminaciones: manifestaciones extáticas en la cultura Ibero-Americana contemporánea : thesis doctoral. Cambridge, 2015. 347 p.

⁷² Jaramillo L. Devo(r)ational cinema: spectacle, ritual, and the senses in Cold War Latin American and Spanish experimental film : PhD dissertation. Durham, 2019. 227 p.

⁷³ Herrerueta Ruiz V. La correlación entre los elementos técnicos y los elementos expresivos en la obra de José Val del Omar: análisis filmico del "Tríptico elemental de España" : tesis doctoral. Madrid, 2014. 217 p.; González Osuna Y. Poética mística sin relojes ni esquinas. Análisis de la obra "Aguaespejo granadino" de José Val del Omar : tesis doctoral. Madrid, 2016. 637 p.

⁷⁴ Herrerueta Ruiz V. La correlación entre los elementos técnicos y los elementos expresivos en la obra de José Val del Omar: análisis filmico del "Tríptico elemental de España" : tesis doctoral. Madrid, 2014. 217 p.

Я. Гонсалес Осуна выдвинула предположение, что художественный язык кинематографа Х. Валь дель Омара образно-метафорический и расшифровка его фильмов должна проводиться по аналогии с анализом поэтического произведения⁷⁵.

В своей диссертации⁷⁶ Я. Гонсалес Осуна сосредоточилась на определении поэтики одного фильма Х. Валь дель Омара и подробно проанализировала иконографическую программу каждого кадра с выявлением минимальных характеристик кадра (тип панорамирования, используемые крупности, спецэффекты). В заключении диссертации исследовательница пришла к общему выводу, что кинематографические приёмы режиссёра соотносятся с категориями литературной поэтики, но ограничилась общим списком тропов и фигур, не сопоставив, какой конкретно кинематографический приём с каким тропом и фигурой литературы соотносится.

В отечественном киноведении испанское киноискусство находится на периферии исследовательского внимания. Научному анализу в основном подвергалось творчество наиболее резонансных испанских режиссёров: Л. Бунюэля⁷⁷, П. Альмодовара⁷⁸, К. Сауры⁷⁹, исследовались контрдискурсивные стратегии испанского кинематографа эпохи франкизма⁸⁰, культурная жизнь

⁷⁵ González Osuna Y. La ciudad poética en José Val del Omar // Actas del I Congreso Internacional Ciudades Creativas. Madrid : Icono 14 Asociación Científica, 2009. P. 675–685.

⁷⁶ González Osuna Y. Poética mística sin relojes ni esquinas. Análisis de la obra “Aguae espejo granadino” de José Val del Omar : tesis doctoral. Madrid, 2016. 637 p.

⁷⁷ Изотова И.С. Проблема смерти в испанской культуре: от истоков до современности : дисс. ... канд. философ. наук : 09.00.13. М., 2012. 188 с.; Перельштейн Р.М. Видимый и невидимый мир в фильме Л. Бунюэля «Виридиана» // Вестник ВГИК. 2013. № 18. С. 114–120; Добронравов С.В., Торбург М.Р. Реальность как сон, сон как реальность (на примере фильмов Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» и К. Нолена «Начало») // Альманах современной науки и образования. 2014. № 4 (83). С. 59–63; Комарова А.А. Музыкальный мир кинофильмов Луиса Бунюэля // Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2015 г. Проблема синтеза в современной музыкальной культуре. Ростов : Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2019. С. 61–71; Комарова А.А. О функциях музыки в кинофильме «Лас-Урдес. Земля без хлеба» Л. Бунюэля // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1 (34). С. 76–81.

⁷⁸ Звенигородская Н.Г. Творчество П. Альмодовара в контексте традиции : дисс. ... канд. искусствоведения : 24.00.01. Ярославль, 2003. 192 с.; Хорева Л.Г. Испанская национальная традиция в фильме П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» // Актуальные направления научных исследований: перспективы развития : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 21 ноября 2018 г.). Чебоксары : Центр научного сотрудничества Интерактив плюс, 2018. С. 160–163; Ростокская Л.В. Стилистическая трансформация в фильмах П. Альмодовара // Латинская Америка. 2021. № 3. С. 103–110.

⁷⁹ Винар Ю.О. «Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь») // Вестник ВГИК. 2024. Том 16. № 2(60). С. 95–106; Сергеева Т.С. Танец как образно-смысловое воплощение экзистенциальных сюжетов в фильмах Карлоса Сауры и Педро Альмодовара // Вестник ВГИК. 2023. Том 15. № 2(56). С. 127–138.

⁸⁰ Рейзен О.К. Борьба за социально-критическое направление в кино Испании : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. М., 1985. 194 с.; Рейзен О.К. Рождённое в неволе // Кинематограф Западной Европы и проблемы

Испании после окончания франкистской диктатуры⁸¹. В вышеперечисленных исследовательских работах российских учёных ни отдельно, ни в каком-либо контексте, не рассматривалось творчество Х. Валь дель Омара⁸².

Обзор исследовательской литературы показал, что при изучении кинематографа Х. Валь дель Омара исследователи в большинстве случаев делали предметом анализа какой-либо один аспект его творчества. При этом, отдельные аспекты творчества Х. Валь дель Омара рассматривались большинством исследователей как изолированные от других, что не давало возможности увидеть наличествующее целое – поэтику данного автора.

Таким образом, обозначенная в актуальности исследования проблема может считаться обоснованной.

Объект исследования: деятельностная активность (художественная, кинематографическая, изобретательская, инженерная, педагогическая) Х. Валь дель Омара.

Предмет исследования: формосодержательная целостность фильмов Х. Валь дель Омара.

Цель исследования: аналитическое определение поэтики фильмов Х. Валь дель Омара.

В соответствии с целью исследования в диссертационной работе ставятся следующие **задачи**:

- 1) обзор творчества Х. Валь дель Омара в контексте истории испанского кинематографа, обусловленной социально-политическими условиями;
- 2) описание и анализ образного строя фильмов Х. Валь дель Омара;
- 3) описание и анализ формально-технических средств и приёмов их

национальной самобытности : Сб. науч. тр. М. : ВНИИ киноискусства, 1985. С. 77–97; Гранцева Е.О. Деятели испанской культуры в оппозиции франкизму: 1939–1975 гг. : дис. ... канд. историч. наук : 07.00.03. М., 2005. 273 с.; Гранцева Е.О. Испанская культура в состоянии «разрыва» (1939–1956) // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2011. Т. 2. № 8. URL: <http://history.jes.su/s207987840000269-4-1> (дата обращения: 20.01.2025); Гранцева Е.О. Кино в эпоху Франко: от государственного заказа до сопротивления режиму // Латиноамериканский исторический альманах. 2019. № 23. С. 254–276.

⁸¹ Пыркина Д.А. Художественная жизнь Испании после окончания франкистской диктатуры. Проблемы взаимодействия искусства и политики : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. М., 2006. 205 с.

⁸² Краткое упоминание о Х. Валь дель Омаре см.: Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968 [каталог выставки]. М. : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2017. С. 56–57.

использования Х. Валь дель Омара в своём кинематографическом творчестве;

4) описание и анализ авторских технологий Х. Валь дель Омара в области звука, кинопроекции, художественного освещения при киносъёмке, создания мультиэкспозиционных изображений с соотнесением их использования в конкретных фильмах;

5) выявление устойчивых формальных и содержательных принципов, используемых в фильмах Х. Валь дель Омара.

Материалы исследования

Материалы исследования могут быть разделены на две группы:

1) фильмы Х. Валь дель Омара⁸³: «Вибрации Гранады» (1935), «Гранада в зеркале воды» (1955), «Огонь в Кастилии» (1960), «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995), «Гранада» (1968/1974), «Вариации на гранате» (1975), незавершённый цикл фильмов «Фестивали Испании» (1963–1964); проект звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (1952).

2) четыре кинематографические технологии, которые Х. Валь дель Омар разработал и апробировал в своих фильмах: «диафонический звук», «апанорамное переполнение образа», «тактильное видение», «пиктолюминика».

Источниковедческая база

Исследовательская работа над диссертацией шла с использованием разнохарактерных материалов, относящихся к деятельности Х. Валь дель Омара (написанные им статьи, проекты сценариев, личная переписка, переписка с представителями государственных организаций, отчёты для государственных органов о выполненной работе, выданные государственными органами патенты и сертификаты на изобретения в области аудиовизуальных технологий, дипломы и др.), размещённых на официальном сайте⁸⁴ Х. Валь дель Омара, на цифровой платформе Национального музея Центр искусств королевы

⁸³ Фильмы Х. Валь дель Омара, анализируемые в диссертации, просмотрены (если не указано иное) по изданию: Val del Omar – Elementary Triptych of Spain. 5-DVD Set. Barcelona : Cameo Media, 2010.

⁸⁴ URL: <https://www.valdelomar.com> (дата обращения: 20.01.2025).

Софии⁸⁵, на цифровой платформе «мультидок»⁸⁶, в каталоге выставки «Валь дель Омар: Переполнение»⁸⁷, в сборниках статей, писем, рукописных документов «Хосе Валь дель Омар: Сочинения о технике, поэтике и мистике»⁸⁸, «Валь дель Омар. За пределами земной орбиты»⁸⁹.

В связи с постоянным обращением Х. Валь дель Омара к творчеству Ф. Гарсиа Лорки, в качестве одного из источников исследования привлекаются произведения Ф. Гарсиа Лорки⁹⁰.

Часть источниковедческой информации взята из исследовательской литературы по истории испанской культуры⁹¹, по истории испанского кинематографа⁹², по истории развития кинотехнологий⁹³ и она не является для настоящей работы основной.

Методология исследования

-
- ⁸⁵ Archivo José Val del Omar // LaDigitaldelReina. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/colecciones/item/2382-val-del-omar> (дата обращения: 20.01.2025).
- ⁸⁶ Val del Omar – Archivo // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/?s=val+del+omar> (дата обращения: 20.01.2025).
- ⁸⁷ Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010. 329 p.
- ⁸⁸ José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010. 336 p.
- ⁸⁹ Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. 288 p.
- ⁹⁰ García Lorca F. Mañana // Libro de poemas. Madrid : Imprenta Maroto, 1921. P. 46–50; Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо (народное андалузское пение) // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1975. С. 405–424; Гарсиа Лорка Ф. Поэма о канте хондо // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1986. С. 89–118; Гарсиа Лорка Ф. Рассвет в Гранаде // Там же, с. 369–370; Гарсиа Лорка Ф. Сомнамбулический романс // Там же, с. 171–173; Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро // Там же, с. 427–431; Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро (1924–1927) // Там же, с. 168–196; Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения: в 2-х т. Т. 2. М. : Худож. лит., 1986. С. 391–401; Гарсиа Лорка Ф. Гранада (Рай, недоступный многим) // Самая печальная радость... М. : Прогресс, 1987. С. 32–35; Гарсиа Лорка Ф. Как поёт город от ноября до ноября // Там же, с. 36–47; Гарсиа Лорка Ф. Письма Сальвадору Дали. 3 (Ланхарон, август 1927 г.) // Дали А.М. Сальвадор Дали глазами сестры. М. : Эксмо, 2003. С. 250–252.
- ⁹¹ Каптерева Т.П. Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. М. : Изобразительное искусство, 1989. 385 с.; Каптерева Т.П. Эль Греко. М. : Галарт, 2008. 214 с.; Левина И.М. Искусство Испании XVI–XVII веков. М. : Искусство, 1966. 272 с.; Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. 466 с.; Силюнас В.Ю. Театр Золотого века. М. : РГГУ, 2012. 289 с.; Силюнас В.Ю. Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта. М. : Наука, 1989. 328 с.; Стародуб Т.Х. Эволюция типов средневековой исламской архитектуры : дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04. М., 2006. 405 с.; Тертерян И.А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. М. : Наука, 1973. 526 с.; Cossio M.B. El Greco. Madrid : Victoriano Suarez, 1908. 727 p.; Grabar O. The Alhambra. London : Lane, 1978. 230 p.; Hagen O. Patterns and principles of Spanish art. Madison : The University of Wisconsin press, 1943. 279 p.
- ⁹² Рейзен О.К. Борьба за социально-критическое направление в кино Испании : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. М., 1985. 194 с.; Caparrós Lera J.M. Arte y política en el cine de la república (1931–1939). Barcelona : Universidad de Barcelona, 1981. 412 p.; Caparrós Lera J.M. Historia del cine español. Madrid : T&B, 2007. 335 p.; Gubern R. Un siglo de cine español. Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997. 2000 p.; Méndez-Leite F. Historia del cine español. T. 1. Madrid : Rialp, 1965. 581 p.; Méndez-Leite F. Historia del cine español. T. 2. Madrid : Rialp, 1965. 880 p.
- ⁹³ Голдовский Е.М. От немого кино к панорамному. М. : Издательство АН СССР, 1961. 152 с.; Голдовский Е.М. Очерк истории кинопроекторной техники. М. : Искусство, 1969. 224 с.

Цель и задачи диссертационного исследования предполагают применение историко-биографического, контекстуального подходов и ряда операционных методов (описание, анализ, соотнесение, сопоставление).

Используемый контекстуальный подход позволяет рассмотреть деятельность активную Х. Валь дель Омара в определённом социально-культурном контексте исторических реалий Испании в отдельные конкретные периоды времени. Для того, чтобы полноценно проанализировать различные внутренние аспекты, повлиявшие на творчество Х. Валь дель Омара, используется историко-биографический подход, позволяющий установить возможное влияние на его деятельность активную различных биографических факторов.

В качестве основных операционных методов используются методы описания (перевод информации в вербальную форму), анализа (членение исследуемой целостности – фильм, эпизод, сцена, кадр – на отдельные компоненты соотносительно со спецификой этой целостности), соотнесения (в данном случае – технических средств, используемых Х. Валь дель Омаром, с получаемым творческим результатом), сопоставления отдельных аспектов фильма / фильмов для выявления устойчивых приёмов.

Научная новизна исследования заключается в определении совокупности тематических, формообразующих, технико-технологических, а также контекстуальных аспектов, наличествующих в фильмах Х. Валь дель Омара в качестве характеризующей его произведения целостной поэтики.

Теоретическая значимость исследования заключается в реализации примера аналитического определения кинематографической поэтики на материале творчества отдельно взятого автора.

Практическая значимость исследования заключается в том, что материалы исследования, непосредственно посвящённые творчеству Х. Валь дель Омара, могут быть использованы в курсах по истории искусства XX века, истории испанского кино и медиаискусства, в курсах по истории кинотехнологий и медиатехнологий, саунд-арта, экранных искусств, в курсах по монтажу, по операторской работе.

Положения, выносимые на защиту

1) Обращение к единому тематическому и контекстуальному содержанию, а также задействование устойчивых формально-технических средств и приёмов их использования, позволяет утверждать возможность рассмотрения всех фильмов Х. Валь дель Омара как выражения его авторской кинематографической поэтики.

2) Главными формообразующими компонентами поэтики фильмов Х. Валь дель Омара являются контекстуальная связь отдельных компонентов его фильмов с историко-культурной традицией Испании, использование повторяющихся изображений объектов, применение специфических оптических приёмов.

3) Авторские технологические решения, связанные со специфической подачей изображения и звука, с одной стороны, являются средствами качественного выражения основных элементов поэтики, но, в то же время, сами являются частью этой поэтики.

4) Специфицирующим выражением поэтики является устойчивое использование ассоциативного монтажа, монтажа по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, монтажа по движению камеры, монтажа по характеру и направлению движения объекта.

5) Ассоциативный монтаж используется для визуализации религиозно-мистических состояний и актуализации философско-религиозной семантики, но, при этом, все другие типы монтажа, используемые режиссёром, работают на создание ассоциаций и раскрытие религиозно-экзистенциальной семантики и могут быть проинтерпретированы как разновидности ассоциативного монтажа.

6) Повторяющиеся изображения объектов, формально-технические средства и приёмы их использования нацелены на построение метафорико-аллегорического повествования, в рамках которого основные мотивы и темы фильмов приобретают как лирико-документальный, так и символический характер, и могут быть проинтерпретированы как репрезентация этнографической специфики регионов Испании, национального духа и как визуализация духовного (инициатического) пути человека.

7) Изображение персонажей даётся не путём реалистической репрезентации,

а через символизацию скульптурой, а также через перенос материальных свойств и ассоциативных порядков религиозной скульптуры на характер и облик изображаемого человека.

Апробация и внедрение результатов исследования

Основные результаты исследования обсуждались на кафедре кино и современного искусства факультета истории искусства ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет».

Результаты исследования прошли апробацию в таких формах, как:

1. Доклады на конференциях:

- Международная научная конференция «Экран и зрелище» (Государственный институт искусствознания, Институт кино и телевидения, Москва, 28–30 марта 2018 г.) – доклад «Иммерсивные технологии медиа искусства Хосе Валь дель Омара (“апанорамическое переполнение экрана”, “диафония”, “тактильное видение”) как выражение его концепции “техномистицизма”».

- V Международная научная конференция «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (Государственный институт искусствознания, Китайская национальная академия искусств, Москва, 9–10 сентября 2021 г.) – доклад «Трансмутация фантазмагории в кинематографе Х. Валь дель Омара на примере фильма “Огонь в Кастилии” (1960)».

- IV Международная научная конференция «Феномен алхимии в истории науки, философии, культуре» (Ассоциация исследователей эзотеризма и мистицизма, Центр по изучению эзотеризма и мистицизма, Москва, 7–10 октября 2021 г.) – доклад «Кинематографическая репрезентация элементарных вод, огня и земли в “Триптихе Первостихий Испании” Х. Валь дель Омара».

- Международная междисциплинарная научная конференция «Этос – Та`сир – Аффект – Эмоция: проблемы воздействия речи/звучания/музыки» (Государственный институт искусствознания, Центр античной и средневековой философии и науки ИФ РАН, Институт классического Востока и Античности НИУ ВШЭ, Москва, 9–11 ноября 2021 г.) – доклад «Реконструкция аффективного пространства ранней формы звуковой инсталляции Хосе Валь дель Омара».

- XII Международная конференция «Мистико-эзотерические движения в теории и практике: эзотеризм в философии, литературе и искусстве» (Российский институт театрального искусства, Ассоциация исследователей эзотеризма и мистицизма, Москва, 3–5 февраля 2022 г.) – доклад «Способы репрезентации “садов видения” суфизма в фильме Х. Валь дель Омара “Гранада в зеркале воды” (1955)».

- IV Всероссийская конференция молодых ученых «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре» (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 22–23 апреля 2022 г.) – доклад «Образы инквизиции. Работа с культурной памятью Испании в фильме Х. Валь дель Омара “Огонь в Кастилии” (1960)».

- Международная научная конференция «Теории и практики современного искусства» (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 14 ноября 2022 г.) – доклад «Х. Валь дель Омар и Педагогические Миссии Второй Испанской Республики».

- IV Международная научно-практическая конференция «Иностранный язык в сфере профессиональной коммуникации: инновации, проблемы и перспективы» (Историко-архивный институт, Факультет международных отношений, политологии и зарубежного регионоведения, Кафедра иностранных языков ФМОПиЗР ИАИ РГГУ, Методический Совет кафедр иностранных языков РГГУ, Москва, 15 марта 2023 г.) – доклад “Double semantics as the main aesthetic strategy of Spanish cinema (on the example of the work of J. Val del Omar)”.

- VI Конференция молодых учёных «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре» (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 19–20 мая 2023 г.) – доклад «Этнографический кинематограф Испании 1960-х гг. (Х. Валь дель Омар, Х. Агирре, Х. Эстева)».

- Международная научная конференция «Теории и практики современного искусства» (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 25 ноября 2023 г.) – доклад «Техника дополненной реальности на основе проекций в фильме Х. Валь дель Омара “Вариации на гранате” (1975)».

- Научная конференция «Теории и практики современного искусства» (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 30 ноября 2024 г.) – доклад «Образы картин Эль Греко в фильме Х. Валь дель Омара “Огонь в Кастилии” (1960)».

2. Публикации: опубликовано 13 статей, из них 5 статей в рецензируемых научных журналах, включённых в перечень журналов, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикаций по шифру научной специальности, 1 статья в рецензируемом научном журнале, не включённом в перечень журналов, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикаций по шифру научной специальности, 2 статьи в журнале, входящем в международную базу научного цитирования Web of Science, 2 статьи в коллективных монографиях, 3 статьи в иных изданиях. Общий объём публикаций – 11,04 а. л.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Исследование соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства), в частности п. 28 «предыстория и история российского и зарубежного киноискусства».

Структура диссертации

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка сокращений и условных обозначений, списка источников и литературы, фильмографии, Приложения 1 с иллюстративным материалом, Приложения 2, в котором представлена Таблица 1 с результатами исследования, и Приложения 3, содержащего перевод фрагмента статьи Х. Валь дель Омара «Что такое лазерное изображение?».

Общий объём диссертации без списка сокращений и условных обозначений, списка источников и литературы, фильмографии, приложений оставляет 239 страниц.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

1.1. История испанского кинематографа периода деятельностной активности Х. Валь дель Омара (1931–1982)

К 1930-м годам в Испании сложилось три центра кинопроизводства: Мадрид, Барселона и Валенсия. Слабая техническая база, консерватизм общества, отсутствие класса просвещённой буржуазии, способной финансировать оригинальные проекты, тормозили развитие испанского киноискусства; в национальном кинопрокате преобладали фильмы в жанре эспаньолады (исп. *españolada*), передававшие созданный на основе андалузского фольклора романтизированный, стереотипный образ Испании как мира фламенко и корриды.

В апреле 1931 г. в Испании провозглашена Вторая Испанская Республика (1931–1939). Принятая 9 декабря 1931 г. Конституция декларировала свободу слова, вероисповедания, отделение Церкви от государства, предоставление избирательных прав женщинам, право развода. В 1930-е гг. в испанской киноиндустрии происходит ряд поворотных событий: в 1932 г. открываются новые киностудии: «Орфеа» (Orphea) в Барселоне – первая студия в Испании для съёмки звуковых фильмов, «Фильмофоно» (Filmófono) в Мадриде, «Сифеса» (Cifesa, *Compañía Industrial Film Española*) в Валенсии, создаётся индустрия для звукового кино, появляются звуковые фильмы, получает развитие сеть кино клубов (первый кино клуб открыт под руководством Э. Кабальеро и Л. Бунюэля в 1928 г. при «Литературной газете» в Мадриде). Работы испанских режиссёров К. Вело и Ф.Г. Мантильи заложили фундамент для развития национальной школы документального кино: «Альмадрабас» (1934), «Город и сельская местность» (1934), «Галисия и Компостела» (1935), «Филипп II и Эскориал» (1935), «Галисия»

(1936). К 1935–1936 гг. национальная киноиндустрия достигает художественной самобытности и коммерческой жизнеспособности.

В этот период появляются фильмы с острой социальной тематикой. Проблемам развода и прав женщин посвящены фильмы «Дама из Тревелеса» (1936), реж. Э. Невилл, «Мадрид разводится» (1934), реж. А. Бенавидес, «Кто меня любит?» (1936), реж. Л. Бунюэль и Х.Л. Саенс де Эредиа; о детях-сиротах повествует фильм «Дети приюта» (1933), реж. М. Сильвестре.

Фильм «Лас-Урдес. Земля без хлеба» (1933) Л. Бунюэля – наиболее репрезентативная критическая работа республиканского кинематографа. В фильме показан один из беднейших регионов страны, ставший символом отсталой Испании, документальные кадры встроены режиссёром в сюрреалистическую эстетику коллажа и сопоставления, позволявшую понять документальные свидетельства как часть политического манифеста. Л. Бунюэль акцентировал внимание на бедности населения региона, усугубляемой реформами правительства, критиковал систему образования и медицинской помощи, сохраняющуюся власть церкви и социальное неравенство.

Но культурно-новаторские импульсы Республики не вызвали радикальных изменений в кинематографической практике, это объясняется структурой культурного рынка того времени и консервативностью продюсеров, использовавших знакомые модели для достижения гарантированного коммерческого успеха. Особой популярностью у зрителей пользовались фольклорные фильмы, комедии, мелодрамы, сарсуэлы: «У Сусанны есть секрет» (1933), «Праздник Вербена де ла Палома» (1935), реж. Б. Перохо; «Арагонская честь» (1935), «Брюнетка Клара» (1936), реж. Ф. Рей; «Мария де ла О» (1936), реж. Ф. Элиас.

Для широких слоев населения, уставших от социальной несправедливости и желавших модернизации, Республика стала символом политических и социальных реформ, в которых нуждалась страна. Но очень скоро правительство столкнулось с серьёзными трудностями. Социальные конфликты разделили испанское общество. Церковь, аристократия, крупные землевладельцы и промышленники, часть

среднего класса отнеслись к реформам враждебно и саботировали их проведение. Среди политических сил, составлявших правительство Республики, не было единства. Так, левые рабочие организации и анархисты отказывались от парламентского согласия, что приводило к серьёзным социальным эксцессам, погромам церквей, уничтожению культурных ценностей, убийству священников. Международная экономическая депрессия 1930-х гг. также препятствовала укреплению демократии в стране и устойчивому экономическому росту.

В июле 1936 г. войска под руководством генерала Франциско Франко, поддерживаемые церковью, аристократами, землевладельческой и промышленной элитами Испании, начали восстание против законно избранного правительства Народного фронта. Военный конфликт перерос в трёхлетнюю гражданскую войну (1936–1939), разделившую территорию Испании на две зоны: республиканскую и националистическую. Гражданская война прервала расцвет испанского кинематографа, военные действия ослабили кинопромышленность, многие режиссёры и работники киноиндустрии были вынуждены эмигрировать.

В каждой из двух зон Испании развивается собственное кинопроизводство. Два важных центра киноиндустрии – Мадрид и Барселона – остались в руках республиканцев. Националисты были вынуждены использовать ресурсы киноинфраструктуры Италии, Германии и Португалии.

В кинематографе военного времени доминируют документальные и пропагандистские фильмы, но классовые различия и идеологические расхождения противоборствующих сторон повлияли на тематику и идеологический посыл фильмов. Так, националисты защищали католическую церковь, выступая против атеистических ценностей республиканцев, и искали политическую легитимность своего режима в истории Испании, обращаясь к событиям Реконкисты, к периоду правления католических монархов Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, к завоеваниям могущественной Испанской империи.

Республиканцы обосновывали свою политическую легитимность через разоблачение фашизма и пропаганду демократических ценностей, режим Ф. Франко репрезентировался в их фильмах как незаконный, жестокий и

узурпаторский. Республиканское правительство, с целью рассказать о гражданской войне миру и получить поддержку демократических сил, показывало военный конфликт в Испании как битву между демократией и быстро распространяющейся угрозой международного фашизма. Для этих целей принималась помощь кинематографистов других стран: голландец Й. Ивенс и американец Э. Хемингуэй сняли в Испании фильм «Испанская земля» (1937), французский писатель А. Мальро – фильм «Надежда (В горах Теруэля)» (1938–1939), советский кинооператор Р. Кармен – фильм «Испания» (1939).

В начале гражданской войны организация анархо-синдикалистов «Национальная конфедерация труда» (Confederación Nacional del Trabajo, CNT) объединила киностудии Барселоны и создала Синдикат индустрии развлечений (El Sindicato de la Industria del Espectáculo Films, S.I.E. Films) с целью взять под контроль киноотрасль региона Каталонии и организовать собственное производство фильмов. До конца 1936 г. эта кинокомпания была доминирующей в республиканской зоне, её первым документальным фильмом о гражданской войне стала работа М. Сантоса «Репортаж о революционном движении в Барселоне» (1936). Коммунистическая партия Испании и Социалистическая партия Каталонии также курировали производство документальных и агитационных фильмов. Например, фильм «Женщина и война» (1938) режиссёра М. Соллина показывал роль женщин в республиканском обществе на фронте и в тылу.

В июне 1938 г. националисты начали выпуск официальной кинохроники, освещавшей политические и культурные события в стране. На её основе в 1943 г. создана государственная кинопрограмма «Новости и документальные фильмы» (Noticiarios y Documentales), сокращённо – «НО-ДО» (NO-DO), выходившая в Испании до 1982 г. В обязательном порядке перед сеансами игровых фильмов в кинотеатрах страны должен был демонстрироваться свежий выпуск «НО-ДО».

На протяжении всего правления Ф. Франко (1939–1975) сфера документального кино, кинохроник и новостей была монополизирована государством. Фильмы «Великая победа Теруэля» (1938, реж.

А. Фрайле) и «Героическая Испания» (1938, реж. Х. Рейг) – наиболее известные документальные фильмы националистов в период гражданской войны в Испании.

Приход к власти А. Гитлера в Германии и Б. Муссолини в Италии способствовал победе Ф. Франко в гражданской войне, в апреле 1939 г. в Испании установился авторитарный режим Ф. Франко (1939–1975).

Ф. Франко признавал идеологическую силу кино, испанский кинематограф был ключевым по охвату аудитории культурным институтом, распространяющим официальную идеологию. Народную поддержку режим Ф. Франко искал в защите испанской культуры, традиций и религии, в утверждении патриархальных и католических ценностей, в пропаганде национального величия и героизма, что отражалось в содержании снятых в то время фильмов.

Кинопроизводство в Испании 1940–1950-х гг. контролировалось репрессивными мерами (цензура и обязательный перевод иностранных фильмов на испанский язык) и протекционистскими средствами (государственные субсидии на производство фильмов). Цензура включала надзор и утверждение сценариев фильмов, запрет определённых сцен, выдачу разрешений на съёмку и на показ испанских и иностранных фильмов на территории страны (впрочем, необходимо отметить, что чёткого свода правил цензуры не было вплоть до 1963 г.).

В испанском кинематографе в первое десятилетие франкизма получили распространение патриотические военные фильмы (так называемый кинематограф «крестового похода»), исторические эпопеи, прославлявшие имперское испанское прошлое, фильмы религиозного жанра. Тем не менее, в прокате преобладали мелодрамы, комедии и фольклорные мюзиклы.

Кинематограф «крестового похода» (исп. cine de cruzada) – жанр фильма, разработанный после гражданской войны в Испании; его основной целью было узаконить победу Ф. Франко, а также прославить подвиги и достижения франкистов. Гражданская война трактовалась в идеологии франкизма как крестовый поход XX века против неверных. Фильм итальянского режиссёра А. Дженина «Осада Алькасара», снятый в Испании в 1940 г., – один из образцовых фильмов «крестового похода».

Фильм «Раса» (1942, реж. Х.Л. Саенс де Эредиа), снятый по одноимённому роману, написанному Ф. Франко под псевдонимом Хайме де Андраде, – эталон официального кинематографического стиля испанских фильмов 1940-х гг. Гражданская война в Испании показана в фильме на примере трагедии и идеологических разногласий внутри одной семьи: поддерживающий националистов депутат парламента Педро опасаясь за свою жизнь вынужден подписать смертный приговор своему брату Хосе, стороннику республиканцев, Хосе чудом избегает смерти и узнаёт, что их третий брат (монах Хайме) был расстрелян республиканцами, захватившими монастырь.

Среди фильмов исторического жанра, повествующих об имперском прошлом страны, наиболее репрезентативны фильмы режиссёра Хуана де Ордуњья: «Безумие любви» (1948), «Августина Арагонская» (1950), «Львица Кастилии» (1951), «Заря Америки» (1951).

В 1950-е гг. получают популярность фильмы на религиозную тематику: «Безрассудный» (1951), реж. Х.А. Ньевес Конде, «Богоматерь Фатимская» (1951), «Война Богов» (1953), реж. Р. Хиль, «Марселино, хлеб и вино» (1955), реж. Л. Вайда.

Следует отметить оригинальные игровые фильмы этого периода, как примеры встраивания отдельных авангардных приёмов в официальную кинопоэтику. Например, фильм Э. Невилла «Башня семи горбунов» (1944), созданный в стилистике немецкого экспрессионизма, и фильм К. Серрано де Осмы «Колдовство» (1947), в котором приняли участие звёзды фламенко Лола Флорес и Маноло Каракол. К. Серрано де Осма применил ряд экспериментальных приёмов, превративших фильм о драматической истории любви в сюрреалистичное кино. В неигровом кино творческие возможности режиссёров ограничивались рядом условных тем: фольклор, традиции предков, коррида, историко-художественное наследие, богатство природной среды («Канарская земля» (1941), реж. Р. Хиль; «Дуэнде и мистерия фламенко» (1952), реж. Э. Невилл).

В 1947 г. в Мадриде открыт Институт кинематографических исследований и экспериментов (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, ИИЭК),

впоследствии переименованный в Официальную школу кино (Escuela Oficial de Cine de España, ЕОС). В Институте обучалось новое поколение режиссёров, в большинстве своём оппозиционных культурной политике Ф. Франко (Л.Г. Берланга, Х.А. Бардем, К. Саура, В. Эрисе, М. Камю, Б. Мартин Патино, М. Пикасо, М. Саммерс, Ф. Регейро, И. Сулуэта и другие).

Во время Второй мировой войны (1939–1945) Испания сохраняла нейтралитет, но её прогерманская позиция и диктаторский режим Ф. Франко привели к международной изоляции страны в послевоенный период. В 1950–1960 гг. Испания преодолевает политическую и экономическую изоляцию, полным ходом идёт промышленная модернизация страны, режим Ф. Франко получает международное признание. В ноябре 1952 г. Испания принята в ЮНЕСКО, в сентябре 1953 г. подписаны Мадридские соглашения с США, согласно которым на территории Испании размещались американские военные базы в обмен на экономическую и техническую помощь от США для индустриализации промышленной инфраструктуры страны. В 1957 г. в состав реструктурированного кабинета министров вошли члены католической организации Опус Деи (лат. *Opus Dei*) – сторонники технологического прогресса и рыночной экономики, поддерживавшие проводимую государством интеграцию страны в мировое сообщество. В начале 1959 г. принят план экономической стабилизации, осуществление которого привело к так называемому «испанскому экономическому чуду» – рекордному росту испанской экономики в 1959–1973 гг.

В сентябре 1951 г. Генеральным директором кинематографии назначен Х.М. Гарсиа Эскудеро, предпринявший ряд мер по либерализации отрасли. В феврале 1952 г. он был вынужден уйти в отставку в связи со скандалом с фильмом Х.А. Ньевеса Конде «Борозды» (1951)⁹⁴. Х.М. Гарсиа Эскудеро номинировал этот

⁹⁴ Фильм «Борозды» (*Surcos*, 1951) режиссёра Хосе Антонио Ньевеса Конде повествует о прибытии в Мадрид семьи крестьян, воодушевлённых надеждой на большие возможности. Фильм откровенно показывает социальную жизнь Мадрида 1950-х гг.: иммиграцию, чёрный рынок, коррупцию, безработицу и проституцию. Такое положение дел не имело ничего общего ни с надеждами семьи, ни с официальным дискурсом франкизма. Фильм вышел на экран, но финал фильма режиссёр был вынужден изменить: в оригинальной версии картины дочь бросилась под поезд, на котором её семья покидала Мадрид, а в изменённом варианте она уехала вместе с семьёй.

фильм на прибыльную категорию «национального интереса»⁹⁵ вместо более идеологически подходящей исторической эпопеи «Заря Америки» (1951) Хуана де Ордунья, повествующей об открытии Америки Колумбом.

В 1951 г. и в 1953 г. в Мадриде была проведена «Неделя итальянского кино» с участием итальянских режиссёров, во время которой демонстрировались фильмы итальянского неореализма. Это направление стало в 1950–1960-е гг. образцом для испанских режиссёров, уставших от кинематографической модели театрализованных фильмов.

В мае 1955 г. в Саламанке с целью осмысления современного состояния национальной кинематографии состоялась конференция испанских режиссёров (так называемые «Беседы в Саламанке», исп. *Conversaciones de Salamanca*). Участники постулировали необходимость нового национального кино, отражавшего реальные социально-политические проблемы Испании, и критиковали современное коммерческое кино, состояние которого наиболее точно выразил Х.А. Бардем в своем докладе: «политически неэффективное, социально ложное, интеллектуально неполноценное, эстетически пустое, промышленно и технически недоразвитое»⁹⁶.

Под влиянием эстетики итальянского неореализма в 1950–1960 гг. испанские режиссёры снимали фильмы социально-критического плана. Дебютный фильм К. Сауры «Шпана» (1959) показал неприглядную картину детской преступности в Испании. Фильмы Х.А. Бардема «Смерть велосипедиста» (1955), «Главная улица» (1956), «Никогда ничего не происходит» (1963) отражали экзистенциальную обречённость и драму человеческой личности в удушливой атмосфере, царящей в стране. Социальная критика часто подавалась режиссёрами сквозь призму чёрного юмора («Эта счастливая пара» (1953), реж. Х.А. Бардем, Л.Г. Берланга; «Чудо по четвергам» (1957), «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» (1953), «Пласидо»

⁹⁵ В 1944–1962 гг. в Испании Комиссия по классификации и цензуре каталогизировала испанские фильмы по идеологическим критериям. Фильмы категории «национальный интерес» (исп. *interés nacional*) получали государственную субсидию и преимущества в кинопрокате.

⁹⁶ Bardem J.A. Discurso en las Conversaciones de Salamanca // *Objetivo*. 1955. Junio. URL: <https://www.juanantonibardem.es/discurso-en-las-conversaciones-de-salamanca/> (дата обращения: 20.01.2025).

(1961), «Палач» (1963), реж. Л.Г. Берланга; «Квартирка» (1958), «Коляска» (1960), реж. М. Феррери).

В 1963 г. благодаря деятельности министра информации и туризма М. Фрага Ирибарне (1962–1969) принят свод правил цензуры, однако её нормы по-прежнему оставались слишком расплывчатыми; в 1966 г. принят закон о печати, отменивший предварительную цензуру. Повторно на пост Генерального директора кинематографии был назначен Х.М. Гарсиа Эскудеро (1962–1967), он оказывал поддержку Официальной школе кино и значительно расширил систему государственных субсидий для киноиндустрии.

В 1960-е гг. в испанском кинематографе заявили о себе два новаторских течения: Барселонская киношкола и «новое испанское кино», связанное с Официальной школой кино в Мадриде.

Фильм Х. Эстевы и Х. Хорда «Данте не только строг» (1967) – манифест Барселонской школы – группы каталонских режиссёров, стремившихся к авангардным экспериментам (Х. Эстева, Х. Хорда, К. Дуран, П. Портабелья, Р. Бофилл Леви, В. Аранда). Визуальная стилистика этого направления была выдержана в стиле поп-арта, атмосфера фильмов пропитана духом отчуждения и отсутствия коммуникации в манере фильмов Микеланджело Антониони.

«Новое испанское кино» – направление, объединившее кинематографистов, работавших в жанре социального реализма, большинство его представителей были выпускниками Официальной школы кино в Мадриде. Режиссёры этого направления испытали влияние итальянского неореализма и французской новой волны, репрезентация социальных проблем сочеталась в их фильмах с вниманием к образу маленького человека и с лиричностью повествования («Хорошая любовь» (1963), реж. Ф. Регейро, «От розового к жёлтому» (1963), реж. М. Саммерс, «Тётя Тула» (1964), реж. М. Пикасо, «Странное путешествие» (1964), реж. Ф. Фернан Гомес, «Девять писем к Берте» (1965), реж. Б. Мартин Патино, «Моя дорогая сеньорита» (1971), реж. Хайме де Арминьян).

Важнейшую роль в экономическом росте 1960-х гг. в Испании сыграло открытие Испании как мирового курортного центра. Благодаря государственной

финансовой поддержке, направленной на создание кинофильмов как рекламного продукта для туристической отрасли, многие талантливые режиссёры сняли этнографические фильмы, имевшие также и несомненное социально-политическое звучание. Так, фильм «Необычная Испания» (1965) Х. Агирре представлял собой феерию традиционных красочных праздников Испании, но заканчивался фильм сценами с безработными, спящими в ожидании вакансий на улице Мадрида под палящим солнцем. Фильм «Вдали от деревьев» (1963) Х. Эстевы был запрещён к показу до 1972 г., так как демонстрировал отягощённые жестокостью шокирующие архаические обычаи и обряды, бытовавшие в то время в сельской местности, репрезентируя тем самым Испанию как страну боли и страдания.

С целью обойти требования цензуры либерально настроенные режиссёры «нового испанского кино» использовали в своих фильмах метафорический способ выражения, аллегории, насыщенный символизм. Таким образом, проводя скрытые мотивы и организуя продуманные контексты, они могли привлечь внимание общественности к вопросам, связанным с гражданской войной (1936–1939) в Испании и к политико-культурной ситуации франкистского режима. Так, например, в фильме К. Саура «Охота» (1966) трое друзей, ветеранов гражданской войны, воевавших на стороне националистов, встретились спустя два десятилетия на охоте в долине, где раньше они участвовали в боевых действиях. Рядовое событие – охота на кроликов с помощью хорьков, выгоняющих кроликов из нор, – в фильме К. Сауры представлено как аллегория войны. Норы, в которых скрываются кролики, ассоциируются с подземными тоннелями, расположенными в этой местности, в них во время гражданской войны прятались республиканцы. Во время охоты между друзьями происходит ссора, она заканчивается перестрелкой и их гибелью. Слова «гражданская война» в фильме не упоминаются, это было запрещено цензурой, однако поэтика и символизм фильма создают трансформированный образ войны и передают ощущение насилия.

В 1950–1960 гг. испанское кино получает признание на международной сцене: фильм «Смерть велосипедиста» (1955) Х.А. Бардема получил Приз Международной федерации кинопрессы на VIII фестивале в Каннах, фильм

«Виридиана» (1961) Л. Бунюэля – Золотую пальмовую ветвь на XIV фестивале в Каннах, фильм «Палач» (1963) Л.Г. Берланги – Приз Международной федерации кинопрессы на XXIV Венецианском фестивале, фильмы К. Сауры «Охота» (1966), «Охлаждённый мятный коктейль» (1967) – «Серебряного медведя» на XVI и XVIII Берлинских кинофестивалях и т. д.

В период позднего франкизма экономические трудности и сокращение государственного финансирования киноотрасли усугубились ужесточением цензуры в связи с убийством в 1973 г. председателя правительства Испании, возможного преемника Ф. Франко адмирала Л. Карреро Бланко. Наиболее репрезентативные фильмы этого периода отражали атмосферу безысходности, насилия и авторитаризма в обществе на примере отдельной испанской семьи: «Тристана» (1970), реж. Л. Бунюэль; «Волчий лес» (1970), «Пим, пам, пум... пли!» (1975), реж. П. Олеа; «Браконьеры» (1975), реж. Х.Л. Борау; «Семья Паскуаля Дуарте» (1975), реж. Р. Франко. Сатирико-аллегорическая критика позднего франкизма представлена в работах К. Сауры: «Сад наслаждений» (1970), «Анна и волки» (1972), «Кузина Анжелика» (1974).

Аллегорико-метафорическая линия испанского кинематографа периода позднего франкизма получила яркое воплощение в двух фильмах-размышлениях о судьбах Испании, главную роль в них сыграла актриса Ана Торрент. Режиссёр В. Эресе в иносказательном повествовании своего фильма «Дух улья» (1973) показал глазами шестилетней Аны атмосферу глубоко травмированной страны после трагедии гражданской войны. Ана в силу своей детской невинности и чистоты оказалась единственным человеком, сумевшим противостоять могущественному «духу улья», поработившему испанское общество. К. Саура в социально-философской притче «Выкорми ворона» (1975), снимавшейся в последние месяцы франкистского режима и вышедшей на экран в 1976 г. уже после смерти Ф. Франко в ноябре 1975 г., через пристальное рассмотрение эпизодов из жизни маленькой Аны выразил психологическую нестабильность, стёртую грань между реальностью и фантазией, страх перед неизвестным будущим и в то же время надежду, отражавшую атмосферу неопределённости в стране, вступающей

после окончания диктатуры в новый период своей истории.

1975–1982 гг. – период перехода испанского общества от авторитарного режима Ф. Франко к парламентской демократии (в форме конституционной монархии). Отмена цензуры в кинематографе (1977) привела к его либерализации, на киноэкране освещаются табуированные ранее темы сексуализированного насилия, свободной любви, поп-культуры (творчество П. Альмодовара, режиссёров направления «Мовида Мадрильена» (исп. *La Movida Madrileña*, мадридское движение / мадридская тусовка)).

На экран выходят запрещённые ранее цензурой Ф. Франко фильмы режиссёра Б. Мартина Патино: «Песни для послевоенных времён» (1971), «Каудильо» (1974), снятый подпольно в 1970-е гг. фильм-интервью с тремя палачами, приводившими в исполнение смертную казнь в Испании, и с родственниками казнённых ими заключённых – «Мои дражайшие палачи» (1973).

В этот период начинается переосмысление истории Испании XX века, что нашло выражение как в социальных комедиях, высмеивавших жизнь страны при франкизме («Национальное ружьё» (1978), реж. Л.Г. Берланга), так и в документальных фильмах, направленных на осмысление недавнего прошлого («Разочарование» (1976), реж. Х. Чаварри, «Раса, дух Франко» (1977), реж. Г. Эрральде).

Тем не менее, консервативные группы, ориентировавшиеся на политико-идеологические нормы франкизма, предприняли 23 февраля 1981 г. попытку государственного переворота с целью реставрации прежнего режима. Отряд вооружённых офицеров во главе с подполковником А. Техеро захватил здание Конгресса депутатов во время выборов нового премьер-министра. Однако, большая часть армии и король Испании Хуан Карлос I не поддержали мятежников, путч был подавлен, демократические преобразования в Испании приобрели необратимый характер.

Проведённый обзор истории испанского кинематографа периода 1931–1982 гг. позволил показать зависимость фильмопроизводства от текущей политической ситуации, оказывающей непосредственное воздействие на различные аспекты

деятельности субъектов кинопроцесса: от выбора тематики и художественных средств, до механизмов финансирования и цензурных ограничений. Таким образом, испанское кино данного периода предстаёт не только как эволюция национальной кинематографической школы, но и как преломление в кинематографическом дискурсе социально-политических трансформаций.

1.2. Жизнь и творческий путь Х. Валь дель Омара

Хосе Вальделомар Лопес (José Valdelomar Lopez, 1904–1982) родился в г. Гранаде 27 октября 1904 г. в семье чиновника муниципалитета г. Лоха (провинция Гранада) Франсиско Вальделомара и художницы и пианистки Консепсьоны Лопес. Его дед по материнской линии был врачом и профессором Гранадского университета. В 1927 г. Х. Вальделомар арабизировал написание своей фамилии, разбив её на три части: Валь дель Омар (Val del Omar)⁹⁷.

Х. Валь дель Омар закончил католический колледж «Эсколапиос» (Escolapios), основанный в Гранаде в 1860 г. монахами-пиаристами⁹⁸. Гуманистические идеи пиаристов (общедоступное разностороннее образование, уважительное отношение к ученикам, воспитание в духе евангельских ценностей) оказали влияние на педагогические идеи Х. Валь дель Омара и на его понимание кинематографа как инструмента для формирования целостной личности.

В 1921 г. Х. Валь дель Омар уехал на полгода в Париж и снимал квартиру в Латинском квартале – эпицентре творческой жизни французской столицы. Вернувшись в Гранаду, он открыл свой бизнес в качестве представителя по продажам и мастера по ремонту автомобилей американской компании «Бьюик» (Buick).

В 1924 г. он купил свою первую кинокамеру и снял первый фильм «В уголке Андалусии» (En un rincón de Andalucía, 1925), но уничтожил его, так как был разочарован результатом. Полгода он провёл в одиночестве, переживая творческий кризис. Об этом периоде своей жизни он позже напишет: «после крушения, в

⁹⁷ Gubern R. Orígenes de un cinemista // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 27.

⁹⁸ Пиаристы – монашеский католический орден (лат. Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum – орден бедных регулярных клириков благочестивых школ во имя Божией Матери). Его название происходит от названия первой бесплатной общеобразовательной народной школы в Европе “Scholarum Piarum” (лат. «Благочестивые Школы»), учреждённой создателем ордена св. Иосифом Каласанским (1556–1648) в 1597 г. в Риме. В 1621 г. братство при школе получило статус ордена пиаристов. Помимо трёх традиционных монашеских обетов пиаристы дают обет бескорыстной заботы об образовании и воспитании детей и молодёжи. Девиз пиаристов – «благочестие и учёность».

изоляции, мистицизм пророс в моей крови, из него – эстетика, из него – техника и, прежде всего, – миссия»⁹⁹.

В 1928 г. мадридский еженедельник «Экран» (La Pantalla) опубликовал интервью с Х. Валь дель Омаром, в котором он рассказал о своих инновационных идеях в области кинотехники: «рельефное кино» (эффект иллюзорного рельефа кинообраза, достигаемый с помощью освещения), «вогнутый экран», «объектив с переменным углом съёмки» (аналог современного зума – объектива с переменным фокусным расстоянием)¹⁰⁰. Эти творческие замыслы предвосхищали его будущие технологические изобретения. Интервью с Х. Валь дель Омаром было проведено по инициативе (и в доме) испанского режиссёра Флориана Рея (1894–1962), разглядевшего в 24-летнем юноше талант изобретателя. В 1940-х гг. Х. Валь дель Омар будет сотрудничать с ним, обеспечивая техническое ассистирование при озвучивании новой версии фильма Ф. Рея «Прóклятая деревня» (1942)¹⁰¹ на мадридской киностудии «Чамартин» (Estudios Chamartín).

В 1930 г. Х. Валь дель Омар женился на Марии Луизе Сантос¹⁰². Молодая семья поселилась в Гранаде рядом с домом выдающегося испанского композитора Мануэля де Фалья (1876–1946), с которым Х. Валь дель Омара связала интеллектуальная творческая дружба. Впоследствии режиссёр использовал музыкальные композиции Мануэля де Фальи в своих фильмах.

В 1931 г. Х. Валь дель Омар принял участие в I конгрессе Испано-американской кинематографии (Мадрид). Х. Валь дель Омар увидел педагогический потенциал кинематографа и стал одним из пионеров образовательного кино в Испании. В целях улучшения качества образования он выступил на конгрессе с инициативой создать регулярно обновляющиеся фото-

⁹⁹ Val del Omar J. Carta a Antonio Obregón, 1940 // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 176.

¹⁰⁰ Gascón A. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 19–22.

¹⁰¹ Прóклятая деревня (1930, 1942) – художественный фильм Ф. Рея. Первая версия фильма (1930) – шедевр немого испанского кино. Ф. Рей показал в фильме мрачную социальную реальность Кастилии, драму сельского населения, страдающего от нищеты и безысходности. В 1942 г. Ф. Рей снял новую версию фильма с синхронным звуком по изменённому цензурой сценарию.

¹⁰² Жена Х. Валь дель Омара Мария Луиза Сантос умерла в 1977 г., последние 20 лет жизни она была полностью слепой из-за последствий диабета.

аудио-кино библиотеки в школах и представил разработанный им проекционный набор «Графо-Омар» (Grafo-Omar)¹⁰³, состоящий из экрана и кинопроектора. К нему, по замыслу режиссёра, должна прилагаться энциклопедия изображений (синематека), состоящая из 3000 слайдов (300 слайдов следует ежемесячно обновлять). «Эта синематека – первый шаг кинестетической педагогики»¹⁰⁴, – пояснял Х. Валь дель Омар. В концепте «кинестетическая педагогика» он соединил два древнегреческих слова: κίνησις (движение) и αἴσθησις (эстетика, чувственное восприятие).

В 1932 г. Х. Валь дель Омар переехал в Мадрид. С целью популяризации своих идей он прочитал лекцию «Чувство кинестетической педагогики»¹⁰⁵ для преподавателей Свободного института образования¹⁰⁶. Возражая против классического понимания образования как обучения через книги, он предлагал модель образования через опыт и эмоции («знание должно формировать эмоции в нашей душе»¹⁰⁷), в том числе и с использованием новейшего для той эпохи средства – кинематографа. Кинематограф, считал Х. Валь дель Омар, развивает эмоциональный интеллект (режиссёр использовал слово «инстинкт», исп. *instinto*), способствуя формированию разносторонне развитой личности: «Мы твердо верим в цивилизацию как в акт гармонии между нашими инстинктами и нашим разумом. Сделать цивилизованным означает не подавить инстинкты, а преобразовать их путём сенсibilизации с помощью их собственного языка <...> Учителя, не забывайте, что кино – это средство антиинтеллектуальной коммуникации с инстинктом <...> в чистых кинематографических проекциях киноэкран исчезает, сетчатка зрителя исчезает, только наш психический экран продолжает поглощать

¹⁰³ Val del Omar J. [Proposición del aparato Grafo-Omar] // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 35–37.

¹⁰⁴ Ibid. P. 35.

¹⁰⁵ Val del Omar J. Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica // Ibid. P. 38–45.

¹⁰⁶ Свободный институт образования (La Institución Libre de Enseñanza, 1876–1939) – новаторское частное учебное заведение в Мадриде, его основатели – испанские интеллектуалы Франсиско Хинер де лос Риос, Гумерсиндо де Аскарате, Николас Сальмерон и другие – выступали за академическую свободу, светское и доступное образование, формирующее творческую свободно мыслящую личность. За годы своей работы Институт стал центром испанской культуры и способствовал внедрению в Испании самых передовых зарубежных педагогических и научных теорий.

¹⁰⁷ Val del Omar J. Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 40.

лучи света, как если бы это была поверхность глубокого озера, на которое проецируется сон и в котором распознаётся инстинкт»¹⁰⁸.

Х. Валь дель Омар разделял и развивал педагогические идеи Свободного института образования: обучение детей должно осуществляться через игру, живую заинтересованность ребёнка предметом изучения, в образовательный процесс необходимо ввести практические занятия, лабораторные работы, а также рисунок, скульптуру, экскурсии и путешествия; цель образования – раскрыть индивидуальность каждого ученика и воспитать разносторонне развитого человека, способного к самостоятельному мышлению.

Свободный институт образования ещё в 80-х гг. XIX века предлагал организовать образовательные миссии (включавшие передвижной музей, театр, хор, библиотеку) для сельского населения Испании. Но своё воплощение эти идеи получили только в 1931–1936 гг. в проекте Педагогических Миссий (*Las Misiones Pedagógicas*) Второй Испанской Республики.

К началу 1930-х гг. в Испании более половины населения было неграмотным и проживало в горных районах страны, не имея доступа к городской культуре: к театрам, кино, музеям. В апреле 1931 г. в Испании провозглашена Вторая Испанская Республика и уже в конце мая с целью распространения общей культуры и гражданского образования был издан указ о создании образовательного проекта Педагогических Миссий при Министерстве народного просвещения. В экспедициях Миссий (1931–1936) приняли добровольное участие более 600 интеллектуалов страны (студенты, учителя, артисты и т. д.). В узком смысле слова, Педагогические Миссии – это передвижные мобильные бригады интеллектуалов, которые направлялись с культурно-образовательными целями в труднодоступные села Испании и везли с собой мобильные библиотеки, передвижной кинотеатр, театр и художественный музей.

Во главе масштабного государственного образовательного проекта Педагогических Миссий встал его разработчик и вдохновитель – Мануэль

¹⁰⁸ Ibid. P. 44.

Бартоломе Коссио¹⁰⁹. Республиканское правительство одобрило это начинание, так как образовательные реформы и обеспечение равного доступа граждан к образованию и культурным ценностям должны были сыграть фундаментальную роль в построении демократического общества, сгладить культурный разрыв между городом и деревней, познакомить сельское население с достижениями прогресса и повысить квалификацию сельских учителей. Также Миссии преследовали идеологическую цель – привлечь сельское население на сторону Республики.

В 1932–1935 гг. Х. Валь дель Омар участвовал в Педагогических Миссиях в качестве руководителя службы кинематографических проекций. Он проводил киносеансы в деревнях, снял более 40 документальных фильмов (большая часть фильмов утеряна)¹¹⁰, сделал сотни фотографий, фиксируя на плёнку деятельность Миссий, праздники и повседневную жизнь населения отдалённых сельских регионов Испании. Он выполнял и другие функции, например, сохранилась фотография, запечатлевшая, как Х. Валь дель Омар объясняет жителям населённого пункта Педраса в провинции Сеговия сюжет картины Ф. Гойи «Расстрел повстанцев 3 мая 1808 года»¹¹¹.

Х. Валь дель Омар попал в проект Миссий благодаря своему другу Ф. Гарсиа Лорке: «Мой друг Федерико Гарсиа Лорка направил меня к Мануэлю Бартоломе Коссио <...> Тот принял меня в своей спальне <Коссио болел туберкулёзом позвоночника и был прикован к постели – О.К.>, я проецировал для него свои изображения <Х. Валь дель Омар показал Коссио свою модель кинопроектора для школы – О.К.> и там он представил меня Антонио Мачадо»¹¹².

¹⁰⁹ Мануэль Бартоломе Коссио (Manuel Bartolomé Cossío, 1857–1935) – искусствовед, педагог, президент Педагогических Миссий, директор Национального педагогического музея.

¹¹⁰ Bonet E. En resumen // URL: http://valdelomar.com/resumen.php?lang=es&menu_act=2 (дата обращения: 20.01.2025).

¹¹¹ Fotógrafo desconocido. José Val del Omar, junto a una reproducción de la pintura de Goya "Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en la montaña del Príncipe Pío", explicando ésta a los habitantes de Pedraza // Archivo de la Residencia de Estudiantes. Madrid. 1933. Приводится по: URL: http://valdelomar.com/foto1.php?lang=es&menu_act=6&foto1_codi=1&foto2_codi=5&pagact_foto=1 (дата обращения: 20.01.2025).

¹¹² Val del Omar J. [Manuel Bartolome Cossio y las Misiones Pedagógicas] // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 30–31.

В Миссиях Х. Валь дель Омар близко познакомился с поэтами Антонио Мачадо (1875–1939) и Луисом Сернудо (1902–1963), с философом-эссеистом Марией Самбрано (1904–1991), с драматургом Рафаэлем Дьесте (1899–1981), с художником Рамоном Гайя (1910–2005) и с другими представителями испанской культуры, принимавшими участие в образовательном проекте. Они, как и Х. Валь дель Омар, были убеждены, что в образовательном процессе важнее соучастие и опыт, нежели абстрактное изучение предметов. Подобный настрой был задан влиянием попечителя Миссий М.Б. Коссио, развивавшего идеи педагогики, основанной на пробуждении внутреннего инстинкта к обучению.

Сделанные миссионерами фотографии публиковались в отчетах Миссий¹¹³ и в журнале «Резиденция»¹¹⁴. Существовало негласное правило коллективного авторства: под опубликованными фотографиями стояла подпись «Архив Педагогических Миссий». Определить имена фотографов можно на основе информации об участниках тех или иных Миссий и выполняемых ими функциях. Профессор теории и истории образования Университета Сантьяго-де-Компостела Е. Отеро Уртаса установил¹¹⁵, что Х. Валь дель Омару принадлежит авторство фотографий, сделанных в Миссиях в Ла Альпухарре (провинция Гранада) в 1932 г., в Галисии в августе–декабре 1933 г. и в кастильских населённых пунктах Кока, Педраса и Себрерос в 1933 г.

Фотографии Х. Валь дель Омара запечатлели эмоциональную реакцию сельских зрителей, очарованных чудесами современной техники (лица, полные удивления, энтузиазма и даже страха, изумлённые глаза, открытые рты). Применение Х. Валь дель Омаром крупного плана и ракурса съёмки снизу вверх подчёркивало героический и позитивный настрой крестьян. Несмотря на окружающую крестьян нищету, образы сельской Испании на его фотографиях проникнуты атмосферой радости, что в целом отражает идеалистические надежды

¹¹³ Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931 – diciembre 1933. Madrid : S. Aguirre, 1934. 191 p.

¹¹⁴ Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes. Madrid. 1931–1934. Madrid : Residencia de Estudiantes, 1931–1934.

¹¹⁵ Otero Urtaza E. La recuperación de la memoria gozosa lo que descubre el archivo fotográfico de las Misiones Pedagógicas // El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días. XV Coloquio de Historia de la Educación. Vol. 2. Pamplona-Iruñea : Universidad Pública de Navarra, 2009. P. 746.

и светлые идеалы республиканского периода. Фотографии свидетельствуют о достигнутом гармоничном взаимодействии между современными технологиями и сельской жизнью и об успехе Миссий. Экономические и социальные проблемы сельского населения оставались за кадром. В этом отличие работ Х. Валь дель Омара от фильма Л. Бунюэля «Лас-Урдес. Земля без хлеба» (1933), снятого в те же годы в беднейшем регионе Испании. Л. Бунюэль акцентировал внимание на бедствиях крестьян – болезнях, нищете, голоде, социальной несправедливости и использовал крупный план, чтобы шокировать зрителя безысходностью положения жителей региона и разрушить надежду на улучшение ситуации.

Деятельность Миссий была запотоколирована в фото- и кинодокументации, а также в фильме коллективного авторства под редакцией Х. Валь дель Омара – «Образы Миссий» или «Образы» (*Estampas de Misiones (Estampas)*, 1932, 16 мм, чёрно-белый, немой, 11 мин.). В фильме показан фрагмент выступления М.Б. Коссио перед миссионерами, подготовка к поездке, трудности дороги в горные районы, прибытие миссионеров в населённый пункт, установка оборудования, образовательные программы (игры с детьми, чтение книг, киносеанс) и т. д.

Сохранилось три документальных фильма, снятых Х. Валь дель Омаром в регионе Мурсия в 1934–1935 гг.: «Страстная неделя в Лорке и Картахене» (*Semana Santa en Lorca y Cartagena*), «Страстная неделя в Мурсии» (*Semana Santa en Murcia*) и «Весенние фестивали в Мурсии» (*Fiestas de Primavera en Murcia*). В съёмках отдельных эпизодов этих фильмов могли принимать участие и другие режиссёры, которые работали в этот период вместе с Х. Валь дель Омаром в Миссиях: Гонсало Менендес Пидаль (*Gonzalo Menéndez Pidal*), Рафаэль Хиль (*Rafael Gil*), Сесилио Паньягуа (*Cecilio Paniagua*)¹¹⁶. Фильмы сохранились благодаря соратнику по Миссиям и другу Х. Валь дель Омара Кристобалу Симанкасу (*Cristobal Simancas*). Он хранил киноплёнки у себя во время гражданской войны в Испании, затем взял их с собой в эмиграцию в Венесуэлу, в 1994 г. передал дочери Х. Валь дель

¹¹⁶ Rubio L.R. Evolución del patrimonio en la Región de Murcia a través de la pantalla: Los documentales de Val de Omar para las misiones pedagógicas // *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el Sureste español*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 2014. P. 170.

Омара¹¹⁷. К 2003 г. киноплёнки были отреставрированы и собраны в один фильм «Христианские праздники / Светские фестивали» (*Fiestas cristianas / Fiestas profanas*, 1934–1935/2003, 16 мм, чёрно-белый, немой, 36 мин.).

Как утверждают исследователи Х. Кановас и И. Дуранте¹¹⁸, эти фильмы представляют несомненный исторический, художественный, этнографический и антропологический интерес, так как процессии Страстной недели в г. Лорке отличаются от других процессий на юго-востоке Испании своими яркими театральными сценами из Священной истории, в них участвуют одетые в исторические костюмы отряды римской пехоты и управляющие квадригами всадники. Всё это отражено в документальных фильмах Х. Валь дель Омара. В фильме «Весенние фестивали в Мурсии» зафиксированы весенние народные праздники – фестиваль цветов и похороны (сожжение) сардинки.

Участие в Миссиях предоставило Х. Валь дель Омару возможность познакомиться с глубинной Испанией, с этнографическими особенностями отдалённых регионов страны и повлияло на художественный язык его фильмов. Примечательно, что фильмы его трилогии «Триптих Первостихий Испании» (1955–1982/1995) будут посвящены тем трём регионам Испании, которые он посетил вместе с Миссиями.

Опыт участия в Педагогических Миссиях сформировал его представление о механизме воздействия кинематографа на человека (через «инстинкт», эмоциональное потрясение, шок) и оказал решающее влияние на его будущие аудиовизуальные изобретения. Он обратил внимание на интенсивную аффективную реакцию неискушённых зрителей-крестьян во время просмотра кино, напомнившую ему описанный христианскими мистиками религиозный экстаз. Эту реакцию он осознал как идеал кинематографического опыта, к созданию которого должен стремиться режиссёр¹¹⁹. В дальнейшем он работал над

¹¹⁷ Herrera J. Val del Omar en Murcia: el documental *Fiestas cristianas / fiestas profanas* // Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición]. Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. P. 132–133.

¹¹⁸ Cánovas J., Durante I. Los documentales de la región de Murcia y las Misiones Pedagógicas // Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición]. Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. P. 126–127.

¹¹⁹ Val del Omar J. [Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas] // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 30–34.

моделью кино, пробуждающей в зрителях чувства, аналогичные экстазу, и свою деятельность в качестве режиссёра воспринимал в миссионерском ключе.

Спустя 40 лет после проекта Миссий в письме от 23 сентября 1977 г. к Пио Кабанильясу (министр культуры и благосостояния Испании в 1977–1978 гг.) Х. Валь дель Омар написал: «Коссио выбрал меня <...> мы отправились в отдалённые уголки Испании и четыре года я провёл в общении с самыми скромными людьми. Именно благодаря их эмоциональному отклику я осознал свою миссию и стал тем, кем стал»¹²⁰.

В 1935 г. Х. Валь дель Омар вместе с соратниками по Миссиям режиссёрами Гонсало Менендес Пидалем и Сесилио Паньягуа создал «Ассоциацию верующих в кино» (*Asociación creyentes del cinema*) и написал два программных текста, в которых явственно прослеживается влияние идей Педагогических Миссий. В «Манифесте Ассоциации верующих в кино»¹²¹ и в тексте «Верующие в кино. Кинематографический статус»¹²² он заложил мировоззренческий фундамент творческого объединения, сформулировав его цель как почти религиозное миссионерство, и тезисно изложил своеобразный символ веры кинематографистов, участвующих в Ассоциации: «Я верю в возможность испанского кино, созданного в соответствии с нашей вертикалью <...> с нашим меридианом <...> на краю реализма и мистики. Потому, что я верю в ценность, энергию, жизнеспособность всех разработок нашей земли <...> которая является вершиной трёх континентов и соединяет границы Востока и Запада. Потому, что я хочу сделать кино <...> движущейся поэзией, обращённой к Богу»¹²³. «Мы – верующие в <...> мистическое <...> вертикальное испанское кино <...> против горизонтального материалистического скептицизма <...> Испанское кино, воплощающее дух нашего народа <...> Мы верим и хотим создать кинотеатр, который демонстрирует ценности, энергию и достоинства Испании. Группа верующих кинематографистов

¹²⁰ Val del Omar J. Carta a Pio Cabanillas, 23 de septiembre de 1977 // Ibid. P. 205–210.

¹²¹ Val del Omar J. Manifiesto de la asociación creyentes del cinema // Ibid. P. 50–51.

¹²² Val del Omar J. Creyentes del cinema. El estado cinematográfico // Ibid. P. 52–56.

¹²³ Val del Omar J. Manifiesto de la asociación creyentes del cinema // Ibid. P. 50.

<...> это “миссионерская группа”»¹²⁴, – писал Х. Валь дель Омар.

В рамках деятельности Ассоциации предполагалось создание кинолаборатории, проведение конференций, семинаров, конкурсов, производство и распространение фильмов, открытие отделений Ассоциации по всей стране, сотрудничество с государственными организациями в области киноискусства и т. д.¹²⁵ Таким образом, кинематограф стал для Х. Валь дель Омара и его соратников настоящей миссией, преследующей социальные и образовательные цели, одновременно поэтические и мистические. Но начавшаяся вскоре в Испании гражданская война не позволила воплотиться в жизнь амбициозным планам молодых режиссёров.

В 1935 г. Х. Валь дель Омар представил в кинотеатре «Тиволи» в Мадриде через кино клуб GECI¹²⁶ документальный фильм «Сантьяго-де-Компостела» (Santiago de Compostela, 1935), который он снял во время участия в Педагогических Миссиях, и фильм «Вибрации Гранады» (Vibración de Granada, 1935). В 1936 г. он снял документальный фильм о регионе Лас-Урдес (Las Hurdes, 1936)¹²⁷. Фильмы «Сантьяго-де-Компостела» (1935) и «Лас-Урдес» (1936) в настоящий момент считаются утерянными.

В годы гражданской войны в Испании (1936–1939) Х. Валь дель Омар работал в Министерстве народного просвещения Второй Испанской Республики. В 1936 г. под руководством Хосепа Ренау¹²⁸ он принимал участие в подготовке к эвакуации в Женеву коллекции Национального музея Прадо с целью спасения от бомбардировок авиации Ф. Франко. В ноябре 1936 г. Х. Валь дель Омар переехал из Мадрида в Валенсию и в качестве технического специалиста принял участие в

¹²⁴ Val del Omar J. Creyentes del cinema. El estado cinematográfico // Ibid. P. 54.

¹²⁵ Ibid. P. 55–56.

¹²⁶ Cineclub GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) – кино клуб группы независимых кинематографистов и сценаристов, действовавший в Мадриде в период Второй Испанской Республики.

¹²⁷ Ortiz-Echagüe J., Val del Omar J. Cronología // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 328.

¹²⁸ Хосеп Ренау (Josep Renau, 1907–1982) – художник-монументалист, графический дизайнер, теоретик искусства, политический деятель. В 1936–1938 гг. – генеральный директор отдела изящных искусств Министерства образования Испании. Предложил и реализовал план по эвакуации экспонатов Национального музея Прадо (Мадрид) в Валенсию и Швейцарию. Х. Ренау от имени республиканского правительства заказал Пабло Пикассо картину для Испанского павильона на Международной выставке в Париже 1937 г. Пикассо написал картину «Герника» (1937).

создании радиостанции республиканцев «Радио Леванте» (Radio Levante).

Фотографии, сделанные Х. Валь дель Омаром в Миссиях, были использованы республиканцами для иллюстраций «Антифашистского букваря» (1937)¹²⁹, предназначенного для обучения грамоте солдат на фронте, и в фотомонтажах Х. Ренау для оформления Павильона Второй Испанской Республики на Международной выставке в Париже в 1937 г.

В 1930-х гг. Х. Валь дель Омаром была проведена серия съёмок двух своих дочерей и жены в домашней обстановке и на природе, эти сцены он объединил в короткометражный фильм «Семейный фильм» (*Película familiar*, 1933–1939, 16 мм, чёрно-белый, немой, 8,25 мин.)¹³⁰, предназначенный для частного просмотра. Особенность фильма состоит в обратном хронологическом монтаже сцен, в начале режиссёр показывает своих дочерей в возрасте 5–6 лет, на последних кадрах – младенцами.

После отступления республиканцев из Валенсии в марте 1939 г. Х. Валь дель Омар остался в городе и снял на киноплёнку вход в город войск Ф. Франко. Этот короткометражный фильм «Освобождение Валенсии» (*Liberación de Valencia*, 1939) в настоящее время считается утерянным.

Несмотря на то, что Х. Валь дель Омар работал в проектах Второй Испанской Республики, и как стороннику республиканцев ему грозила смертная казнь, его квалификация инженера и специалиста по радиовещанию оказалась ценной и для новых властей. Руководитель Провинциального отдела пропаганды националистов Висенте Эскрива¹³¹ привлёк Х. Валь дель Омара в качестве технического специалиста к реализации проекта «Перифонический контур (техническая служба Провинциального штаба пропаганды: Национальные пропагандистские центры в Леванте)»¹³². В рамках этого проекта в 1939 г. Х. Валь дель Омар осуществил

¹²⁹ Navarro A.M. Imágenes en suspenso: reflexiones en torno a la Cartilla escolar antifascista // *Grafica*. 2023. Т. 11. №. 21. С. 77.

¹³⁰ Bonet E. *Película familiar* (ca. 1933–1939) // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=4&cine2_cod=13 (дата обращения: 20.01.2025).

¹³¹ Висенте Эскрива (Vicente Escrivá, 1919–1999). В 1939–1940 гг. – директор Провинциального штаба пропаганды в Валенсии, с 1948 г. – режиссёр, продюсер, сценарист.

¹³² Gil Noé J.V. Primer hilo musical después de la guerra: el circuito perifónico de José Val del Omar en Valencia // *Ars longa: cuadernos de arte*. 2012. № 21. P. 393–406.

сборку, монтаж и размещение динамиков-громкоговорителей на площадях, рынках, трамвайных остановках Валенсии, создав единую городскую сеть, которая транслировала музыку, новости и рекламу. Также он принимал участие в составлении программы вещания и в разработке рекламных аудиоматериалов, транслируемых с помощью громкоговорителей. Перифонический контур функционировал в городе до 1945 г. В 1940 г. Х. Валь дель Омар по поручению В. Эскривы участвовал в создании регионального «Средиземноморского Радио» (Radio Mediterráneo), которое было основано на технической базе закрытого франкистами республиканского «Радио Леванте»¹³³.

В 1941 г. Х. Валь дель Омар переехал из Валенсии в Мадрид и приступил к работе в качестве технического специалиста на киностудии Чамартин (Estudios Chamartín), где в этом же году возглавил первый в Испании Отдел спецэффектов (исп. el primer servicio de Efectos especiales)¹³⁴. В качестве технического ассистента режиссёра Х. Валь дель Омар принял участие в съёмке фильма «Счастливчик» (1942, реж. Ф. Дельгадо), ассистировал режиссёру Ф. Рею при озвучивании второй версии его фильма «Проклятая деревня» (1942). На съёмках фильма «В стиле Гойи» (1942, реж. Б. Перохо) Х. Валь дель Омар отвечал за спецэффекты.

В начале 1940-х гг. Х. Валь дель Омару было поручено снять пропагандистский фильм о планеризме. Во вступительном тексте к сочинённому им сценарию он написал, что фильмы, преследующие исключительно образовательные или пропагандистские цели, не эффективны и предложил вместо документального фильма о вербовке в школу планеризма поэтическое исследование полётов на основе истории об обучении подростков в лётной школе. В сохранившихся сценариях есть два варианта названия фильма: «Проглоти меня, облако» (Trágame nube)¹³⁵ и «Школа ангелов» (Escuela de angeles)¹³⁶. Съёмка фильма

¹³³ Gil Noé J.V. Prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia durante el siglo XX, 1922–1983. De olvidadas a precedentes del arte sonoro valenciano : tesis doctoral. Valencia, 2016. P. 272.

¹³⁴ Ortiz-Echagüe J., Val del Omar J. Cronología // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 328.

¹³⁵ Val del Omar J. ¡¡Trágame nube!! [manuscrito] // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 255. ID/№ registro C00215663c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3980> (дата обращения: 20.01.2025).

¹³⁶ Val del Omar J. Escuela de ángeles [manuscrito] // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 256. ID/№ registro C00215664c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3977> (дата обращения: 20.01.2025).

не состоялась.

Большую часть своей жизни Х. Валь дель Омар посвятил исследованиям в области кинотехники, электроакустики, радио, телевидения, использования медиатехнологий в образовании. Он принимал активное участие в национальных и международных конференциях в киноотрасли, где делал доклады о своих изобретениях и сам знакомился с новейшими разработками в кинотехнике и масс-медиа.

Технические инновации Х. Валь дель Омара условно можно разделить на две группы. К первой группе относятся экономически значимые для киноиндустрии изобретения, позволявшие решить проблемы, связанные с отсутствием или дефицитом специфических кинематографических средств в испанской киноотрасли, возникшие в период международной изоляции страны после Второй мировой войны. Подобный дефицит послужил дополнительным мотивом для исследовательской активности Х. Валь дель Омара.

Так, в 1957 г. он запатентовал формат кинематографической плёнки «Би-Стандарт 35» (Bi-Standard 35): «Система уменьшения, перераспределения и проецирования кадров, а также перераспределения и трансляции фонограмм 35-миллиметровой плёнки, воспроизводимая с помощью проекторов и стандартных аудиоплееров»¹³⁷. Новый формат был представлен в Париже на II конгрессе Международного союза технических кинематографических ассоциаций (UNIATEC) в 1959 г. Несмотря на возможную экономическую выгоду от внедрения изобретения в промышленное производство (сокращение расходов на киноплёнку почти на 50 процентов), в Испании формат не был принят к использованию из-за бюрократических препон.

Ко второй группе изобретений Х. Валь дель Омара относятся технологии, способствующие аффективному, иммерсивному, полисенсорному воздействию

¹³⁷ Val del Omar J. Sistema de reducción, redistribución y proyección de fotogramas y de redistribución y emisión de fonogramas de la películas sonoras de 35 mm reproducidas mediante proyectores y lectores de sonido normalizados : patente de invención № 235173. España, Madrid. 3 de Junio de 1957 // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1080. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-patentes/> (дата обращения: 20.01.2025).

фильма на зрителей. Мы можем выделить четыре его изобретения, которые особенно важны как для понимания поэтики кинематографа Х. Валь дель Омара, так и для оценки его новаторского вклада в общую историю кино: «диафонический звук» или «диафония» (исп. *sonido diafónico, diafonía*), «апанорамное переполнение образа» (исп. *desbordamiento apanorámico de la imagen*), «тактильное видение» (исп. *visión táctil*) и «пиктолюминика» (исп. *pictolumínica*). Эти изобретения и их использование при создании фильмов будут рассмотрены в диссертации как неотъемлемая часть поэтики кинематографа Х. Валь дель Омара.

Некоторые из этих техник были поэтически описаны другом Х. Валь дель Омара К. Симанкасом ещё в 1944 г. в статье «Тотальное зрелище»: «Внезапно мы понимаем, что проекция не имеет границ, нет рамки и кадрирование отсутствует! Изображение вышло за пределы экрана, и проекция занимает всё помещение <...> Главные герои находятся в саду <...> Но с одной и с другой стороны изображение постепенно теряет фокус, цвет и резкость, а формы растекаются <...> в конечном итоге исчезая на стене <...> Мы слышим перед собой голоса героев, ощущаем дуновение ветра с двух сторон, а позади нас весело поют птицы, и мы даже представляем себе, как одна из них пролетела над нашими головами, пересекая комнату»¹³⁸.

На протяжении 1940–1970-х гг. Х. Валь дель Омар реализует свои творческие замыслы, используя возможности технических лабораторий в государственных институтах. В 1946 г. он приступил к работе в качестве технического специалиста на Национальном Радио Испании (*Radio Nacional de España*) и в 1948 г. основал там Экспериментальную лабораторию электроакустики (*Laboratorio Experimental de Electro-acustica*)¹³⁹, в которой разрабатывал различные системы записи и воспроизведения звука, исследовал возможности изменения и преобразования звука с помощью эха и реверберации с целью придания звуку пространственных характеристик.

В 1944 г. Х. Валь дель Омар изобрёл электроакустическую технологию

¹³⁸ Simancas C. El espectáculo total // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 90–92.

¹³⁹ Ortiz-Echagüe J., Val del Omar J. Cronología // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 329.

«диафонического звука» или диафонии» (исп. *sonido diafónico, diafonía*), суть которой состояла в использовании при кинопроекции как минимум двух звуковых каналов (транслирующих объективный и субъективный звук), вступающих друг с другом в противодействие. Технология была инновационной для Испании 1940–1950-х гг., имевшиеся на тот момент в техническом арсенале национальной звуковой и киноиндустрии средства электроакустической выразительности не позволяли задействовать в художественном произведении субъективный звук в качестве отдельного агента повествования. Технология «диафонического звука» была задумана Х. Валь дель Омаром как кинематографическая и в своём фильме «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*, 1955) он впервые использовал «диафонию» в кинематографе.

Но самая первая апробация инновационной звуковой системы была сделана им в мультимедийном многоканальном звуковом произведении «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (*Auto Sacramental Invisible. El mensaje diafónico de Granada*) (1952), которое было представлено на частном показе в 1952 г. в Институте Испанской Культуры¹⁴⁰. В 1951–1955 гг. Х. Валь дель Омар работал в этом Институте техническим специалистом. Фотографий единственной демонстрации «Невидимого Ауто Сакраменталья» не сохранилось¹⁴¹.

Ауто сакраменталь (исп. *auto sacramental* – священное действо) – аллегорическая религиозная пьеса, жанр испанского театра. В Испании в XVI–XVIII веках (до запрета¹⁴² в 1765 г.) ауто сакраментали ставились на городских площадях во время праздника Тела и Крови Христовых¹⁴³. Первоначально темой

¹⁴⁰ Институт Испанской Культуры (*Instituto de Cultura Hispánica*, основан в 1945 г.) – учреждение, в основу которого положена идея «Испанидад» (единства испаноязычных народов). Деятельность Института была направлена на международное сотрудничество испаноязычных государств под духовным руководством Испании. С 1988 г. Институт называется «Испанское агентство международного сотрудничества в целях развития» (*Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID*).

¹⁴¹ Современный испанский медиахудожник и певец фламенко Ниньо де Эльче (*Niño de Elche*) творческий псевдоним Франсиско Контрераса Молина (*Francisco Contreras Molina*) – представил реэнактмент этого произведения Х. Валь дель Омара на выставке «Невидимый Ауто Сакраменталь: Звуковое представление от Валь дель Омара» (7 октября 2020 г. – 29 ноября 2021 г.) в Национальном музее Центр искусств королевы Софии // URL: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche> (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁴² Испанский король Карл III в 1765 г. своим указом запретил постановку ауто сакраменталей как пережиток низовой религиозности.

¹⁴³ Праздник Тела и Крови Христовых или Корпус Кристи (лат. *Corpus Christi* – Тело Христово) – католический праздник, отмечается в четверг, следующий за Днём Святой Троицы, посвящён почитанию Тела и Крови Христа, в которые пресуществляется хлеб и вино во время Таинства Евхаристии.

ауто сакраменталей было Таинство Евхаристии. По мере развития жанра, пьесы иллюстрировали истории из Священного Писания, жития святых, мифологические сюжеты, в пьесу могли быть включены и отсылки к современным событиям. Кульминацией этой театрально-художественной формы в испанской драматургии XVII в. стали религиозно-философские драмы-притчи Педро Кальдерона де ла Барка (1600–1681), превратившего героев своих пьес в многоуровневые аллегорические фигуры, воплощавшие богословско-философские идеи доктрины католического вероучения.

Жанр ауто сакраментала возрождается в Испании в 1920–1930-х гг. после более чем полутора столетий забвения. В 1932 г. Ф. Гарсиа Лорка поставил в своём театре «Ла Баррака» ауто сакраменталь «Жизнь есть сон» П. Кальдерона¹⁴⁴. В 1930-е гг. испанские писатели создают произведения в данном жанре: Асорин¹⁴⁵ – «Анхелита. Ауто Сакраменталь»¹⁴⁶, Рафаэль Альберти – «Необитаемый человек»¹⁴⁷. Режим Ф. Франко, апеллирующий к наследию испанской культуры как к средству, цементирующему основы имперского политического строя, также способствовал возрождению этой театральной художественной формы.

Таким образом, для художественного авангарда Испании первой половины XX века использование жанра ауто сакраменталей было распространённой практикой и Х. Валь дель Омар работал в рамках устойчивой культурной традиции, характерной и для эпохи Золотого века Испании, и для современного ему искусства. Но ауто сакраментали всегда создавались как сценические произведения, а Х. Валь дель Омар использовал звук в качестве основного материала и сделал произведение не в форме радио-спектакля или театрального действия, а в радикально новой для того времени медиаформе, известной современному зрителю как звуковая инсталляция.

Произведение Х. Валь дель Омара представляло собой одноактную аллегорическую религиозную пьесу без чёткого сюжета, состоящую из диалогов

¹⁴⁴ Кальдерон де ла Барка П. Жизнь есть сон. М. : Рипол-Классик, 2021. 216 с.

¹⁴⁵ Асорин – литературный псевдоним испанского писателя Х. Мартинеса Руиса (1873–1967).

¹⁴⁶ Azorin. Angelita (Auto Sacramental). Madrid : Biblioteca Nueva, 1930. 256 p.

¹⁴⁷ Alberti R. El hombre Deshabitado (Auto en un prologo, un acto y un epilogo). Madrid : Editorial Plutarco, 1931. 101 p.

двух действующих лиц (мужчины и женщины). Основная тема – человеческие грехи и искупление. Произведение начинается с эпизода грехопадения Адама и Евы и заканчивается сценами кровопролитной войны и смертью главного героя. Диалоги героев чередуются с музыкальными композициями (указания на то, какая музыка звучала в этом произведении отсутствуют) и с разного рода шумами, например, со звуками выстрелов. В архиве Х. Валь дель Омара найдены четыре версии сценария¹⁴⁸, в которых он структурировал диафоническое пространство своего произведения, указав из какого динамика (всего было от 8 до 14 динамиков в разных версиях сценария) транслируется тот или иной звук (диалоги, музыка, шумы). Продолжительность композиции около часа, она зациклена (после смерти главного героя повествование начинается снова с эпизода Грехопадения Адама и Евы). По замыслу Х. Валь дель Омара, звуковой ауто сакраменталь должен был сопровождаться запахами и проекциями световых лучей на стены помещения.

В письме директору Института Испанской Культуры А. Санчесу Белла Х. Валь дель Омар назвал своё произведение «первым воплощением лирически-религиозной электроакустической поэтики»¹⁴⁹. Термин «звуковая инсталляция» в то время ещё не вошёл в употребление, и как самостоятельный вид искусства сформировался лишь в 1960-е гг. в США. Но современные испанские исследователи, основываясь на том, что произведение Х. Валь дель Омара представляет собой многоканальную звуковую работу с определённым сценарием и световым и обонятельным оформлением, считают допустимым называть его ранней формой звуковой инсталляции. Такой позиции придерживается, например, Е. Ромеа Паренте¹⁵⁰ и Х. Вивер¹⁵¹. Х. Вивер пишет, что «“Ауто” представляет собой <...> звуковую инсталляцию того типа, которого в то время практически не

¹⁴⁸ Val del Omar J. [El mensaje de Granada: auto sacramental invisible] // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 308. ID/№ registro C00216703c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3666> (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁴⁹ Val del Omar J. Carta a Alfredo Sanchez Bella, 24 de septiembre de 1951 // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 181.

¹⁵⁰ Romea Parente E. Mensaje diafónico de Granada de José Val del Omar: auto sacramental sensorial // Dialogía. 2017. № 11. P. 156.

¹⁵¹ Viver J. Auto Sacramental Invisible. El mensaje diafónico de Granada. Una obra inédita de José Val del Omar, 1949–1952. Un proyecto del Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga. 2012. URL: <http://javierviver.com> > Val-del-Omar-Auto1 (дата обращения: 20.01.2025).

существовало, но сейчас – обычная музейная практика»¹⁵². Таким образом, Х. Валь дель Омар по праву может считаться пионером саунд-арта в Испании. Интермедиаальный синтез искусств эпохи модерна, предвещавший возникновение медиа-арта во второй половине XX века, был обнаружен Х. Валь дель Омаром с помощью интуитивного конструирования новых форм выражения и оформлен в виде жанра ауто сакраментала как возможной идеальной формы такого синтеза.

В 1950-х гг. Х. Валь дель Омар разработал технологию «тактильного видения» (исп. *visión táctil*) – систему художественной светопульсации при киносъёмке. При кинопроекции отснятого с её помощью материала возникала иллюзия объёмного изображения и тактильного дистанционного контакта кинообраза и зрителя фильма. Х. Валь дель Омар понимал кинопроекцию как тактильную среду, он полагал, что, усилив кинообраз светопульсацией, можно добиться более ощутимого осязательного воздействия кинообраза на тело зрителя.

В сентябре 1955 г. Х. Валь дель Омар, благодаря содействию секретаря Министерства образования Испании М. Фрага Ирибарне¹⁵³, принял участие в Конференции экспертов кино и телевидения, организованной ЮНЕСКО в Танжере (Марокко), где представил в докладе свои изобретения – «тактильное видение» и «диафонический звук»¹⁵⁴.

В 1957 г. на IX Международном конгрессе кинематографических технологий в Турине (Италия) Х. Валь дель Омар сделал доклад о разработанной им технологии полиэкранной кинопроекции «апанорамное переполнение образа» (исп. *desbordamiento apanorámico de la imagen*)¹⁵⁵. В докладе он также изложил своё понимание кинематографа, мотивирующее его на поиск нестандартных технологических решений: «Я хотел передать свой огонь моим братьям, передать

¹⁵² Ibid. P. 4.

¹⁵³ Мануэль Фрага Ирибарне (Manuel Fraga Iribarne, 1922–2012) – испанский общественный деятель, юрист, автор книг по юридическим и социальным вопросам, по искусству, генеральный секретарь Института Испанской Культуры (1951–1953), секретарь Министерства образования Испании (1955–1956), министр информации и туризма Испании (1962–1969), министр внутренних дел Испании (1975–1976), председатель автономного правительства Галисии (1990–2005).

¹⁵⁴ Val del Omar J. The theory of tactile vision; Diaphony and reasons for its existence in television. 1955 // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 342. ID/№ C00217244c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3867> (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁵⁵ Val del Omar J. Desbordamiento apanorámico de la imagen // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 104–107.

им радость гармоничной панорамы, которую пыл моей крови позволил мне увидеть и почувствовать. И для этой передачи нужен язык истины. Слова не подходят, они извращены и часто служат обманчивой маскировкой. Язык истины был в бессознательном движении. Я заметил, что даже животные смотрят нам в глаза, чтобы обнаружить наши намерения. И именно бессознательное движение глаз помогло мне понять истинный язык кино»¹⁵⁶.

В 1957 г. режиссёр соединил три своих изобретения («диафонический звук», «тактильное видение» и «апанорамное переполнение образа») в единый механизм и запатентовал это синестетическое шоу как «Оптическую и акустическую систему для кинематографа и телевидения»¹⁵⁷.

В 1960–1970-е гг. Х. Валь дель Омар продолжил разрабатывать теорию «тактильного видения» и практические аспекты её применения в рефлексивно-исследовательских работах: «Меридиан цвета Испании» (1959)¹⁵⁸, «Цвет – это пульсация» (1961)¹⁵⁹, «Пульсирующий цвет» (1963)¹⁶⁰, «Сенсорный цвет» (1967)¹⁶¹, «Что такое лазерное изображение?» (1970-е)¹⁶² и т. д.

В 1950-х – начале 1960-х гг. Х. Валь дель Омар снял с применением авторских инновационных техник два фильма. Фильм «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*, 1955) снят с применением технологии «диафонического звука» и демонстрировался на фестивальных показах с помощью системы проекции «апанорамное переполнение образа». При съёмке фильма «Огонь в Кастилии» (*Fuego en Castilla*, 1960) использовалась система художественного освещения «тактильное видение», на XIV Каннском кинофестивале (1961) этот фильм получил награду за особенности светозффектов.

Во время работы над фильмом «Огонь в Кастилии» (1960) Х. Валь дель Омар

¹⁵⁶ Ibid. 104.

¹⁵⁷ Val del Omar J. Sistema optico y acustico para cinematografia y television : patente de invención № 233893. España, Madrid. 26 de Febrero de 1957 // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1079. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-patentes/> (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁵⁸ Val del Omar J. Meridiano del color de España // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 118–122.

¹⁵⁹ Val del Omar J. El color es cosa palpitante // Ibid. P. 123–128.

¹⁶⁰ Val del Omar J. Palpicolor // Val del Omar sin fin. Granada: Diputación de Granada, 1992. P. 235–239.

¹⁶¹ Val del Omar J. Chromatacto // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 129–134.

¹⁶² Val del Omar J. ¿Cómo es la imagen del láser? // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 258–260.

написал несколько программных текстов, в которых пояснил философские основания своих аудиовизуальных стратегий. В статье «Мека-мистика. (Философская идея, лежащая в основе моей техники эмоциональной передачи нашей культуры)» (1959)¹⁶³ и в статье «Мека-мистика кино» (1961)¹⁶⁴ он использовал неологизм «мека-мистика» (исп. *meca-mística*), соединяющий два слова: «механика» и «мистика», таким образом позиционируя разрабатываемую им модель кинематографа «механического мистицизма». По его мнению, именно испанская культура должна подарить миру самые передовые технологии: «испанец – это инфракрасная и ультрафиолетовая личность, реалистичная и мистическая <...> Обычная техника уже потерпела кораблекрушение <...> наступило время мистического поэта <...> время покинуть суету этой жизненной долины различий и подняться к безмятежности <...> перейти от одноклеточного инфракрасного света к ультрафиолету в невесомости»¹⁶⁵. Надо отметить, что описание Х. Валь дель Омаром разработанных им технологий сопровождалось метафорами и поэтическими комментариями в религиозно-мистическом ключе.

В 1960 г. после завершения работы над фильмом «Огонь в Кастилии» режиссёр провёл несколько месяцев в Мексике, пытаясь внедрить свои технические изобретения на мексиканском телевидении. Он также получил предложение от мексиканского правительства снять документальный фильм об искусстве ацтеков, используя технологию «тактильного видения», но проект не был осуществлён.

В 1961 г. Х. Валь дель Омар приступает к съёмкам фильма «Магнетизм Галисии (Из глины)» (*Acariño galaico (De barro)*, 1961/1981–1982/1995), но прерывает работу над фильмом в связи с тем, что с 1962 г. оказался занят в двух других крупных проектах.

В 1962 г. Х. Валь дель Омар создал и возглавил исследовательскую лабораторию в Официальной школе кино в Мадриде. В архиве режиссёра

¹⁶³ Val del Omar J. Meca-mística (Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura) // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 279–280.

¹⁶⁴ Val del Omar J. Meca-mística del cine // Ibid. P. 281–282.

¹⁶⁵ Val del Omar J. Meca-mística (Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura) // Ibid. P. 280.

сохранился «Отчёт о создании аудиовизуальной исследовательской лаборатории на базе Школы кино и телевидения, представленный генеральному директору отдела массовой культуры и развлечений Министерства информации и туризма»¹⁶⁶. В тексте «Испанские техники, которые могут стать предметом исследования в лаборатории Официальной школы кино»¹⁶⁷ он перечислил основные направления исследований: «психоабстрактный рельеф, телесные экраны <...> эффекты невесомости <...> пульт дистанционного управления видеозаписью <...> мобильный электронный макияж <...> тактильно-диафоническое телевидение <...> микропроектор, запоминая изображения из киноархивов, кино и телевидения ...»¹⁶⁸. В качестве одной из задач лаборатории он указал «обоснование необходимости создания Института, исследующего зрелищные технологии, особенно, световые и звуковые, применяемые театром и кинематографом»¹⁶⁹. То есть, он был нацелен на создание научного Института, занимающегося аудиовизуальными и другими спецэффектами, а задуманные им художественные практики предвосхитили современное медиаискусство. Например, «мобильный электронный макияж» в современной терминологии – это «видеоинсталляция» или «видеомэппинг».

По рекомендации М. Фрага Ирибарне, который в 1962 г. стал министром информации и туризма, Х. Валь дель Омар в 1962 г. назначен на должность технического координатора в этом Министерстве и в 1963 г. получил заказ на создание цикла документальных фильмов «Фестивали Испании» (Festivales de España). Фильмы предназначались для трансляции в Испанском павильоне на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1964–1965 гг.¹⁷⁰ Х. Валь дель Омар в 1964 г. посетил Нью-Йорк для ознакомления с архитектурой здания павильона.

¹⁶⁶ Val del Omar J. Informe sobre la creación de un laboratorio de investigación audiovisual en el local de las Escuelas de Cinematografía y Televisión presentado al director general de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 328. ID/№ registro C00217185c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3976> (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁶⁷ Val del Omar J. Técnicas españolas que pueden ser motivo de investigaciones dentro del laboratorio de la Escuela Oficial de Cine // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 133–135.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid. P. 134.

¹⁷⁰ Bonet E. Festivales de España. 1963–1964 // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=5 (дата обращения: 20.01.2025).

Цикл фильмов «Фестивали Испании» (1963–1964) Х. Валь дель Омара состоял из 10 короткометражных кинокартин, запечатлевших религиозные празднества и театральные, музыкальные, танцевальные представления в разных городах Испании. Но фильмы не были приняты к показу (предположительно, из-за недостатка финансирования на завершающий этап их производства) и до 2010 г. нигде не демонстрировались. Часть фильмов утеряна, часть – сохранилась фрагментарно, два фильма были найдены в 2023 г.¹⁷¹

В машинописном документе «Список цветных короткометражных фильмов первой документальной серии Фестивалей Испании» Х. Валь дель Омар перечислил фильмы цикла¹⁷² с указанием их продолжительности:

1. Эстремадура – Греческий театр в Мериде / Extremadura – Teatro Griego en Mérida (10 минут).

2. Балеарские острова – Воспоминание о монахе Хуниперо Серра / Baleares – Recordando a Fray Junípero Serra (10 минут).

3. Каталония – Ретабло Сан-Арменгол в соборе Сео-де-Уржел / Cataluña – Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel (10 минут).

4. Галисия – Галисийский балет Ла-Корунья / Galicia – Ballet Gallego de La Coruña (12 минут).

5. Леванте – Фестивали в Эльче и Торревьехе / Levante – Festivales en Elche y Torrevieja (10 минут).

6. Андалусия – Фестивали в Севилье, Кордове, Кадисе и Малаге / Andalucía – Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga (18 минут).

7. Кастилия – Восемь фестивалей / Castilla – Ocho Festivales (10 минут).

¹⁷¹ В 2023 г. в Испанской Фильмотеке (Мадрид) в коробках с надписью «брак» были найдены два последних фильма из цикла «Фестивали Испании» Х. Валь дель Омара: фильм «Кровавая луна», запечатлевший хореографический спектакль по мотивам произведений Ф. Гарсиа Лорки, и фильм «Фестиваль в недрах Земли (Праздник сбора урожая винограда и пещера Нерха)», снятый с применением авторской технологии «тактильного видения». После реставрации два фильма объединены в один под названием «Фестиваль в недрах Земли» (Festival en las Entrañas, 1963–1964/2023) продолжительностью 25 минут. Фильм был впервые показан осенью 2023 г. на кинофестивале в Сан-Себастьяне (Val del Omar J. Festival en las Entrañas // Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 2023. URL: https://www.sansebastianfestival.com/secciones_y_peliculas/7/710231/es (дата обращения: 20.01.2025)).

¹⁷² Val del Omar J. Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España // URL: http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=6&text2_codi=34 (дата обращения: 20.01.2025). Фильмы приводятся в последовательности, указанной в тексте Х. Валь дель Омара.

8. Религиозные фестивали в Испании / *Festivales religiosos en España* (12 минут).

9. Кровавая луна. Спектакль Театра Испанского Танца Луисильо / *Luna de sangre del Teatro de Danza Española de Luisillo* (10 минут).

10. Фестиваль в недрах Земли (Праздник сбора урожая винограда и пещера Нерха¹⁷³) / *Festival en las Entrañas (Fiesta de la vendimia y cueva de Nerja)* (25 мин).

В этом тексте режиссёр также обозначил основные темы и последовательность образов для каждого фильма, предложив своего рода мини-сценарии. Например, в примечаниях к фильму «Эстремадура – Греческий театр в Мериде» режиссёр указал: «Монастырь <...> Аисты Акведук Мерида <...> Садовый фонтан <...> Цветы Христос наполовину снят с креста <...> Трагический крупный план распятого человека Маленькие цветы и колючки у реки <...> Христос лежит на руках у матери Маленькие цветы Больно вглядываются в темноту Колонны, камни, капители и статуи римского театра Мерида ночью <...> Ещё пять кадров другого театрального представления <...> Рассвет и луна Три плоскости арок, сквозь которые проникает рассвет Камни статуй, которые ломаются и распадаются Цветы восход солнца»¹⁷⁴.

В 1965 г., не получив поддержки руководства Официальной школы кино для своих технологических разработок, Х. Валь дель Омар уволился, передав свою лабораторию и оборудование в дар Школе. Однако всё оборудование было выброшено на свалку. Инновации Х. Валь дель Омара опережали своё время и не находили отклика у чиновников, ответственных за финансирование технологических исследований.

В 1968 г. и 1974 г. Х. Валь дель Омар, используя разработанный им экспериментальный формат киноплёнки «Би-Стандарт 35» (*Bi-Standard 35*), снял несколько плёнок с достопримечательностями Альгамбры и Гранады с целью

¹⁷³ Пещера Нерха (исп. *Cueva de Nerja*) – карстовая пещера рядом с г. Нерха (провинция Малага, Испания). С 1960 г. в одном из залов пещеры каждое лето проходит Международный фестиваль музыки и танца «Пещера Нерха» (*Festival Internacional de Música y Danza “Cueva de Nerja”*).

¹⁷⁴ Val del Omar J. *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*. P. 1–2 // URL: http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=6&text2_codi=34 (дата обращения: 20.01.2025). При цитировании документа сохраняется пунктуация оригинала.

сделать фильм о Гранаде («Гранада», 1968/1974)¹⁷⁵.

В 1972–1974 гг. Х. Валь дель Омар работал в Национальной оптической компании (Empresa Nacional de Óptica S.A., ENOSA), занимавшейся производством оптических устройств для образовательного сектора (лазерные указки, слайд-проекторы и т. д.). Здесь режиссёр начал экспериментировать с лазером и мультипроекциями, впоследствии продолжив опыты в своей технической мастерской – в Лаборатории ПЛАТ (1975–1982). В настоящее время часть оборудования его Лаборатории ПЛАТ представлена в постоянной экспозиции как инсталляция¹⁷⁶ в отдельном зале в Национальном музее Центр искусств королевы Софии в Мадриде. Целью его исследований было создание живописно-светового-аудио-тактильного образа, ПЛАТ-образа (исп. Picto-Lumínica-Audio-Tactil, PLAT-imagen), разработка авторской технологии «пиктолюминики» (исп. pictolumínica, живописно-световое <изображение – О.К.>), художественные эксперименты с лазерным лучом. В технике «пиктолюминики» режиссёр снял короткометражный фильм «Вариации на гранате» (Variaciones sobre una granada, 1975).

Ещё одним результатом экспериментов Х. Валь дель Омара в Лаборатории стала авторская техника «бионическая оптика и цикло-тактильная энергетика» (исп. óptica biónica energética ciclo-tactil). Суть изобретения заключалась в размещении перед лучом слайд-проектора медленно вращающейся анаморфотной линзы. В результате проецируемые со слайда изображения превращались в астигматически искажённые и поворачивающиеся вокруг своей оси объекты, что создавало иллюзию объёмного, трёхмерного изображения, выходящего за плоскость экрана.

Зрелище, создаваемое с помощью пиктолюминических техник, режиссёр предлагал дополнительно усилить «модуляцией ритмических, музыкальных, тактильных эффектов на подлокотниках кресел, на сиденьях стульев <...>

¹⁷⁵ Фильм Х. Валь дель Омара «Гранада» (Granada, 1968/1974) будет смонтирован в 2004 г. режиссёром Е. Бонетом на основе сохранившегося материала, отснятого Х. Валь дель Омаром в 1968 г. и в 1974 г. Более подробно см. параграф 2.3. диссертации.

¹⁷⁶ Val del Omar J. Laboratorio PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Tactil) // URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/laboratorio-plat-picto-luminica-audio-tactil> (дата обращения: 20.01.2025).

фарадейскими электротоками»¹⁷⁷. Он рекомендовал также использовать четыре призмы, размещённые на объективе проектора, чтобы изображение могло проецироваться на четыре стороны комнаты одновременно¹⁷⁸.

В 1969 г. Х. Валь дель Омар инициировал проект создания живописно-свето-аудио-тактильных пространств в двух залах нового Дворца Конгрессов в Мадриде с целью сделать свои изобретения доступными публике¹⁷⁹. Проект не был реализован.

В октябре 1976 г. по приглашению Союза кинематографистов СССР Х. Валь дель Омар приезжал в Москву на XII конгресс Международного союза технических кинематографических ассоциаций (UNIATEC). В Трудах XII конгресса в списке участников Х. Валь дель Омар указан как единственный представитель от Испании¹⁸⁰. На конгрессе, по утверждению его зятя Г. Саенса де Буруага, Х. Валь дель Омар представил своё последнее изобретение в докладе «Бионическая оптика и цикло-тактильная энергетика»¹⁸¹. Но в опубликованной в Трудах конгресса программе¹⁸² выступление Х. Валь дель Омара и его доклад не указаны.

До конца своей жизни Х. Валь дель Омар не оставлял попыток применить разработанные им технологии для улучшения социальной коммуникации. Так, в марте 1977 г. в «Открытом письме телевизионному эксперту Адольфо Суаресу от исследователя Хосе Валь дель Омара с предложением реальной демократии...»¹⁸³ он предлагал использовать свою технологию «диафонического звука» для обеспечения диалога государства и народа, создав телеклуб, технологическая платформа которого будет состоять из двух каналов коммуникации. Один канал —

¹⁷⁷ Val del Omar J. El tetraproyector Adiscopio enosa... // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 999. P. 3. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-enosa-adiscopio/> (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁷⁸ Ibid. P. 4.

¹⁷⁹ Val del Omar J. A proposito del Auditorium del Palacio de Congresos: concéntricas de “anti-ambiente” // José Val del Omar: Una Técnica con T mayúscula [catálogo de exposición]. Córdoba : Centro de creación contemporánea de Andalucía, 2024. P. 104.

¹⁸⁰ Труды XII конгресса УНИАТЕК, 5–10 октября 1976. М. : Внешторгиздат, 1978. С. 13.

¹⁸¹ Val del Omar J. Óptica biónica energética ciclo-táctil. XII Congreso Internacional de la UNIATEC, Moscú, 5–10 octubre 1976 // Val del Omar sin fin. Granada : Diputación de Granada, 1992. P. 317–322.

¹⁸² Труды XII конгресса УНИАТЕК, 5–10 октября 1976. М. : Внешторгиздат, 1978. С. 1–2.

¹⁸³ Val del Omar J. Carta a Adolfo Suárez, 8 de Marzo de 1977 // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 201–204.

это точка зрения государства, излагаемая с телевизионного экрана, второй канал – общественная реакция, мнение народа, выражаемое через радио и телефонные станции: «я предлагаю Вам призвать испанский народ к участию в качестве действительного главного героя активного телеклуба, который использует одновременно телевидение и радио на всей территории страны. Этого можно достичь, управляя телевидением в диафоническом режиме в согласии с сотнями радиотелефонных терминалов и радиостанций <...> Империя единственного окна, вторгшегося во все дома Испании, должна предстать перед судом телезрителей, которым следует разрешить выражать их публичную реакцию и в режиме реального времени, и с отсрочкой, чтобы её можно было обдумать для коллективной пользы»¹⁸⁴. Проект «активного телеклуба» Х. Валь дель Омара, по сути, является прототипом современных интернет-каналов социальных сетей государственных органов, где граждане могут участвовать в обсуждении общественно-политических событий.

На момент написания письма А. Суарес уже занимал пост Председателя правительства Испании, но Х. Валь дель Омар обратился к нему как к телевизионному эксперту, так как А. Суарес с 1969 по 1973 гг. работал в должности генерального директора радиовещания и телевидения Испании¹⁸⁵.

В письме от 23 сентября 1977 г. к министру культуры и благосостояния Испании Пио Кабанильяс Х. Валь дель Омар напомнил о своей работе в Министерстве информации и туризма в 1960-х гг., когда П. Кабанильяс был заместителем министра этого ведомства, и сообщил о созданной им медиа Лаборатории ПЛАТ, надеясь на сотрудничество: «В течение последнего времени, проведённого в одиночестве, я создал мастерскую-студию ПЛАТ, в которой используется эффектное сочетание смешанных медиа в слиянии с живописно-световыми и аудио-тактильными техниками. Полагаю, что буду полезен Вам в

¹⁸⁴ Ibid. P. 203.

¹⁸⁵ Адольфо Суарес (Adolfo Suárez, 1932–2014) – генеральный директор радиовещания и телевидения Испании (1969–1973), Первый Председатель правительства демократической Испании (Presidente del Gobierno de España, 1976–1981).

Вашей плодотворной деятельности»¹⁸⁶. Эти два письма остались без ответа.

В 1981 г. Е. Бонет, куратор выставки «Киноавангард в Испании: Антология» (1982)¹⁸⁷ в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду, обратил внимание на творчество Х. Валь дель Омара, прочитав о его фильме «Гранада в зеркале воды» (1955) в книге «Фильм как подрывное искусство» австрийского киноведа А. Фогеля: «Взрывное и жестокое произведение, глубочайшая страсть, безмолвный крик, мистическое воплощение кошмаров Испании. Напоминает “Землю без хлеба” Бунюэля, режиссёру удалось передать безымянный ужас и тревогу. Одна из великих неизвестных работ мирового кинематографа»¹⁸⁸.

Заинтересовавшись творчеством Х. Валь дель Омара, Е. Бонет обратился к режиссёру с просьбой предоставить свои фильмы для демонстрации на выставке в Париже. Х. Валь дель Омар решил объединить три фильма – «Гранада в зеркале воды» (1955), «Огонь в Кастилии» (1960) и незаконченный на тот момент фильм «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995) – в трилогию под общим названием «Триптих Первостихий Испании» (*Tríptico Elemental de España*). В итоге, два фильма режиссёра – «Гранада в зеркале воды» и «Огонь в Кастилии» – открыли ретроспективу выставки. Работу над третьим фильмом – «Магнетизм Галисии (Из глины)» – Х. Валь дель Омар возобновил в 1981 г., но не успел его завершить.

В июле 1982 г. режиссёр, возвращаясь в свою Лабораторию после семейного ужина с дочерью, попал в дорожно-транспортное происшествие и получил травму. На следующий день он впал в кому и был помещён в госпиталь в Мадриде, где через две недели (4 августа 1982 г.) скончался, не приходя в сознание¹⁸⁹. Х. Валь дель Омар похоронен на кладбище в г. Лоха (провинция Гранада). Памятник на его могиле представляет собой бронзовый бюст, у открытого рта размещены ладони в виде рупора. В голове бюста – камера обскура. Если заглянуть в рот-рупор статуи,

¹⁸⁶ Val del Omar J. Carta a Pio Cabanillas, 23 de septiembre de 1977 // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 210.

¹⁸⁷ Cinéma d'Avant-garde en Espagne: Une anthologie. 1982 (mars-avril) // Rapport d'activité 1982. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1983. P. 62.

¹⁸⁸ Vogel A. Film as a Subversive Art. New York : Random House, 1974. P. 93. Фильм Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» (1955) упоминается в книге А. Фогеля под своим первым названием «Великая сигирийя» (*La gran sigiriya*), более подробно об изменении названия фильма режиссёром см. подпункт 2.2.1-а. диссертации.

¹⁸⁹ Val del Omar M. La última humillación // El País. 1982. 29 de Agosto.

то можно увидеть перевёрнутое изображение дерева¹⁹⁰.

Имя Хосе Валь дель Омара увековечено в названии Высшей Школы Искусств и Дизайна, расположенной в центре г. Гранады. Это масштабный государственный образовательный центр с более чем 175-летней историей, выпускающий бакалавров в области графического дизайна и пластических искусств. С 2021 г. Высшая Школа Искусств и Дизайна в Гранаде носит имя уроженца Гранады Хосе Валь дель Омара – La Escuela de Arte y Superior de Diseño José Val del Omar de Granada (EASD Val del Omar)¹⁹¹.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод, что творчество Х. Валь дель Омара может быть соотнесено с ключевыми периодами истории испанского кинематографа. Несмотря на неизбежное влияние государственной культурной политики на формосодержательные аспекты его фильмов и даже на характер его творческой деятельности, режиссёру удалось отстоять художественную автономию. Его творческие искания представляют собой не просто отражение доминирующих тенденций эпохи, но и воплощение индивидуального авторского мировоззрения: мистико-философский интерес к тайнам человеческого духа, эксперименты с киноязыком, разработка новаторских кинотехнологий, а также обращение к тематике, выходящей за пределы актуальной социально-политической конъюнктуры. В то же время его работы глубоко укоренены в национальной культурной традиции – будь то погружение в архетипы испанской культуры или формирование тонкого контрдискурса по отношению к ней. В поздний период творчества Х. Валь дель Омар сосредоточился на работе в собственной технической мастерской, не обращая внимания на новые тенденции в испанском кино. Тем не менее, его проекты в области медиаискусства могут рассматриваться как форма специфического диалога с глобальными художественными процессами в области экранных искусств.

¹⁹⁰ Sculpture dedicated to Val del Omar in Loja, Granada // URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Val_del_Omar#/media/File:Valdelomarloja.jpg (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁹¹ La Escuela de Arte y Superior de Diseño José Val del Omar de Granada (EASD Val del Omar) // URL: <https://escuelavaldelomargranada.es/> (дата обращения: 20.01.2025).

ГЛАВА 2. ФОРМОСОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ СТРОЙ ФИЛЬМОВ

Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Анализ формосодержательного строя каждого фильма Х. Валь дель Омара будет построен следующим образом. Сначала даётся общая контекстуализация фильма как произведения искусства: историко-биографические, социокультурные обстоятельства его создания (реставрации, реконструкции), информация об участии фильма в кинофестивалях и о полученных фильмом наградах. Далее предлагается интерпретация текстовых контекстуализирующих элементов: поясняется название фильма, разбирается содержание вступительных титров, если это титры-посвящение конкретным людям, то приводится краткая биографическая сводка по каждой персоналии. В случае наличия звуковой составляющей даётся общая информация о её компонентах.

Далее проводится покадровый или посценный анализ (глубина анализа – покадрово или посценно – зависит от сложности конкретного содержания), в качестве иллюстраций приводятся кадры из фильма, размещённые в Приложении 1. При анализе выявляются основные используемые изображения объектов, исследуются ключевые элементы саундтрека и его взаимодействие с визуальным рядом фильма. На основе обобщения полученных данных определяются основные мотивы фильма, предлагаются возможные интерпретации визуальных метафор и символического нарратива сцен и эпизодов.

Одновременно с этим при анализе кадра / сцены рассматриваются формально-технические средства, применяемые режиссёром, и предлагаются варианты трактовки смыслопорождающих функций этих средств в формосодержательном строе фильма, также поясняется механизм выполнения наиболее новаторских и оригинальных приёмов.

По результатам анализа выявляется структура фильма, способы взаимосвязи сцен и эпизодов внутри фильма, используемые крупности планов, особенности

композиции кадра, характер монтажа, характер скорости и направления изображения и звука, приёмы работы с камерой, светооптические приёмы и эффекты, специфические авторские приёмы; даётся краткая характеристика персонажей фильма. В ряде случаев проводится сравнение использованных в фильме приёмов с аналогичными приёмами в других фильмах Х. Валь дель Омара.

В начале, в процессе или по завершении анализа приводятся комментарии Х. Валь дель Омара, отзывы кинокритиков, указываются наиболее близкие по жанрово-сюжетному строю фильмы других режиссёров. На основе проведённого исследования, с учётом социокультурного и историко-биографического контекста создания фильма, предлагаются возможные интерпретации сюжета, темы и жанровой специфики.

При необходимости, в отдельных подпунктах рассматриваются специфические авторские кинематографические технологии, в том случае, если Х. Валь дель Омар применил таковые при съёмке или демонстрации фильма, описывается механизм работы авторской технологии, указываются её возможные истоки и прообразы, характеризуется художественный результат её применения, предлагается интерпретация производимых технологией художественных и психофизиологических эффектов.

В отдельном параграфе по итогам проведённого анализа формосодержательного строя шести фильмов, сопоставления используемых Х. Валь дель Омаром приёмов и обобщения результатов исследования (детально представленных в виде Таблицы 1 в Приложении 2) определены устойчивые формальные и содержательные принципы поэтики фильмов Х. Валь дель Омара.

2.1. Фильм «Вибрации Гранады» (1935)

Сохранившиеся неигровые фильмы первых десятилетий XX века, посвящённые городу Гранаде¹⁹², сняты иностранными путешественниками и представляют собой травелоги (англ. travelogue, путевой очерк) – фильмы о путешествиях¹⁹³. В них отразился стандартный набор туристических стереотипов об андалузском городе: виды архитектурно-паркового ансамбля Альгамбра, мавританская архитектура района Альбайсин¹⁹⁴, цыгане (коренные обитатели Сакромонте¹⁹⁵), женщины в традиционных кружевных мантильях, танцы фламенко и т. д. В фильме Х. Валь дель Омара «Вибрации Гранады» (1935) тоже показаны опознаваемые архитектурные памятники исторической части города, уютные, тихие районы, которых не коснулись индустриальные новшества. Но, несмотря на пересечение образных рядов с фильмами-травелогами, формосодержательная целостность этого фильма принципиально отлична.

Х. Валь дель Омар продемонстрировал свой фильм «Вибрации Гранады» (*Vibración de Granada*, 1935, 16 мм, чёрно-белый, немой, 21 мин., проецируется через зелёный фильтр, скорость проекции 16 кадров в секунду) в 1935 г. на заседании независимого киноклуба в кинотеатре «Тиволи» в Мадриде¹⁹⁶. На показе присутствовали испанские режиссёры Рафаэль Хиль, Карлос Фернандес Куэнка, кинокритик М. Виллегас Лопес, по его отзыву: «Гранада – это нечто великолепное

¹⁹² Город Гранада с 1833 г. по настоящее время – столица провинции Гранада в составе автономного сообщества Андалусия, расположенного на юге Испании. С 711 по 1492 гг. территория Андалусии была частью различных мусульманских государств, с 1228 по 1492 гг. – входила в состав Гранадского эмирата со столицей в г. Гранада. После падения Гранадского эмирата в 1492 г. его территория была включена в состав Кастильской короны как Королевство Гранада (1492–1833).

¹⁹³ Фильмы-травелоги о Гранаде, снятые в Испании в 1920–1930-х гг.: В старой Гранаде / *In old Granada* (1921, реж. Бертон Холмс, США), док.; Слава Испании / *The Glory of Spain* (1930, реж. Ван Бюрен Корпорейшн, США), док.; Мавританская Испания / *Moorish Spain* (1933, реж. Ван Бюрен Корпорейшн, США), док.; От Гибралтара через Южную Испанию к Гранаде / *From Gibraltar through Southern Spain to Granada* (1933, реж. Андре де ла Варре, США), док.

¹⁹⁴ Альбайсин (исп. *El Albayzín*, *El Albaicín*) – старинный мавританский квартал Гранады, расположенный на холме напротив Альгамбры.

¹⁹⁵ Сакромонте (исп. *Sacromonte*, Святая гора) – цыганский квартал Гранады, расположенный на одноимённом холме, изрытом рукотворными жилыми пещерами.

¹⁹⁶ Val del Omar J. *Vibración de Granada*. Intertítulos // José Val del Omar: *Escritos de técnica, poética y mística*. P. 216.

по замыслу, исполнению, движению камеры <...> Глубокая эмоция, исходящая от самих вещей, раскрыта в соответствии с их глубочайшим смыслом, без искусственных аргументов, обращаясь непосредственно к предмету»¹⁹⁷.

Вскоре, в хаосе начавшейся в стране гражданской войны (1936–1939), фильм был потерян. Только лишь в 1982 г., после смерти режиссёра, его дочь Мария Хосе Валь дель Омар обнаружила в его мастерской коробку с киноплёнкой. В прилагаемой записке было указание проецировать фильм через зелёный фильтр и информация о том, что копию фильма взял Х.Р. Хименес¹⁹⁸, чтобы представить фильм в США во время своих лекций (о судьбе этой копии ничего не известно)¹⁹⁹.

Название фильма «Вибрации Гранады» (*Vibración de Granada*) описывает динамику формы, переданную движением света и воды. Город в фильме словно живой организм вибрирует своими фонтанами, ручьями, цветами, деревьями, солнечными бликами. Но дословный перевод испанского слова “*vibración*” не совсем корректно передаёт замысел автора. Более точно содержанию кинокартины соответствуют слова «дрожание», «эманации», «мистический тремор» Гранады.

В отношении названия фильма уместно использовать термин «вибрация» в значении, которое дал ему Василий Кандинский применительно к художественному творчеству – сверхчувственная эманация предмета. Она передаётся художником в арт-объекте таким образом, что зритель вступает с ней в резонанс, ощущая ответную душевную вибрацию: «“Природа”, то есть постоянно меняющееся внешнее окружение человека, непрерывно приводит струны фортепиано (душа) в состояние вибрации, пользуясь клавишами (предметами) <...> Но вот на место природы становится художник...»²⁰⁰, «художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша <...> приводит в вибрацию человеческую душу»²⁰¹.

¹⁹⁷ Villegas López M. Cine amateur // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cinel_cod=4&cene2_cod=12&cene3_codi=71 (дата обращения: 20.01.2025).

¹⁹⁸ Хуан Рамон Хименес (Juan Ramón Jiménez, 1881–1958) – испанский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе 1956 г. В 1936 г. в начале гражданской войны в Испании покинул страну, умер в изгнании в Пуэрто-Рико.

¹⁹⁹ Val del Omar J. *Vibración de Granada*. Intertítulos // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 216.

²⁰⁰ Кандинский В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк : Международное Литературное Содружество, 1967. С. 75–77.

²⁰¹ Там же, с. 64.

При исследовании у нас была возможность использовать две версии фильма: чёрно-белую²⁰² и цветную (оцифрованную с наложенным при проекции зелёным фильтром)²⁰³, отдельные фрагменты цветной версии можно посмотреть также на официальном сайте Х. Валь дель Омара²⁰⁴. Основываясь на том, что более качественное изображение дано в чёрно-белом варианте и у нас нет уверенности, что в оцифрованной версии представлен именно тот оттенок цвета, который получится при живой проекции, большинство кадров в нашем тексте приведено в чёрно-белом варианте. Но для подробного анализа в некоторых случаях мы даём в тексте две версии изображения с целью показать, как цвет предполагаемой режиссёром проекции меняет восприятие фильма.

Фильм начинается с трёх сменяющих друг друга кадров с титрами (неровные белые буквы на тёмном фоне): «Крепость», «Дворец», «Рай», от кадра к кадру размер букв увеличивается. Далее идёт титр «6 веков Альгамбры». Режиссёр аккумулирует в этих словах мавританское прошлое Гранады. В восточной части города арабами в XIII – XV веках был выстроен архитектурно-парковый комплекс Альгамбра (исп. Alhambra, араб. الحمراء аль-хамра), считавшийся в исламской образности райским садом.

Первый после титров кадр – стояя птиц над Альгамброй – задаёт метафизический вектор чувственности всему повествованию. Далее, резким ракурсом снизу на фоне неба показаны башни крепости (см. Приложение 1, Рисунок 1). Мы приводим вариант этого же кадра в цвете зелёной проекции (см. Приложение 1, Рисунок 2). Камера скользит по деталям мавританской архитектуры (ракурс снизу), показывает верхушку струи фонтана, делает вертикальное панорамирование (далее – ВП) по струе воды сверху вниз и останавливается на выгравированной на основании чаши фонтана строчке из стихотворения арабского андалузского поэта Ибн Замрака (1333–1393): «Благословен будь Он, кто дал имаму

²⁰² Val del Omar J. *Vibración de Granada* (1935) // Val del Omar – Elementary Triptych of Spain. 5-DVD Set. Barcelona : Cameo Media, 2010. DVD disk № 1.

²⁰³ Val del Omar J. *Vibración de Granada* // LaDigitaldelReina. ID/№ registro AD06496. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/22845> (дата обращения: 20.01.2025).

²⁰⁴ Val del Omar J. *Vibración de Granada* // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=&cine2_cod=12&cine3_codi=31&cine4_codi=162 (дата обращения: 20.01.2025).

Мухаммаду²⁰⁵ обитель, красой превосходящую другие»²⁰⁶.

Следующий кадр представляет из себя двухплановую композицию: справа, занимая треть площади изображения, в расфокусе – струя фонтана, в остальной части – жёлоб с водой. Камера начинает движение и оказывается, что исходно был острый вертикальный ракурс сверху вниз, но из-за сложной композиции это однозначно не считывалось. В конце концов, открывая куда уходит жёлоб, камера принимает безракурсное положение, фиксируя Фонтан Львов и струю воды, бьющую вверх из чаши фонтана.

В новом кадре – ажурный свод арки Дворца Львов²⁰⁷, камера делает горизонтальное панорамирование (далее – ГП) справа налево. Декоративные элементы традиционной арабской архитектуры (мукарны) на сводах арок дворца, снятые ракурсом снизу (см. Приложение 1, Рисунок 3), похожи на льющиеся из переполненной чаши фонтана струи воды, которые появляются в следующем кадре (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения) (см. Приложение 1, Рисунок 4).

Идут кадры: ажурная решётка-окно на тёмной стене здания, сквозь неё струится свет (ракурс снизу), высокая струя фонтана на первом плане и купол дворца на втором (ракурс снизу), в пруду плещутся рыбки (ракурс сверху), по небу летят птицы (ракурс снизу). Далее режиссёр последовательно монтирует кадры, объединённые резким движением камеры снизу вверх, и взгляд зрителя молниеносно уносится ввысь, скользя вслед за камерой по устремлённым в небо струям воды, по стволам деревьев к их кронам (монтаж по движению камеры), к летящему самолёту, который поднимается всё выше и выше (монтаж по движению камеры в сочетании с направлением движения объекта).

²⁰⁵ В XIII веке при первом эмире Гранады династии Насридов Мухаммаде I (годы правления: 1232–1273) Альгамбра стала резиденцией эмира, началось строительство дворца и крепостных стен, которое продолжили Мухаммад II (годы правления: 1273–1302) и Мухаммад III (годы правления: 1302–1309). При Мухаммаде V (годы правления: 1354–1359, 1362–1391) построено большинство дошедших до нашего времени зданий Альгамбры.

²⁰⁶ Перевод дан по: Стародуб Т.Х. Эволюция типов средневековой исламской архитектуры : дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04. М., 2006. С. 355.

²⁰⁷ Дворец Львов (исп. Palacio de los Leones, XIV в.) – частные покои эмира и его семьи, во двореке перед дворцом (Львиный дворик, исп. Patio de los Leones) расположен Фонтан Львов (исп. Fuente de los Leones) в виде 12 скульптур львов, которые держат на своей спине чашу с фонтаном, из пасти каждого льва вытекает струя воды.

В следующих трёх кадрах режиссёр сопоставляет эффекты, которые можно получить, используя при съёмке поверхность водоёма. Контуры отражения здания в первом кадре едва различимы, на поверхности воды отчётливо видны кувшинки. Во втором кадре здание выглядит так, будто это реальный объект, но волнообразная линия его крыши показывает, что это отражение в водоёме (см. Приложение 1, Рисунок 5). В третьем кадре – рыбка, проплывающая под покачивающимся на воде пёрышком (см. Приложение 1, Рисунок 6). В следующей сцене камера делает ВП сверху вниз, меняя ракурс в каждом новом кадре: ракурсом снизу даны две башни Альгамбры, камера опускается вниз к балкону по стене башни и по стволу рядом стоящего дерева, идёт смена ракурса снизу на ракурс сверху вниз, камера продолжает движение вниз к фонтану во дворике под балконом; в новом кадре камера движется сверху вниз по струе воды, вытекающей из чаши фонтана (ракурс снизу, монтаж по движению камеры).

Идут кадры: ГП справа налево по арабской вязи фрагмента стихотворения Ибн Замрака в Зале Двух Сестёр²⁰⁸: «Я – образец небесной красоты. Я – райский сад, на удивленье взгляду...»²⁰⁹, струя фонтана на переднем плане то открывает, то закрывает Фонтан Львов на заднем плане (см. Приложение 1, Рисунок 7), ВП сверху вниз по анфиладе арок (см. Приложение 1, Рисунок 8).

Далее в каждом новом кадре камера повторяет смену горизонтального положения на вертикальный ракурс снизу вверх так, что кажется будто она взлетает ввысь, двигаясь по деталям архитектуры, струям фонтана, стволам деревьев к небу (монтаж по движению камеры). Идут кадры: вид сверху на фонтан, тот же фонтан показан с нижней точки по отношению к его чаше (см. Приложение 1, Рисунок 9), мы приводим вариант этого же кадра в цвете зелёной проекции (см. Приложение 1, Рисунок 10), ВП снизу вверх по чаше фонтана и струе воды.

Действие переносится в сады Хенералифе, во Двор Ручья²¹⁰. Камера делает

²⁰⁸ Зал Двух Сестёр (исп. Sala de las Dos Hermanas) – помещение во Дворце Львов в Альгамбре, в котором находились частные покои султанши.

²⁰⁹ Ибн Замрак. Надпись на стенах Альгамбры // Андалусская поэзия. М. : Худож. лит., 1969. С. 225.

²¹⁰ Хенералифе (исп. Generalife, от араб. Jannat al-'Arif – сад архитектора) – архитектурно-парковый комплекс, построен в начале XIII в. рядом с Альгамброй. В период правления эмиров династии Насридов в XIII–XIV вв. был их загородной резиденцией, комплекс состоит из двух частей: Двор Ручья (исп. Patio de la Acequia) и Сад

ВП сверху вниз, начиная с колокола под сводом верхней арки и вдоль проёма в нижней арке, заканчивая аллеей фонтанов (см. Приложение 1, Рисунок 11). Далее камера повторяет дугообразное движение струи фонтана: поднимается вверх, описывает полукруг и стремительно падает вниз. Идёт серия кадров струй воды, снятых с разных сторон, акцентируется сходство формы арок и аркообразных струй фонтанов (см. Приложение 1, Рисунок 12).

Следующая сцена начинается с общего плана фонтана, окружённого кадками с различными по форме растениями (ракурс сверху); далее камера движется сквозь ветви с гроздьями цветов (съёмка ручной камерой). Сцена прерывается кадрами с фонтанами (внимание акцентируется на игре света в брызгах воды) (см. Приложение 1, Рисунок 13). В зависимости от расположения источника естественного света, струи фонтанов, брызги, водные поверхности меняют свою визуальную форму. За счёт солнечных бликов на воде создаётся эффект оптически искажённого изображения то на переднем, то на заднем плане. Снова в кадре кустарник, камера делает ВП снизу вверх по стеблю цветка: показывает один цветок, поднявшись выше – ещё один. Крупность цветка увеличивается по мере приближения камеры и, наконец, камера почти прикасается к цветку и будто «погружается» в него. Далее идёт вид сверху на фонтаны. В новом кадре – отражение горшка с растением на колышущейся водной поверхности (см. Приложение 1, Рисунок 14). Кажется, что горшок находится под водой, также изображение похоже на рисунок на полотне, которое движется под воздействием ветра.

В заключительном эпизоде первой части фильма трижды повторяется сцена заката солнца (дальний план), с каждым разом солнечный диск опускается всё ниже. После первой сцены заката режиссёр вставил кадры с образами воды: сначала камера показывает струи фонтанов, акцент сделан на падении струй вниз (ВП сверху вниз) и на эффектах отблеска вечернего солнечного света на водной поверхности, далее камера немного отодвигается назад и поднимается к верхушкам

деревьев (ВП снизу вверх). В следующем кадре камера движется вперёд вместе с бегущей по жёлобу в направлении от зрителя водой. Режиссёр меняет точку обзора, и камера сопровождает движение воды по жёлобу в направлении к зрителю (ВП сверху вниз), снова смена точки съёмки: вода течёт в направлении от зрителя. Сцена заканчивается ВП снизу вверх по водам водопада. После второй сцены заката солнца режиссёр повторяет кадр с водопадом, далее камера делает ВП снизу вверх по стволам деревьев и движется по небу как по небесной реке. Можно предположить, что, чередуя образы убегающей воды и заката солнца режиссёр предлагал визуализацию течения времени (ассоциативный монтаж²¹¹).

После третьего кадра с закатом солнца показана скамейка в саду, будто режиссёр приглашает зрителя присесть после прогулки по садово-парковому ансамблю и посмотреть следующую, вторую часть фильма, которая начинается с титра-названия фильма (см. Приложение 1, Рисунок 15) – «Вибрации Гранады» (*Vibración de Granada*). Название появляется на девятой минуте 21-минутного фильма. Далее идут титры: «соль, луна и вода», «однажды утром». В новом кадре – старая цыганка со скорбным лицом (средний план) (см. Приложение 1, Рисунок 16), она горько о чём-то рассказывает, плачет и жестикулирует. В титрах повествуется о её жизненной драме: «своими руками положила 19 жасминов <на могилу – О.К.> дочери». Эти кадры Х. Валь дель Омар снял во время Педагогической Миссии в Ла Альпухарре²¹²: «в 1932 г. женщина на пороге своего дома в высокогорной деревне в Сьерра Невада рассказала о своей дочери»²¹³. В сопоставлении с первой частью фильма, изобилующей оптимистичными кадрами с текущей водой, в этой сцене явно символизируется, что водные источники города наполнены не только радостью, но и человеческими слезами и болью, соль слёз пожилой цыганки смешивается с водами Альгамбры.

В следующем кадре – титры, повествующие в метафоричной форме об эпизоде в истории города, связанном с проблемами водоснабжения: «Город не мог

²¹¹ Более подробно об ассоциативном монтаже см. подпункт 2.2.1-а. диссертации.

²¹² Ла Альпухарра (исп. *La Alpujarra*) – населённый пункт, входит в провинцию Гранада в составе автономного сообщества Андалусия, расположен на склонах горного массива Сьерра-Невада и прилегающих к нему долинах.

²¹³ Val del Omar J. *Vibración de Granada*. Intertítulos // José Val del Omar: *Escritos de técnica, poética y mística*. P. 216.

жить с этим чувством и закрыл свою реку». Камера коротко показывает вид на город, снятый с одной из башен Альгамбры (дальний план), делает ГП справа налево и останавливается на фигуре цыгана (средний план), он смотрит вниз на город (см. Приложение 1, Рисунок 17). Допустимо предположить, что режиссёр таким образом «присоединяет» зрителей к повествованию (зрители смотрят вместе с цыганом на город и слушают его рассказ). Возможно, именно голос цыгана «звучал» в предыдущем титре и «звучит» в двух следующих титрах, продолжающих повествование об истории Гранады: «но у мудрецов остались резервуары с водой <исп. aljibes – О.К.> и архангелы», «и защитили их стенами». Речь идёт о сооружении в Гранаде в IX–XV веках подземных резервуаров-цистерн (исп. aljibes), ёмкостью от 4,5 до 300 м³, предназначенных для хранения воды.

В новой серии кадров, снятых преимущественно ракурсом снизу, показаны верхние части зданий, ветви растений над арками (в кадры попадает небо), бурный ручей, текущий вниз в направлении на зрителя, движение камеры повторяет изгибы его русла. Камера делает ВП сверху вниз по стене здания и останавливается на большом окне, на стёклах окна – ослепляющий солнечный блик (см. Приложение 1, Рисунок 18).

В новом кадре – настороженно смотрящая на зрителя чёрная кошка (см. Приложение 1, Рисунок 19). Мы приводим вариант этого же кадра в цвете зелёной проекции (см. Приложение 1, Рисунок 20). Её внезапное появление производит эффект шока и может быть проинтерпретировано как нарочитая символизация смены реальностей: бодрствования и сна, предшествующие этому кадру образы (бурный поток воды и солнечный блик на стекле) уже подводят зрителя к границе впечатлений сна и яви.

Две цыганские девушки (средний план) показаны безмятежно спящими. Первая девушка склонила свою голову на сложенные на столе руки (см. Приложение 1, Рисунок 21). Мы приводим вариант этого же кадра в цвете зелёной проекции (см. Приложение 1, Рисунок 22). Далее идёт кадр с горящим зданием (возможно, это сон девушки) и кадр с другой юной цыганкой: она спит, подперев щеку рукой.

В следующей сцене показана блестящая на солнце медная посуда: цыганка чистит миску, камера скользит по развешанным на стене медным тарелкам. Допустимо предположить, что блеск оконного стекла перед эпизодом со сном и блеск медной посуды в конце эпизода – это визуальные границы сновидческой реальности. В новом кадре – нижняя часть двери, дверь резко захлопывается, будто ставит точку в сновидческом повествовании. Камера возвращается в сад, идут кадры: верхние части зданий, небо, башня (ракурс снизу), плохо сохранившаяся нацарапанная надпись на стене, камера скользит по ней, показывая едва различимые слова: «Да здравствует <стёртые слова – О.К.> моя <стёртые слова – О.К.> которая <стёртые слова – О.К.>», снова в кадре башня (ракурс снизу). Картина гармоничного, почти пасторального бытия вдруг на пару секунд прерывается кадром с лежащей на земле мёртвой птицей, напоминая, что безмятежный мир Гранады находится не на небесах, а на земле.

Камера вновь показывает архитектурные детали уютных двориков, заросшую цветами арку в стене здания, делает ВП сверху вниз по струе фонтана и останавливается на табличке на стене здания со словами «Да здравствует Гранада, моя земля / Да здравствует мост Хениль²¹⁴ / Пресвятая Дева Ангустиас²¹⁵/ Альгамбра и Альбайсин». Это куплет популярной песни о Гранаде. По всей видимости, в предыдущей сцене фильма на стене была нацарапана строчка из этой песни. Далее камера описывает полукруг: спускается по лестнице вниз и поднимается вверх к флюгеру на крыше здания. Идут кадры: уличные кованые фонари и их декоративные украшения (см. Приложение 1, Рисунок 23–24), балкон, маскарон в виде головы льва на стене здания, гроздь винограда на ограде, цветы, «подлинно гранадские элементы, – по словам уроженца Гранады Ф. Гарсиа Лорки, – балкончик и ниша простых и красивых пропорций. Равно как и крохотный сад или маленькое изваяние»²¹⁶. «Исконно гранадская эстетика – это эстетика

²¹⁴ Мост Хениль (исп. Puente del río Genil) – мост через реку Хениль в Гранаде.

²¹⁵ Пресвятая Дева Ангустиас (исп. La Virgen de las Angustias, Пресвятая Дева Скорбящая) – покровительница Гранады.

²¹⁶ Там же.

уменьшительных, эстетика малых форм»²¹⁷, – отмечал Ф. Гарсиа Лорка и Х. Вальдель Омар проиллюстрировал в фильме художественные предпочтения города.

В новой сцене камера скользит на фоне неба по диагонали влево сверху вниз по длинному листу растения, вставка кадра с нацарапанной на стене надписью «мама», далее камера повторяет движение влево вниз по листу растения и снова вставка кадра с граффити «мама». Такое круговое движение вызывает ощущение головокружения.

В следующем эпизоде режиссёр показал коренных жителей региона – цыган и их традиционные ремёсла (кузнец, торговка на рынке, вышивальщица). Отдельными кадрами даны результаты их труда: ножи, вышивка, медная посуда. Цыгане представлены как труженики, даже дети принимают участие в работе. Такая репрезентация кочевого народа шла вразрез с существующими в то время (да и сейчас) стереотипами о цыганах как бездельниках, занимающихся гаданием, воровством, пением и танцами. Архаичное цыганское общество опоэтизировано и идеализировано режиссёром: цыгане показаны в его фильме как альтер-эго творческого сообщества, «богема» в широком смысле. Точно так же относился к цыганам Ф. Гарсиа Лорка. На своей лекции, посвящённой выходу книги «Цыганское романсеро», он говорил: «Эта книга, хотя и названа “цыганской”, на самом деле – поэма об Андалузии. Я назвал её цыганской потому, что цыгане – самое благородное и глубокое на моей Родине, её аристократия, хранители огня, крови и речи»²¹⁸.

Эпизод открывает сцена работы в кузнице: в печи горит огонь, два цыганских мальчика с увлечением наблюдают за работой (средний план), вставка кадра с огнём у стены (ВП снизу вверх), два кузнеца поочередно бьют молотом по лежащей на наковальне подкове. Образ кузнеца (средний план) (см. Приложение 1, Рисунок 25) подобен образу мифологического героя, за трудом которого свысока (кадр снят ракурсом сверху) наблюдают боги. Идут кадры: мужские руки, перебирающие цепь, расположенное под потолком кузницы большое колесо, на которое накинута эта

²¹⁷ Гарсиа Лорка Ф. Гранада (Рай, недоступный многим) // Самая печальная радость... М. : Прогресс, 1987. С. 33.

²¹⁸ Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1986. С. 427.

цепь (ракурс снизу), фрагмент сада, ножи на полке, зарешеченное окно здания (ВП сверху вниз, ракурс снизу). Камера делает ГП слева направо по стене здания, покрытой тенями от ветвей деревьев, и далее – ГП справа налево (ракурс снизу) по балкону с цветами, которое сменяется на ВП снизу вверх по небу. Идут кадры: костёр – камера сначала приближается к нему, показывает крупным планом пламя и затем немного отодвигается назад, улыбающийся цыганский мальчик с интересом смотрит на кого-то, кто находится за пределами кадра. В новом кадре показан объект его интереса – девочка с красиво уложенными волосами (крупный план), она медленно поворачивает голову справа налево, будто отзываясь на улыбку этого мальчика (монтаж по направлению взгляда персонажей) (см. Приложение 1, Рисунок 26).

В следующем кадре на зрителя с экрана пристально смотрит цыган (крупный план), который в начале эпизода с высокой башни любовался городом. Он показал зрителям фильма безмятежную жизнь в райском саду Гранады: «Рай, недоступный многим, сад, отворённый избранным»²¹⁹, – так Ф. Гарсиа Лорка описывал родной город, используя название поэмы испанского поэта Педро Сото де Рохаса (1584–1658). И сейчас цыган будто оценивает эффект, который произвело на зрителей путешествие по Гранаде, внезапно его лицо смягчается улыбкой.

В новом кадре верхушки кустарников на фоне неба образуют извилистую линию, делящую кадр по диагонали пополам на тёмную и светлую часть. Возможно, это визуальный маркер, отделяющий один эпизод фильма от другого.

В следующей сцене сквозь тонкую прозрачную ткань с узором вышивки показан фрагмент лица и руки девушки-вышивальщицы (острый ракурс снизу) (см. Приложение 1, Рисунок 27). Лицо и руки девушки (задний план) выглядят размыто, так как скрыты тканью, а узоры на ткани (передний план) видны отчётливо. Сцена прерывается кадрами работы цыгана в поле, он управляет лошадьми. За счёт диагональной композиции и съёмки с нижней точки режиссёр получил сверхкрупный первый план и уходящий вдаль общий план. В результате цыган

²¹⁹ Гарсиа Лорка Ф. Гранада (Рай, недоступный многим) // Самая печальная радость... С. 35.

кажется величественным римским патрицием (см. Приложение 1, Рисунок 28).

Снова в кадре вышивка и рука вышивальщицы (см. Приложение 1, Рисунок 29), на этот раз её руку чётко видно, так как она расположена поверх ткани. Камера скользит по узору вышивки (ГП слева направо) и переходит на нити, заправленные в ткацкий станок (ВП сверху вниз с переходом на ГП слева направо) (см. Приложение 1, Рисунок 30). Нити ткацкого станка создают завесу, сквозь которую, как сквозь туман, пробивается свет с улицы и видны очертания двора. Далее камера показывает наполовину сработанный ковёр, скользит по нити, идущей от ткацкого станка к брошенному на полу клубку ниток, и останавливается на чьих-то стоптанных тапочках (ракурс сверху).

Заканчивается повествование о цыганской жизни поэтичной сценой заката солнца: скрывшись за кромкой леса, солнечный диск неожиданно ярко вспыхивает в прорехе между деревьями и вверх взмывает облачко дыма, как от потушенного костра. При этом верхушки деревьев на фоне неба образуют диагональную линию, разделяющую кадр на светлую и тёмную часть (см. Приложение 1, Рисунок 31). Соотнеся данный кадр с аналогичным кадром в начале этого эпизода, допустимо сделать вывод, что эти кадры обозначают границы данного эпизода.

Третья, заключительная часть фильма, начинается с титра “una nueva luz” (см. Приложение 1, Рисунок 32), размещённого по диагонали, обратной по сравнению с той, что была в предыдущем кадре с закатом. В контексте повествования титр может быть переведён словами «новая жизнь», «новый свет», «новый день». Камера делает ВП снизу вверх по стене здания и три раза останавливается на окнах (на круглом, на квадратном и на большом прямоугольном зарешеченном окне). В следующем кадре камера показывает зарешеченный балкон на самом верху здания.

Идут кадры, сделанные с нижней точки съёмки: ВП сверху вниз по стволам двух высоких сосен, наклонённых вправо (см. Приложение 1, Рисунок 33), наклонённые влево стебли растений в правой нижней части кадра (см. Приложение 1, Рисунок 34), лист на дереве в верхней части кадра (крупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 35), небо над деревьями. В следующем кадре камера делает ВП снизу вверх по фигуре обнажённого стоящего маленького мальчика (см.

Приложение 1, Рисунок 36) и затем резко приближается к нему вплотную, ребёнок, засмеявшись, резко подаётся назад. В новом кадре на стене здания – маскарон в виде гротескного фавна с высунутым языком (ракурс снизу), он будто смеётся вместе с ребёнком (см. Приложение 1, Рисунок 37).

В последнем эпизоде показана будничная жизнь города: лотки с рыбой на рынке, мальчики рядом с ящиками лимонов и перцев (см. Приложение 1, Рисунок 38), клетка с птицами, занимающая почти всё пространство кадра, сквозь её прутья видна улица (см. Приложение 1, Рисунок 39), жующий краюху хлеба старый цыган, улыбающаяся девочка. Камера показывает двух смеющихся девочек, кактусы забавной формы, похожие на человеческие стопы с растопыренными пальцами (см. Приложение 1, Рисунок 40), паутину над искрящейся на солнце водой и опускается вниз к воде, по которой скользят яркие световые блики. В третий раз на протяжении фильма отблеск солнечных лучей (в этот раз – на поверхности водоёма) производит эффект «ослепления». Заканчивается фильм кадром с полной луной на тёмном небе, кадр очерчен рамкой справа и снизу (см. Приложение 1, Рисунок 41). Образ луны может трактоваться как условная иконическая точка в киноповествовании (в конце фильма нет титра «конец»).

Анализ формосодержательной целостности фильма «Вибрации Гранады» (1935) показал, что город в фильме рассматривается как главный герой и фокус повествования, это позволяет нам отнести фильм к жанру «городских симфоний».

Авторы масштабного исследования «Феномен городской симфонии. Кино, искусство и городская современность между Первой и Второй мировыми войнами»²²⁰, проанализировавшие более восьмидесяти фильмов «городских симфоний» периода 1920–1940-х гг., подчёркивают, что общей тенденцией этого жанра было акцентирование внимания на урбанистической современности. Культурное богатство и многовековое архитектурное наследие, этнографическая специфика городов оказались второстепенными по отношению к индустриальным достижениям. Единственным исключением, по мнению авторов книги, стал фильм

²²⁰ Jacobs S., Hielscher E., Kinik A. The city symphony phenomenon. Cinema, art and urban modernity between the wars. New York : Routledge, 2019. 360 p.

«Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара: «Подход Валь дель Омара сказочный и поэтичный, акцентированный метафоричными интертитрами, использованием фильтра зелёного цвета, импрессионистской чувствительностью к мимолётным мгновениям и склонностью к пространственной дезориентации»²²¹. Действительно, испанский режиссёр показал в своём фильме город не как индустриальный механизм, а как живой организм, ритм которому задаёт вода из многочисленных водных источников Гранады.

Вода – основной визуальный мотив фильма. Мотив воды способствует актуализации философской семантики потока жизни, течения времени, вознесения, полёта ввысь и падения вниз (струи фонтанов), сновидческой реальности, сознания и бессознательного и т. д. Наиболее полно мотив воды в истории кинематографа первой половины XX века, как полагал Ж. Делёз, был разработан французской школой кино, отличавшейся «всеобщей любовью к воде, к морю и рекам (Л'Эрбье, Эпштейн, Ренуар, Виго, Грემийон)»²²², «в воде французская школа находила обетование или признаки иного состояния перцепции: перцепцию более чем человеческую, уже не скроенную по мерке твердых тел <...> Сознание-камера <...> актуализовалось в текучей перцепции...»²²³, – писал Ж. Делёз. В своём фильме Х. Валь дель Омар показал мир водных источников города как особую перцептивную систему со своим собственным языком и душой. Течение воды, её пульсации, брызги и слёзы – это визуализация дыхания и вибраций Гранады.

Фильм испанского режиссёра изобилует не только образами воды, но и мозаикой мимолётных образов, передающих атмосферу и настроение исторических районов Гранады, а также личное восприятие города режиссёром. Такой художественный инструментарий позволяет нам говорить о том, что на выстраивание общей оптики субъективности в фильме Х. Валь дель Омара оказали влияние работы киноимпрессионистов 1920–1930-х гг.: «Только время (1926), реж. А. Кавальканти, «Дождь» (1929), реж. Й. Ивенс, «Образы Остенде» (1929), реж.

²²¹ Ibid. P. 307.

²²² Делёз Ж. Кино. М. : Ад Маргинем, 2004. С. 47–48.

²²³ Там же, с. 70.

А. Сторк, «По поводу Ниццы» (1930), реж. Ж. Виго. Лирическая концептуализация образов города в этих фильмах основана на визуализации экзистенциальных смыслов событий повседневной жизни и, по мнению польского историка кино Е. Тёплица, на трансформации «физического мира <...> в ирреальное отражение человеческих настроений и переживаний»²²⁴.

Особенно наглядно влияние на фильм Х. Валь дель Омара кинематографических приёмов французского режиссёра Марселя Л'Эрбье. Например, действие его фильма «Эльдорадо» (1921) разворачивается на фоне садов и дворцов Альгамбры. В некоторых эпизодах этого фильма французский режиссёр применил зелёный цвет повествования и съёмку через марлю для визуализации субъективных состояний героев. Х. Валь дель Омар нашёл другой приём, который привёл к сходному эффекту: сквозь прозрачную ткань он снял лицо и руку вышивальщицы, двор – сквозь нити ткацкого станка. Испанский режиссёр применил и импрессионистическую функцию зелёного цвета при проекции своего фильма. Необходимо добавить, что зелёный цвет проекции фильма «Вибрации Гранады» доносит до зрителей не только лиричное настроение, но имеет и символическое значение как священный цвет ислама – цвет, связанный с представлением о Рае и о совершенном знании²²⁵. В первых титрах фильма Х. Валь дель Омар, напоминая о мавританском прошлом города, описывал Гранаду как «Рай».

В фильме «Вибрации Гранады» прослеживается влияние документального фильма «Альмадрабас» (1934) испанских режиссёров К. Вело и Ф.Г. Мантильи, репрезентировавших национальную идентичность через лиричные образы ландшафта и коренных жителей, а также влияние документальных фильмов Р. Флаэрти «Нанук с севера» (1922) и «Моана» (1926). Как и Р. Флаэрти, Х. Валь дель Омар без высокомерия представителя цивилизованной нации показывал пасторально-природную идиллию гармоничного бытия простого человека; сближает фильмы этих двух режиссёров также неспешность и некоторая

²²⁴ Тёплиц Е. История киноискусства. Книга 1–2 (1895–1927). М.: Прогресс, 1968. С. 185.

²²⁵ Более подробно о символике зелёного цвета в исламе см. подпункт 2.2.1-а. диссертации.

отрешённость повествования.

По лирической образности фильм Х. Валь дель Омара схож с произведениями его интеллектуального друга Ф. Гарсиа Лорки, посвящёнными родному городу («Гранада (Рай, недоступный многим)»²²⁶, «Как поёт город от ноября до ноября»²²⁷, «Цыганское романсеро (1924–1927)»²²⁸, «Цыганское романсеро»²²⁹, «Рассвет в Гранаде»²³⁰ и т. д.). Зелёный цвет проекции фильма может быть также и аллюзией на стихотворение Ф. Гарсиа Лорки «Сомнамбулический романс»²³¹. Х. Валь дель Омару удалось перешагнуть грань прозаического повествования и вслед за Ф. Гарсиа Лоркой «уловить потаённую задумчивость города, дух уюта и крохотного сада <...> завершённый образ Гранады»²³². Гранада в его фильме устремляется ввысь, воплощая поэтическую метафору испанского поэта: «Севилья и Малага, и Кадис ускользают через портовые ворота, у Гранады же нет иного выхода, кроме надмирной звёздной гавани»²³³.

Для визуализации образа города как инстанции жизненного порыва режиссёр использовал визуальные единицы, объединённые семантикой небесной высоты (птицы, струи воды, самолёт, колокольни, кроны деревьев), съёмку ракурсом снизу, ВП снизу вверх (при этом в кадр часто попадало небо), а также возможности монтажа. Соединяя несколько кадров, снятых движущейся снизу вверх камерой (монтаж по движению камеры), режиссёр добился эффекта непрерывного движения объектов вверх, создавая ощущение взлёта. Зритель, следуя взглядом за движением камеры, идентифицируется с этим стремлением ввысь. С помощью данного приёма Х. Валь дель Омар создал художественную структуру, которую Г. Башляр называл «образами вертикальности»: «Образы вертикальности дают нам возможность войти в область ценностных измерений. Общаться через воображение

²²⁶ Гарсиа Лорка Ф. Гранада (Рай, недоступный многим) // Самая печальная радость... С. 32–35.

²²⁷ Гарсиа Лорка Ф. Как поёт город от ноября до ноября // Там же, с. 36–47.

²²⁸ Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро (1924–1927) // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1986. С. 168–196.

²²⁹ Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро // Там же, с. 427–431.

²³⁰ Гарсиа Лорка Ф. Рассвет в Гранаде // Там же, с. 369–370.

²³¹ Гарсиа Лорка Ф. Сомнамбулический романс // Там же, с. 171–173.

²³² Гарсиа Лорка Ф. Гранада (Рай, недоступный многим) // Самая печальная радость... С. 35.

²³³ Гарсиа Лорка Ф. Как поёт город от ноября до ноября // Там же, с. 38.

с вертикальностью прямого объекта – значит испытывать на себе благотворное действие возносящих сил»²³⁴, «когда мы выражаем моральные ценности, без вертикальной оси нам не обойтись <...> всякая аксиологизация вертикальна»²³⁵.

Наряду с темами жизни города, этнографического своеобразия региона, национальной идентичности, фильм содержит трактовку поэтического как ключа к экзистенциальному. Например, использование мотива воды в качестве основного элемента драматургии способствует актуализации символов времени, памяти, сна, грёзы; изображения садов Альгамбры и Хенералифе объективируют ключевой образ райского сада; образы вышивания и ткачества (вышивка, начатый ковёр в ткацком станке, нить, тянущаяся от клубка на полу к ткацкому станку) допустимо интерпретировать как метафору ткани жизни и нити судьбы; визуальный мотив вознесения, создаваемый образами летящих птиц, монтажом по движению камеры, ВП снизу вверх (к небу), приобретает аксиологическое значение духовного устремления города ввысь; проекция фильма через зелёный фильтр усиливает пластичность репрезентаций, наделяет их онирическим своеобразием и способствует созданию в фильме сюрреалистической атмосферы с оттенком отрешённости, нежности и грусти, близкой поэтическим образам Гранады Ф. Гарсиа Лорки.

Таким образом, на специфическую художественную программу фильма «Вибрации Гранады» Х. Валь дель Омара оказала влияние оптика киноимпрессионизма, документальная эстетика Р. Флаэрти, К. Вело, Ф.Г. Мантильи и поэтическая образность Ф. Гарсиа Лорки. Документализм повествования в фильме расщепляется на чистую репрезентацию и область аллегорического напряжения, вмещающую с помощью пластики и лирики импрессионистических эффектов философскую семантику, скрытую в предметах физического мира. Фильм может рассматриваться как не типичный, этнографически и экзистенциально акцентированный вариант фильмов «городских

²³⁴ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М. : РОССПЭН, 2004. С. 130.

²³⁵ Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения. М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. С. 15.

симфоний» 1920–1930-х гг.

Подводя итоги анализа формосодержательной целостности фильма «Вибрации Гранады» (1935), обобщим характерные черты его поэтики.

В фильме преобладает симметричная по отношению к центру композиция кадра, детали композиции кадра уравнивают друг друга, несколько раз встречается диагональная композиция. Фильм состоит из трёх частей. Каждая часть соответствует одному дню, первые две части заканчиваются сценой заката солнца, третья – образом полной луны на небе. В конце каждой части режиссёр также поместил кадры с изображением водных источников (фонтанов, водопада, водоёма), то есть образы воды и заката солнца применяются в том числе и для разделения частей фильма. Два кадра с диагональной линией, образованной объектами в кадре (небо и лес, небо и кустарник), использованы как маркеры границ эпизода. Название фильма дано в середине фильма, вместо слова «конец» использована визуальная точка (образ луны). Каждой части фильма предшествуют титры, их нельзя считать основными маркерами разбивки фильма на части, так как они не во всех случаях соотносятся со следующими за ними визуальными образами, но акцентируют историю региона в поэтико-метафорической форме.

Основные используемые в фильме изображения объектов: архитектурно-парковый комплекс Альгамбры и Хенералифе, исторические районы Гранады, небо, облака, птицы, самолёт, образы воды, огня, фонтаны, скульптурные изваяния (маскароны), гроздь винограда, солнце, луна, скамейка, окно, цветы, деревья, цыгане, кошка, кузнец, дети, вышивальщица, вышивка, лошадь, ткацкий станок, клетка с птицами, медная посуда, ножи, рынок, рыба и т. д.

Основные мотивы фильма: райского сада, сна, течения времени, воды, огня, зеркального отражения, вознесения, полёта, детства, смерти, опьянения, полноты жизни, труда и т. д.

Характер монтажа: по движению камеры в основном, но встречается, как частный случай, и монтаж по движению камеры в сочетании с направлением движения объекта, по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, ассоциативный монтаж, монтаж по направлению взгляда

персонажей. Также режиссёр применял чередование при монтаже кадров с ВП снизу вверх и ВП сверху вниз, кадров, снятых ракурсом снизу и сверху, кадров с ВП сверху вниз со сменой ракурса в каждом новом кадре.

Светооптические приёмы: использование струи воды фонтана, прозрачной ткани, нитей ткацкого станка, световых бликов на струях и брызгах фонтана для создания эффекта оптически искажённого изображения; использование водной поверхности в качестве линзы с целью создания оптически деформированного изображения объекта, отражённого в воде или находящегося под водой; получение отражения объекта в воде, почти не отличимого от реального объекта (с помощью подбора освещения); использование светоотражающих свойств стекла, медной посуды, воды для создания эффекта «ослепления» зрителя (яркой вспышки света, исходящей от поверхности предмета). В сочетании с проекцией фильма через зелёный фильтр эти приёмы способствуют созданию опоэтизированного, сказочно-онирического характера повествования и размывают границу между сном и реальностью.

Приёмы работы с камерой: съёмка велась ручной, движущейся и статичной камерой, применялась фронтальная съёмка с чередованием нижних и верхних точек съёмки с ракурсами и без, использовалось ВП (преобладает) и ГП. Режиссёр в двух кадрах приближал камеру к объекту, при этом объект укрупнялся, таким образом имитировалось прикосновение к объекту. В этом приёме допустимо увидеть вариант создания эффекта тактильного кинообраза, в своих последующих работах Х. Валь дель Омар будет воссоздавать эффект прикосновения с помощью светооптических техник и трансфокаторного наезда. Некоторые техники работы с камерой (продолжительное движение камеры вниз / вверх по объекту в соединении с монтажом по движению, монтаж и движение камеры, создающие впечатление круговорота) вызывают ощущение головокружения и создают эффект дезориентации в фильмическом пространстве.

Режиссёр задействовал в фильме шоковые стратегии (внезапное появление в кадре чёрной кошки, эффекты «ослепления» с помощью отблеска солнца на стёклах, медной посуде, воде) как средство активизации внимания зрителя, а также

как маркеры композиционно значимой смены реальности (сон–явь).

В отдельную группу допустимо выделить приёмы визуальной эмпатии, позволявшие вовлечь зрителя в происходящее в фильме. Например, режиссёр ввёл в повествование фигуру цыгана, с которым зритель совместно может посмотреть на Гранаду. В конце фильма этот цыган пристально смотрит на зрителя с экрана, словно вступая в диалог по поводу показанного в фильме, что помогает установить контакт между экранным персонажем и зрителем фильма и закрепить полученную зрителем эмоцию. В конце первой части фильма, которая представляла собой своего рода прогулку по садам Альгамбры и Хенералифе, после сцены с закатом солнца режиссёр словно «приглашает» зрителей присесть и посмотреть фильм (кадр с лавочкой в парке и следующий кадр – титр с названием фильма). Ощущение камерности повествованию придают и титры-метафоры, написанные от руки.

Персонажи фильма появляются во второй его части, после титра с названием фильма. Главный герой не выделен семантически и стилистически. Каждый персонаж либо предоставлен сам себе (занят каким-либо делом), либо обращён к зрителю (крупный план, взгляд на зрителя), за исключением сцены, в которой режиссёр создаёт иллюзию коммуникации между персонажами (мальчик и девочка), используя направление их взглядов (монтаж по направлению взгляда персонажей).

Режиссёр ввёл в фильмическое повествование скульптурное изображение (маскарон в виде фавна) не просто как элемент декора, а в качестве персонажа и этот маскарон визуализирует и акцентирует передаваемую режиссёром эмоцию. В таком решении намечаются зачатки будущего более полно реализуемого приёма – использование режиссёром анимированных скульптур в качестве действующих персонажей фильмов. В целом, персонажи в фильме предстают архетипическими фигурами, их образы монументальны и завершены. Это достигается с помощью показа персонажей преимущественно крупным и средним планом, а также обусловлено их личной спецификой (дети, юные девушки, величавая пожилая женщина, цыгане-труженики), они выступают как аллегория чистоты и возвышающего человека труда.

2.2. Трилогия «Триптих Первостихий Испании» (1955–1982/1995)

В кинотрилогию «Триптих Первостихий Испании» (*Tríptico Elemental de España*, 1955–1982/1995) Х. Валь дель Омара входят фильмы: «Гранада в зеркале воды» (1955), «Огонь в Кастилии» (1960), «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995), повествующие о тех регионах страны, которые режиссёр посетил в 1930-е гг. в качестве кинооператора в составе Педагогических Миссий.

Испания для стороннего наблюдателя представляется единой страной, но она состоит из совокупности разнохарактерных областей со своей культурно-исторической и природно-климатической спецификой. В фильмах трилогии режиссёр передал этнографическое своеобразие трёх регионов Испании (Андалусии, Кастилии и Галисии) через знаковые культурные достопримечательности этих мест и символизм первостихий.

Каждый фильм трилогии построен на использовании визуального образа одной из первостихий (воды, огня, земли), что позволяет сопоставить художественную программу режиссёра с ионийской натурфилософией и переработанной ею архаической греческой мифологией. Для европейской интеллектуальной культуры со времён философов-досократиков (Фалес, Гераклит, Анаксимен, Эмпедокл) характерна система из четырёх первостихий: воды, огня, воздуха и земли, которые представляют собой, по словам древнегреческого философа Эмпедокла, «корни»²³⁶ всех вещей. Каждая первостихия символически насыщена, что и даёт возможность описывать с их помощью разнородные явления.

Андалусия в фильме «Гранада в зеркале воды» (1955) была визуализирована Х. Валь дель Омаром через первостихию воды. Благодаря оросительной системе, созданной в период мусульманского владычества (VIII–XV вв.), Гранада славится своими фонтанами и в образах фильма отражено мавританское прошлое региона.

²³⁶ Эмпедокл. Из поэмы «О природе» // Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика. М. : Ладомир, 1999. С. 184.

Кастилия в фильме «Огонь в Кастилии» (1960) репрезентирована через первостихию огня. Этот регион известен своими древними соборами и замками, здесь суровые зимы и засушливое лето. С помощью символизма огня режиссёр отобразил как аскетическое католичество, так и природные ландшафты Кастилии.

Галисия в фильме «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995) представлена через первостихию земли. Галисия расположена на морском побережье, изрытом гротами и бухтами, и богата термальными источниками, там влажный климат, что отразилось в символизме влажной глины, образами которой изобилует фильм. В далёком прошлом Галисия – языческий регион и символизм первостихии земли доносит до нас реминисценции кельтского язычества.

Согласно идеям натурфилософии, у каждой первостихии есть свой автономный дух – элементаль. В XVI веке алхимик Парацельс предложил в трактате «О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах»²³⁷ свою концепцию элементалей (он называл духов первостихий «саганами»), описав их в виде сказочных, мифологических существ с опознаваемыми характеристиками первостихий. Он также полагал, что духи первостихий антропоморфны и способны к коммуникации с человеком. Тем не менее, в его системе элементали оставались во многом тайной. Требовалось участие воображения как способа моделирования внутренних процессов жизни и внешнего облика этих духов на основе аллегорико-метафорических параллелей.

В испанском фольклоре существует класс духов, известных под мифологемой «дуэнде». Дуэнде – это дикая, трагичная, необузданная сила. Именно она вселяется в танцора и певца фламенко, превращая его искусство в мистическое зрелище: «если в Германии, почти неизменно, царит муза, в Италии – ангел, то дуэнде бессменно правит Испанией <...> нашим искусством изначально правит терпкий дуэнде, необузданный и одинокий»²³⁸, – писал Ф. Гарсиа Лорка в своём эссе «Дуэнде, тема с вариациями» (1933). В этом эссе он обобщил народные

²³⁷ Парацельс. Книга Теофраста Гогенгейма о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах // Парацельс. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М.: Эксмо, 2005. С. 15–92.

²³⁸ Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения: в 2-х т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С. 396.

представления о дуэнде и соотнес феномен дуэнде с особенностями национального характера разных регионов Испании, а также с характеристиками первостихий.

Вслед за Ф. Гарсиа Лоркой Х. Валь дель Омар усматривал коренную испанскую идентичность в этой переосмысленной Ф. Гарсиа Лоркой символической фигуре. Второе название его кинотрилогии – «Ретабло²³⁹ дуэнде Испании» (*Retablo del duende de España*). Режиссёр отождествил духов первостихий (элементали) с персонажем испанского фольклора (дуэнде) и, используя в качестве визуальных кодов символизм первостихий, репрезентировал феномен дуэнде, вобравший в себя этнографическую специфику каждого региона. Вспоминая процесс работы над фильмами трилогии Х. Валь дель Омар писал: «Я видел, как он <дуэнде – О.К.> скакал по Вальядолиду, по выжженной солнцем пустоши, бодрый, нервный, раскованный, элегантный <...> В Гранаде он вылез из водоёмов, замаскировавшись под Архангела <...> В Галисии он жил <...> во влажной земле, на колоколах и в лодках»²⁴⁰.

Идея объединить три фильма в один цикл пришла режиссёру при подготовке своих работ к выставке «Киноавангард в Испании: Антология» (1982) в Национальном центре искусства и культуры Ж. Помпиду в Париже. Но на выставке были продемонстрированы только два фильма: «Гранада в зеркале воды» (1955) и «Огонь в Кастилии» (1960), фильм о Галисии режиссёр не успел завершить. В рукописном тексте, написанном им в 1981 г. для презентации своих фильмов на этой выставке, он назвал их «тремя лирическими аудиовизуальными документальными лентами <...> Они порождены страстной поэтической и мистической искренностью <...> И, по своей сути, следуют одному и тому же принципу <...> это варианты одного и того же желания, выраженного Федерико Гарсиа Лоркой в словах: “Господи, подними меня с земли! Дай мне уши, понимающие воду! Дай мне голос, который зазвучит от любви”»²⁴¹.

²³⁹ Ретабло – испанский вариант алтарного, запрестольного образа (в отличие от православного иконостаса, который отделяет алтарь от остального помещения храма, ретабло находится позади алтаря).

²⁴⁰ Val del Omar J. *Alrededor de la cultura de la sangre* // José Val del Omar: *Escritos de técnica, poética y mística*. P. 247.

²⁴¹ Val del Omar J. *Tierra, fuego y agua de España. Tríptico elemental* // Val del Omar. *Más allá de la órbita terrestre*. P. 149.

После того как в 1995 г. фильм Х. Валь дель Омара «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995) был закончен режиссёром Х. Кодесалом, все три фильма демонстрируются под общим названием «Триптих Первостихий Испании». Однако последовательность их общепринятой в настоящее время проекции (в хронологическом порядке создания) соответствует лишь одному из вариантов, предложенных режиссёром²⁴². Каждый фильм, по его мнению, является самостоятельной единицей и их объединение должно привести нечто новое. Например, в одном из своих текстов он предлагал демонстрировать фильмы в порядке, обратном их созданию, чтобы из сумрачных подземелий Галисии через очищающий огонь Кастилии зрители фильма смогли попасть в райские сады Гранады²⁴³.

Возможен ещё один вариант интерпретации фильмов трилогии – визуализация духовного пути человека. Так, испанский киновед М. Лосада обратил внимание²⁴⁴, что в своих текстах Х. Валь дель Омар ссылаясь не только на светских поэтов, но и на поэзию испанских христианских мистиков св. Иоанна Креста²⁴⁵ и св. Терезы Авильской²⁴⁶. Это позволило М. Лосаде предположить, что кинематографические идеи режиссёра имеют истоки в средневековой испанской религиозной мистике и при просмотре трилогии в порядке, обратном хронологии создания, можно интерпретировать весь кинотриптих как экранизацию духовных песен «Восхождение на гору Кармель»²⁴⁷ и «Тёмная ночь»²⁴⁸ св. Иоанна Креста. В таком случае трилогия Х. Валь дель Омара может рассматриваться как аллегория человеческой души на пути к Богу, включая её ослепление, пробуждение, очищение и экстаз при слиянии с Единым.

²⁴² Ibid. P. 149–150.

²⁴³ Val del Omar J. Situacion // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 257.

²⁴⁴ 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.

²⁴⁵ Св. Иоанн Креста (San Juan de la Cruz, 1542–1591) – католический святой, испанский монах-кармелит, Учитель Церкви, мистик, богослов и поэт.

²⁴⁶ Св. Тереза Авильская (Santa Teresa de Ávila, 1515–1582) – католическая святая, испанская монахиня-кармелитка, Учитель Церкви, автор мистических произведений.

²⁴⁷ Крус Хуан де ла св. Восхождение на гору Кармель. М. : Общедоступный православный университет, основанный прот. А. Менем, 2004. 318 с.

²⁴⁸ Крус Хуан де ла св. Тёмная ночь. М. : Общедоступный православный университет, основанный прот. А. Менем, 2006. 160 с.

Х. Валь дель Омар задумал ещё один фильм – «Охала» (Ojala). “Ojala” – арабское слово-восклицание, которое можно перевести словами «Дай Бог!» или «Надеюсь!». Режиссёр планировал показывать его вместе с фильмами трилогии как её кульминацию: «Этот Триптих может послужить основой для Тьентосов небесной эротики»²⁴⁹ “Надеюсь, ты выбросишь свои часы в воду” <исп. Ojalá tires tu reloj al agua – О.К.>. Ядро и центр, вершина и вихрь этих трёх радикальных устремлений <...> в виде мечты о необычной интуитивной кинематографии, где образы плывут без видимой связности <...> Три вершины <фильмы трилогии – О.К.> и центральный вихрь <фильм «Охала» – О.К.> образуют арабскую плитку *anda luz*, схему этого кинематографического ансамбля»²⁵⁰. Таким образом в этом проекте была обозначена новая композиционная организация общей экспозиции к трём фильмам.

Но замысел создания пролога к трилогии в виде фильма-вихря так и остался на стадии первоначального эскиза – сохранилась только серия фотографий, сделанных Х. Валь дель Омаром в Гранаде для нового фильма. Тем не менее, исследователь и режиссёр Е. Бонет смонтировал эти фотографии по своему усмотрению и включил их в свой фильм «Выброси свои часы в воду (Вариации на тему интуитивной кинематографии Хосе Валь дель Омара)» (2004), представляющий собой антологию неопубликованных и незаконченных работ Х. Валь дель Омара. Предложенный Е. Бонетом вариант фильма «Охала» мы не будем рассматривать в диссертации, так как эта компоновка не является научной реконструкцией.

²⁴⁹ Тьентосы небесной эротики (исп. Tientos de erótica celeste) – сборник мистических стихотворений Х. Валь дель Омара (Val del Omar J. Tientos de erótica celeste. Granada : Diputación de Granada, 1992. 104 p.).

²⁵⁰ Val del Omar J. Tierra, fuego y agua de España. Tríptico elemental // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 149–150.

2.2.1. Фильм «Гранада в зеркале воды» (1955)

2.2.1-а. Формосодержательная целостность фильма

«Гранада в зеркале воды» (1955)

Х. Валь дель Омар снимал фильм «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*, 1955, 35 мм, чёрно-белый, тонированный зелёный, диафонический звук, 21 мин.) на протяжении двух лет (1953–1955) в исторических районах города Гранады (символа региона Андалусии) и в её окрестностях. В фильме использованы образы андалузского фольклорного кино, которое, как отмечает испанский киновед Х.Э. Монтерде, было в Испании «наиболее аутентичным кинематографическим жанром послевоенных лет <...> особенно с андалузскими декорациями, песнями и танцами, похожими на фламенко»²⁵¹. Наиболее яркий пример этого жанра – фильм Э. Невилла «Дуэнде и мистерия фламенко» (1952), представляющий собой своеобразную энциклопедию испанских танцев. Х. Валь дель Омар тоже показал в своём фильме культурные ценности Андалусии, но не ограничился прямой репрезентацией региональной этнографии и предложил поэтическое, метафорическое повествование с использованием кинематографических экспериментальных приёмов.

Впервые режиссёр представил свой фильм на частном показе в мае 1955 г. в Институте Испанской Культуры (*Instituto de Cultura Hispánica*) в Мадриде. Публичная демонстрация фильма была проведена на Конференции экспертов кино и телевидения, созданной ЮНЕСКО в Танжере (1955), в киноклубе ЮНЕСКО в Париже (1956), на VI Берлинском кинофестивале (1956) (вне программы конкурса), на Международном конкурсе экспериментальных фильмов в Брюсселе (1958) (вне программы конкурса) и на VI Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне

²⁵¹ Monterde J.E. *El cine de la autarquía (1939–1950)* // *Historia del cine español*. Madrid : Cátedra, 2009. P. 238.

(1958). В 1957 г. фильм был награждён премией²⁵² Национального синдиката работников шоу-бизнеса²⁵³.

Первоначально в качестве основного названия фильма режиссёр выбрал слова «Великая сигирийя» (*La gran siguiiriya*), которые отсылают к одной из самых древних форм цыганско-андалузского пения в категории канте хондо и к андалузскому фламенко, а также к циклу стихотворений «Поэма о цыганской сигирийе» из произведения «Поэма о канте хондо»²⁵⁴ Ф. Гарсиа Лорки. В фильме использованы визуальные цитаты из этой поэмы, повествующей о «пейзаже», «гитаре», «крике», «тишине» (в кавычках даны слова-подзаголовки поэмы Ф. Гарсиа Лорки) и о танце сигирийя, как о воплощении мистического экстаза.

Испанский историк кино Х.Л. Клементе, приняв во внимание сюжетно-сюрреалистическую образность и метафоричность повествования фильма, назвал его «произведением испанского характера, укоренённым в сюрреализме Лорки»²⁵⁵. Австрийский киновед А. Фогель в своей книге «Фильм как подрывное искусство» поместил фильм Х. Валь дель Омара в раздел «сюрреализм», наряду с работами Л. Бунюэля, С. Дали «Андалузский пёс» (1929) и Л. Бунюэля «Золотой век» (1930)²⁵⁶.

В качестве второго названия фильма Х. Валь дель Омар указал словосочетание “*Aguaespejo granadino*” (исп. *agua* – вода, *espejo* – зеркало, *granadino* – гранадское/ая). Таким образом, дословно название звучит как «Гранадская вода-зеркало». В нём сделан акцент на основном аудиовизуальном мотиве фильма, передающим этнографическую специфику Андалусии, – на первостихии воды. Режиссёр раскрыл её многозначную семантику в аллегорико-символическом

²⁵² Diploma del "Premio a la producción de cortometraje" concedido a José Val del Omar por su película "La gran siguiiriya", en concurso convocado por Sindicato Nacional del Espectáculo, en Madrid, 31 de enero de 1957 // *LaDigitaldelReina*. Arch. VDO 227. ID/№ registro C00215317c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3892> (дата обращения: 20.01.2025).

²⁵³ Национальный синдикат работников шоу-бизнеса (*Sindicato Nacional del Espectáculo*, 1942–1977) – организация, объединявшая работников киноотрасли Испании и выполнявшая функции союза кинематографистов Испании.

²⁵⁴ Гарсиа Лорка Ф. Поэма о канте хондо // *Избранные произведения*. В 2-х т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1986. С. 89–118.

²⁵⁵ Clemente J.L. *Cine documental español*. Madrid : Rialp, 1960. P. 193.

²⁵⁶ Vogel A. *Film as a Subversive Art*. New York : Random House, 1974. P. 93. Фильм Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» в книге А. Фогеля упоминается под своим первым названием «Великая сигирийя» (*La gran siguiiriya*).

повествовании и использовал мотив зеркального отражения на водной поверхности в качестве одного из основных в своём фильме. Исходя из такого сочетания образных решений, мы перевели это название как «Гранада в зеркале воды». После того, как фильм несколько раз был представлен на кинофестивалях под названием «Великая сигирийя», Х. Валь дель Омар изменил основное название на «Гранада в зеркале воды» (Aguaespejo granadino).

Саундтрек к фильму составил сам Х. Валь дель Омар. По его признанию, он включил в него «более чем 500 звуков»²⁵⁷: отрывки из колыбельных песен, маршей, ритмы фламенко, андалузское пение канте хондо, звуки органа, гитары, церковных колоколов, кастаньет, человеческого дыхания, разнообразные звуки воды и т. д. В саундтреке есть цитата из стихотворения «Утро» (1918)²⁵⁸ Федерико Гарсиа Лорки, фрагмент «Испанской сюиты № 1» (1886) Исаака Альбениса²⁵⁹, отрывки из музыкальных произведений «Ночи в садах Испании» (1915), «Любовь-волшебница» (1915) Мануэля де Фалы²⁶⁰. Закадровый текст читал диктор Теофило Мартинес²⁶¹. Для записи канте хондо Х. Валь дель Омар пригласил популярных в то время исполнителей народных песен: Пепе Альбайсина (Pepe Albaicín), Хуана Гомеса Леала (Juan Gómez Leal), Сеньориту Чон (Señorita Chon)²⁶².

Х. Валь дель Омар сам микшировал звуки для саундтрека с помощью сконструированных им ревербераторов, устройств для микширования музыки и прообраза синтезатора. При анализе фильма мы будем фиксировать только наиболее значимые моменты его звуковой составляющей.

Х. Валь дель Омар соединил в фильме музыку М. де Фалы, образы поэзии Ф. Гарсиа Лорки и пение канте хондо, возвращая в культурную память имена и

²⁵⁷ Val del Omar J. Bruselas 1958 – Aguaespejo granadino: Un film experimental por excelencia // 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: 20.01.2025).

²⁵⁸ Garcia Lorca F. Mañana // Libro de poemas. Madrid : Imprenta Maroto, 1921. P. 46–50.

²⁵⁹ Исаак Альбенис (Isaac Albéniz, 1860–1909) – испанский композитор, один из основоположников испанской национальной музыкальной школы.

²⁶⁰ Мануэль де Фалья (Manuel de Falla, 1876–1946) – испанский композитор, пианист; в 1939 г. после поражения Второй Испанской Республики покинул Испанию и проживал до своей смерти в Аргентине.

²⁶¹ Теофило Мартинес (Teófilo Martínez, 1913–1995) – испанский актер дубляжа, радиоведущий.

²⁶² Сохранилась ведомость расходов на создание фильма, в которой указаны певцы и их гонорар, более подробно см.: Val del Omar J. Presupuesto Aguaespejo // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1277. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-aguaespejo/> (дата обращения: 20.01.2025).

деяния выдающихся деятелей испанской культуры, преданные забвению франкистским режимом.

В 1922 г. Ф. Гарсиа Лорка совместно с М. де Фалья организовал в Гранаде фестиваль «Канте хондо» (исп. *cante hondo* – глубокое пение), который положил начало возрождению почти утраченного на тот момент древнего искусства. Ф. Гарсиа Лорка считал канте хондо наиболее чистым и древнейшим пластом фламенко: «Словами “канте хондо” называют группу андалузских песен, из которых самой типичной и совершенной является цыганская сигирийя»²⁶³. Мрачная лирика сигирийи родилась в Андалусии и связана с культурой кочевых цыган, она отражает трагичные темы любви и смерти, страданий и скорби. Пение канте хондо благодаря просветительской работе организаторов фестиваля было признано национальным достоянием и с тех пор считается одним из символов Андалусии. Напомним, что фильм Х. Валь дель Омара первоначально назывался «Великая сигирийя», и на протяжении всего фильма песнопения канте хондо наполняют драматизмом визуально спокойные виды Гранады.

Фильм обычно трактуется исследователями как калейдоскопическое видение г. Гранады. Например, испанские киноведы Ф.Р. Контрерас и П.А. Хеллин Ортуньо считают, что фильм «конструируется мозаично из фрагментов реальности и показывает личный взгляд художника на типичную сельскую местность в Андалусии»²⁶⁴. Мавританская архитектура, сады, фонтаны Альгамбры и Хенералифе, пещеры на холме Сакромонте, образы цыган, скульптура архангела Михаила, звезда Давида на рисунке напольной плитки, нищий старик на улице – эти кадры на первый взгляд кажутся потоком впечатляющих образов, объединённых только местом съёмки – городом Гранада. Такая мозаичность препятствует однозначной общепринятой научной интерпретации работы Х. Валь дель Омара как подчинённой определённой идее, а не только эстетике, так как используемые режиссёром визуальные метафоры имеют много уровней значений.

²⁶³ Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо (народное андалузское пение) // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1975. С. 406.

²⁶⁴ Contreras F.R., Hellin Ortuño P.A. Media aesthetics: two examples in the Spanish art // *Arte y políticas de identidad*. 2018. №. 18. P. 138.

В отличие от его раннего фильма «Вибрации Гранады» (1935), в котором город представлен как образ Рая, повествование в фильме «Гранада в зеркале воды» амбивалентно по смысловым импликациям и вызывает у зрителей исторические и религиозные аллюзии.

Амбивалентность поэтической образности фильма отметил кинокритик К. Хеммерлинг: «Вдохновлённый поэтом Гарсиа Лоркой, композитором Мануэлем де Фальей 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»²⁶⁵.

Сохранилась авторская версия сценария²⁶⁶, а также комментарии Х. Валь дель Омара, где проясняется, как смысл отдельных образов, так и общая конструкция фильма. Несмотря на то, что сценарий написан Х. Валь дель Омаром в герметичной поэтико-аллегорической форме, комментарии режиссёра позволяют киноведчески артикулировать его авторский замысел.

Во-первых, фильм был задуман им как репрезентация этнографического своеобразия региона: «Гранада – это Восток и Запад. Здесь германские камни встречаются с исламом. Колонны дворца Карла V с фонтанами Дворца Воды Альгамбры. Гранада – продукт двух рек крови и двух культур в живом столкновении»²⁶⁷. И, во-вторых, – как визуализация духовного (инициатического) пути человека: от неведения и духовной слепоты через трансформацию и инициацию к озарению и экстазу.

В тексте под названием «Человек в клетке» Х. Валь дель Омар определил идею фильма как «послание о вознесении»²⁶⁸: «Большинство людей просто видят, как падает вода. Избранные видят, как она прорастает, бежит, застаивается, плачет

²⁶⁵ Haemmerling K. Películas culturales de todo el mundo // Der Tagesspiegel. 1956. 29 de junio.

²⁶⁶ Val del Omar J. Aguaespejo granadino. Guión // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 167.

²⁶⁷ Val del Omar J. Nota de presentación de Aguaespejo granadino. Festival de Cine de Berlín, 1956 // Ibid. P. 168.

²⁶⁸ Val del Omar J. El hombre está en una jaula // Ibid. P. 170.

<...> “Скрытая вода, которая плачет” (Антонио Мачадо), “Бескрылые птицы, затерявшиеся среди трав” (Гарсиа Лорка), “Журчание воды и печальный стон” (Франсиско Вильяэспеса). Но они не замечают вознесения. Вознесение – это то, что видят только блаженные. С помощью своего фильма “Гранада в зеркале воды” я попытался передать послание о вознесении <...> о состоянии, которое производно от экстаза»²⁶⁹.

Фильм начинается с вступительных титров, написанных светло-серым арабизированным шрифтом на тёмно-сером фоне: «Хосе Валь дель Омар представляет», «аудиовизуальное эссе пластической лирики», «кинематографическая демонстрация испанской звуковой системы Диафоно, зарегистрирована в 1944 г.».

Далее следуют три сменяющих друг друга титра: «Математика Бога», «Кто много даёт...», «...тот много имеет». Эти слова²⁷⁰ принадлежат испанскому священнику и педагогу Андресу Манхону²⁷¹, создавшему сеть школ «Аве Мария» для бедных цыганских детей. Таким образом режиссёр с помощью цитаты-эпиграфа задал определённый религиозный вектор повествования фильма и наметил ассоциативные поля восприятия его смысла. Титры показаны под звуки, напоминающие стук каблуков танцоров фламенко. Заключительный титр с названием фильма «Гранада в зеркале воды» сопровождается финальным «хай!» танцора и аплодисментами. Затем через паузу тишины на чёрном фоне, предшествующем первому кадру фильма, раздаётся звук, который можно ассоциировать либо со взрывом, либо с шумом водопада.

²⁶⁹ Ibid. 170.

²⁷⁰ Apuntes para una biografía de D. Andrés Manjón. Granada : Escuela del Ave-María, 1924. P. 164.

²⁷¹ Андрес Манхон (Andrés Manjón, 1846–1923) – профессор канонического права, священник, создатель сети школ «Аве Мария» для бедных детей. В 1888 г. он проходил по району Сакромонте (Гранада) и увидел, что в одной из пещер (холм Сакромонте изрыт рукотворными жилыми пещерами) оборванные, истощённые 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 концу его жизни школы «Аве Мария» (Escuelas del Ave-Maria) были открыты в 36 провинциях Испании, более 400 школ было открыто по всему миру. Помимо обучения в этих школах детей кормили и одевали. В 1943 г. об истории основания А. Манхоном сети школ «Аве Мария» был снят биографический фильм «Кузница душ» (реж. Эусебио Фернандес Ардавин). В 2020 г. католическая церковь инициировала процесс беатификации (причисление к лику блаженных – этап, предвещающий канонизацию) А. Манхона.

Действие первой части фильма разворачивается на холме Сакромонте, здесь в приспособленных под жильё рукотворных пещерах с давних времён обитали цыгане, с холма видна Альгамбра. После трёх кадров с лирическим вступлением – небо над башней Альгамбры (ракурс снизу), плавающие в пруду рыбки, качающиеся на воде листья (ракурс сверху) – цыганский мальчик распахивает занавески при выходе наружу из жилой пещеры (будто отодвигает театральный занавес) и с любопытством смотрит на зрителя. Голос за кадром: «Слепые, как слепы существа <...> на земле».

Идут кадры: безводные отверстия фонтанов в виде двух антропоморфных лиц с раскрытыми ртами (см. Приложение 1, Рисунок 42) и два входа в пещеру, похожие на пустые глазницы (см. Приложение 1, Рисунок 43) (ассоциативный монтаж). Такое сопоставление изображений позволяет говорить об образной аналогии, когда образы в совокупности приобретают метафорическое значение духовной жажды и слепоты. Первоначально мы не понимаем размера «глазниц» пещеры, они кажутся небольшими, но, когда из одной из них выходит мужчина, «глазницы» оказываются соразмерны ему по высоте.

В следующей сцене маленький ребёнок танцует босиком под аккомпанемент хлопков ладоней матери (сцена дана без звукового сопровождения), что может визуализировать архаичные пласты сознания человека и наивное детское неведение, пребывание в естественном потоке жизни без рефлексии над ней. Это позволяет нам соотнести сцену с танцевальной импровизацией ребёнка с самыми первыми кадрами фильма – с движением рыбок в пруду и с плавающими на поверхности воды листьями. Режиссёр в сценарии фильма выразил свою идею следующим образом: «Как рыбы в воде и как подсолнухи на горе все существа находятся в ладонях Судьбы. Погруженные в пульсирующее Бытие, они танцуют и мечтают. Абсолютная тайна окутывает их. Ночь приводит их к зелёным водоёмам, в которых прячется луна»²⁷².

После кадра с измождённым слепым стариком, прислонившимся в

²⁷² Val del Omar J. Aguaespejo granadino. Guión // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 167.

полуобмороке к стене (аллюзия на усталость от духовной жажды), идёт эпизод с фигурами трёх цыган, которые поочередно поворачиваются вокруг своей оси. Режиссёр использовал здесь монтаж по направлению движения объекта в кадре, постепенно укрупняя объекты съёмки: заканчивает поворот на 360 градусов мужчина (средний план) (см. Приложение 1, Рисунок 44) и в новом кадре движение поворота подхватывает женщина средних лет (крупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 45), её поворот продолжает в следующем кадре пожилая женщина (сверхкрупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 46). Все три персонажа глубоко погружены в себя.

Данный эпизод с цыганами допустимо трактовать как процесс религиозной трансформации – переход из состояния духовной жажды и слепоты в состояние мудрости, – так как он находится между кадрами с противоположным метафорическим значением: «отсутствие – избыток», «жажда – многоводие» (многоводные источники, репрезентирующие полноту жизни, появятся через несколько кадров).

В следующей сцене – панорама Гранады и горного массива, над городом с молниеносной скоростью летят облака, ускоренная проекция изображения и эффект мерцающего света создают иллюзию чувственно ощутимого рельефа: холмы Гранады кажутся блестящей, мягкой, влажной массой (см. Приложение 1, Рисунок 47–48), которая постепенно темнеет. В следующем кадре – сверкающий на солнце бурлящий поток воды (см. Приложение 1, Рисунок 49), схожий по своим очертаниям с показанными в предыдущем кадре холмами (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения).

В новой сцене – фонтаны в виде речных божеств. До этого момента камера была статична, сейчас она движется, делая два раза ВП сверху вниз по струям воды, вытекающим из сопла фонтанов, под одной из струй плавает черепаха. В следующем кадре – длинные ветви дерева (резкий ракурс снизу) (см. Приложение 1, Рисунок 50). Раздвоенный ствол дерева устремлён вверх, но его тонкие ветви, как и струи фонтанов, направлены вниз (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения). Крупным планом показано блаженно-

улыбающееся лицо мужчины, оно дано с оптической деформацией (см. Приложение 1, Рисунок 51). На фоне звуков журчащей воды слышится трагичное песнопение канте хондо.

Идут кадры: цыганская семья (муж, жена, маленький ребёнок), черепаха под струями воды (ракурс сверху), водопад (ракурс сверху, эффект мерцающего света), по спирали серпантина на гору взбираются три осла и крестьянин (ракурс сверху), ползущая черепаха (камера сопровождает её движение, ГП), панорама Альгамбры (эффект мерцающего света). Изображение Альгамбры в последнем кадре дано в круге (кашетируемый кадр), как если бы кто-то смотрел на неё в подзорную трубу, в третий раз появляется черепаха, она будто прислушивается к чему-то и вдруг быстро уползает. Можно предположить, что режиссёр в этих кадрах «подключает» зрителя к видению черепахи как архетипического мудрого существа. Голос за кадром произносит: «Гранада – место встречи камня с водой».

В кадре – вход в пещеру, сверху сыплются камешки, из пещеры выходит цыганская девочка (общий план) (см. Приложение 1, Рисунок 52). Сцены выхода персонажей фильма (мальчика, мужчины, девочки) из тёмной пещеры на свет вызывают аллюзии к платоновской пещере и могут быть проинтерпретированы как движение от тьмы неведения к свету знания. Троекратное повторение этой сцены уместно рассматривать как способ визуализировать духовную трансформацию. Идут кадры: поляна с цветами, цветы молниеносно распускаются благодаря использованию двойной экспозиции; плитка с рисунком в виде звезды Давида, на звезду падает тень от струи фонтана; лицо мужчины (см. Приложение 1, Рисунок 53). Это тот же персонаж, что и в кадре на Рисунке 51 (см. Приложение 1, Рисунок 51), но сейчас изображение дано зеркально по сравнению с первым и оптическое искажение усилено.

В новом кадре – размытое отражение арки в стоячей воде, справа отчётливо виден жёлоб с текущей водой (расфокус по центру кадра) (см. Приложение 1, Рисунок 54). Идёт перефокусировка и отражение арки приобретает резкость, окружающий её фон и жёлоб становятся расплывчатыми (расфокус по краям кадра) (см. Приложение 1, Рисунок 55). Камера медленно поднимается снизу вверх, уводя

взгляд зрителя вглубь аллеи фонтанов, расположенных по обе стороны жёлоба, по которому с неестественно высокой скоростью течёт вода (ускоренная проекция изображения). Идёт ещё одна сцена с перефокусировкой: сначала струя фонтана на переднем плане дана резко, фон за ней – в расфокусе (см. Приложение 1, Рисунок 56), далее, за счёт перемены фокуса, эта же струя воды дана в расфокусе, фон за ней – резко (см. Приложение 1, Рисунок 57). Перефокусировка повторяется ещё два раза, при этом изображение постепенно переходит в рапид, а журчание воды – в ритм фламенко и пение канте хондо.

Повторённую несколько раз перефокусировку допустимо проинтерпретировать как настройку оптики персонажей (и зрителей) фильма на новый режим видения. На самой высокой точке подъема струи воды режиссёр делает замедление проекции до покадрового шага и показывает воду в виде сгустков зооморфной и антропоморфной формы (см. Приложение 1, Рисунок 58–59), визуализируя таким образом феномен дуэнде: «Гранадский фонтан – это дуэнде, который бесконечно танцует великую “сигирийю”»²⁷³, – пояснял Х. Вальдель Омар.

Идут кадры (ускоренная проекция изображения): Альгамбра и летящие над ней облака (эффект мерцающего света), водопад, вид на Гранаду с высоты птичьего полёта, на небо поднимается луна в виде яркого белого пятна (ракурс снизу), она движется на постепенно темнеющем небе из левого нижнего угла кадра по диагонали вверх и исчезает за верхней рамкой кадра. Наступила ночь.

Начинается вторая часть фильма. В том же темпе, что и луна в предыдущем кадре, поднимает вверх голову цыганская девочка (монтаж по направлению движения объекта). Этот приём подчёркивает параллелизм движений природы и души и символизм душевных переживаний как знаков трансцендентного опыта.

Повествование во второй части фильма ведётся в тонированном зелёном цвете. Обращаясь к мавританскому прошлому андалузского региона²⁷⁴, Х. Валь

²⁷³ Val del Omar J. Aguaspejo granadino. Guión // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 167.

²⁷⁴ На территории андалузского региона в IX–XV веках функционировали школы суфизма. Крупнейший теоретик суфизма Ибн Араби (1165–1240) – уроженец Андалусии.

дель Омар визуализировал в своём фильме с помощью символизма зелёного цвета высокие чувства – духовное озарение и религиозный экстаз. Согласно цветовой символике исламской мистики (суфизма), зелёный цвет – это цвет духовного луга, где берёт начало Источник Вечной Жизни, это цвет духовного небосвода и райского сада, который исламские богословы и поэты-суфии называли «Садом Истины»²⁷⁵, и каждый человек, стремящийся стать суфием, держит путь в этот Сад.

Суфийское постижение Истины осуществляется через прохождение ряда «стоянок», на которых переживаются определённые мистические состояния. Эти состояния связываются суфиями с цветовыми фотизмами. Как выяснил французский исследователь суфизма Анри Корбен, персидский богослов Наджмеддин Кубра (1145–1221) первым из суфийских учителей обратил внимание на цветовые феномены, наблюдаемые мистиком во время своего духовного пути²⁷⁶. Последним, предельным и божественным цветом, согласно Н. Кубра, является зелёный: «И когда совершишь ты вознесение из семи колодцев в различных категориях существования, 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. И такова насыщенность этого зелёного света, что души человеческие не в силах его вынести, хотя это не мешает им испытывать к нему мистическую любовь»²⁷⁷.

Если мы сопоставим художественные особенности визуального ряда этой части фильма с выраженными в текстах богослова Н. Кубра и в стихотворениях персидских поэтов-мистиков представлениями о высшей точке духовного пути суфия, то выявим конкретные совпадения. Для подтверждения нашей гипотезы разберём семантику наиболее ярких визуальных метафор.

Первый эпизод задаёт ирреальный характер происходящих в этой части фильма событий. Сначала показаны чёткие контуры лица девочки (хотя заметно, что изображение едва уловимо «плывёт», словно отражаясь в воде), она поднимает

²⁷⁵ Nasr Seyyed H. The Garden of Truth: Knowledge, Love and Action. New York : Harper Collins, 2009. 276 p.

²⁷⁶ Corbin H. The man of light in Iranian Sufism. New York : Omega Publications, 1994. 174 p.

²⁷⁷ Цит. по: Corbin H. The man of light in Iranian Sufism. P. 79–80.

голову, её глаза закрыты (см. Приложение 1, Рисунок 60). Несколько секунд спустя изображение начинает искажаться, словно это не реальная девочка, а и правда её зыбкое отражение на поверхности колышущейся воды (см. Приложение 1, Рисунок 61). Сцена прерывается кадром с улыбающимся мужчиной – повтор кадра на Рисунке 53 (см. Приложение 1, Рисунок 53). Снова в кадре лицо девочки, оно сильно деформировано волнами, пробегающими слева направо по поверхности изображения. Для съёмки этого эпизода режиссёр применил водную линзу (линзу, наполненную водой). Благодаря колыханию воды в линзе колышется и изображение.

В следующих кадрах деревья и элементы архитектуры вытягиваются вверх (оптическая деформация). Эту визуальную трансформацию предваряют и сопровождают звуковые модуляции в высокой тональности. Идёт сцена с «прозревающей» девочкой. Девочка снята через отражение в зеркале с небольшим дефектом поверхности, который искажает определённым образом отражающееся в нём изображение. Этот дефект расположен на уровне её верхних век, в результате искажения они кажутся большими и закрытыми, нижние веки при этом вне зоны видимости; при наклоне зеркала вниз сдвигается и зона дефекта, как результат, возникает ощущение, что девочка открывает глаза (см. Приложение 1, Рисунок 62).

В следующем кадре девочка будто отшатывается назад и выражение её лица из полусонного становится осмысленным. Такой эффект получен в результате наклона зеркала, через отражение в котором она снята. Следующий кадр – световые блики на колышущейся воде, возможно, это первое видение девочки после обретения зрения. Сцена с «прозревающей» девочкой повторяется ещё раз и следующие за ней кадры будто иллюстрируют настройку её оптики: ветка дерева на переднем плане показана чётко, основание фонтана на заднем плане – в расфокусе; идёт перефокусировка: ветка – в расфокусе, фонтан – резко (см. Приложение 1, Рисунок 63). В новом кадре, снятом с другой точки съёмки, – ВП сверху вниз по струе фонтана (см. Приложение 1, Рисунок 64).

В следующей сцене дважды показан глубинный инициатический символ: тень от руки скользит по лицу спящего мужчины, словно это благословение свыше

(ВП сверху вниз по лицу персонажа) (см. Приложение 1, Рисунок 65). Между двумя этими кадрами идёт повтор кадра с фонтаном (ВП сверху вниз) из предыдущей сцены (см. Приложение 1, Рисунок 64) (монтаж по движению камеры). Допустимо предположить, что фонтан снится мужчине, он видит тот же образ во сне, что и «прозревающая» девочка. Приняв во внимание, что в духовных практиках (в том числе и в суфизме) состояние сновидения играет роль моста между земным и небесным миром и некоторые сновидения выполняют роль инициации, а фонтан в религиозных традициях считается символом Бога, допустимо интерпретировать эти сцены как инициацию и встречу «прозревающей» девочки и спящего мужчины с Источником Жизни (ассоциативный монтаж). В системе такого монтажа актуализируется религиозно-философская семантика, наделяющая образы воды и фонтана трансцендентным измерением.

В следующей сцене – зелёный пруд, на котором белоснежные кувшинки оказываются источниками мерцающего света (см. Приложение 1, Рисунок 66), отдельно показана светящаяся изнутри кувшинка (см. Приложение 1, Рисунок 67). Согласно суфийской философии, мистик, достигнув духовного неба, видит колодец с зелёными водами: «в конце мистического пути ты увидишь колодец у себя под ногами. И весь он преобразится в световой родник, отливающий зелёным. Будучи поначалу тьмой, ибо гнездились в нём демоны, он засиял теперь зелёным светом, ибо стал местом нисхождения Ангелов и Божественного Сострадания»²⁷⁸, – писал персидский богослов Н. Кубра об ангелофаниях на пути адепта. В фильме яркие всполохи света на кувшинках в пруду допустимо трактовать как ангелофании.

Следующий кадр – женщина (средний план, небольшой ракурс снизу) (см. Приложение 1, Рисунок 68) ласково смотрит вниз, возможно, на происходящее у мерцающего пруда. За её спиной – сияние в виде линий, образующих вокруг неё полукруг подобно нимбу. Это – принцесса Альгамбры (её роль исполнила дочь режиссёра Мария Хосе Валь дель Омар). Создавая данный кадр, режиссёр снял отражение женщины в зеркале или в зеркальной линзе, и можно увидеть, как по

²⁷⁸ Цит. по: Corbin H. The man of light in Iranian Sufism. P. 79.

поверхности зеркала (или линзы) в расфокусе стекает капля. В конце сцены лицо женщины немного вытягивается вверх (оптическое искажение). Трижды, как заклинание, мужской голос произносит слово «любовь» и, словно эхо, это слово повторяет женский голос. В новом кадре – фрагмент дворца, кажется, что он находится под водой (предположительно, снято с помощью водной линзы) (см. Приложение 1, Рисунок 69).

Далее снова показан кадр с кувшинкой – вариация кадра на Рисунке 67 (см. Приложение 1, Рисунок 67), на неё летят брызги воды. Трижды звучит слово «подчиняюсь». Луч света несколько раз поочерёдно выхватывает из темноты фрагменты лиц двух фонтанов-маскаронов (см. Приложение 1, Рисунок 70–71). Благодаря скользящим по их поверхности световым бликам они кажутся ожившими свидетелями происходящего. Голос за кадром: «Птицы бескрылые, затерявшиеся среди трав, послушайте Федерико <Федерико Гарсиа Лорку – О.К.>». Первые слова – цитата из стихотворения «Утро»²⁷⁹ Ф. Гарсиа Лорки.

Далее режиссёр соединил три кадра (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения): полукруглый фрагмент кессонного потолка на чёрном фоне (см. Приложение 1, Рисунок 72) и сталактитовый декор полукруглой арки на чёрном фоне, при этом фон занимает пространство внутри арки (см. Приложение 1, Рисунок 73), декор арки напоминает по форме струи и капли воды; далее идёт кадр с бегущей по водостоку водой. В следующем кадре, за счёт затенения первого плана и ярко высвечивающегося в этот момент фона, цветок на первом плане из серого становится чёрным (режиссёр поймал момент, когда солнце зашло за облако). Допустимо предположить, что таким образом визуализируется трансформация оптики героев фильма.

В новых кадрах – лицо мужчины (см. Приложение 1, Рисунок 74) и лицо девочки (см. Приложение 1, Рисунок 75), они показаны через водную линзу или через отражение в воде, снятое с помощью водной линзы (точно идентифицировать сложно). Лица персонажей искажены как за счёт собственной мимики, так и за счёт

²⁷⁹ Garcia Lorca F. Mañana // Libro de poemas. Madrid : Imprenta Maroto, 1921. P. 48.

эффекта колышущейся воды.

Идут кадры: пруд с мерцающими кувшинками (ускоренная проекция изображения, эффект мерцающего света), панорама Альгамбры (кашетируемый кадр, ускоренная проекция изображения, эффект мерцающего света). Постепенно изображение в последнем кадре затеняется и трансформируется в следующем кадре в покрытый световыми бликами фрагмент колышущейся водной поверхности (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения). Это второй случай в фильме, когда изображение городского ландшафта в кадре трансформируется с помощью светоэффектов в подобие водной поверхности. Слышится умиротворённое пение канте хондо.

В следующей сцене ракурсом сверху показан фрагмент спокойного водного пространства, в котором плавают рыбки (возможно, снято через стекло аквариума). Камера резко и коротко (кадр длится менее секунды) делает трансфокационный наезд (далее – ТН) на верхнюю часть здания. В новом кадре крупным планом показано лицо девочки, она погружает своё лицо в воду и выдыхает воздух (ракурс снизу). Можно уверенно предположить, что режиссёр снимал этот кадр через стекло ёмкости с водой, так как в результате лицо девочки оказывается частично деформировано пузырьками с воздухом и просматривается сквозь них (см. Приложение 1, Рисунок 76). Идёт повтор кадра на Рисунке 53 (см. Приложение 1, Рисунок 53) с улыбающимся мужчиной, но с небольшой вариацией – мужчина приоткрывает рот. В новом кадре – множество рыбок в воде (ракурс сверху).

В последнем эпизоде повторяются несколько кадров из первого эпизода этой части фильма (но в обратном порядке и с небольшой вариацией): через водную линзу показано лицо девочки, воспринимаемое сначала как отражение на колышущейся поверхности пруда (см. Приложение 1, Рисунок 77); вода в линзе постепенно успокаивается, девочка вздыхает, поднимает голову вверх и поворачивает её в сторону (см. Приложение 1, Рисунок 78), в результате кажется, что она находится в глубине водоёма. Её реальное местонахождение (над водной гладью или под слоем воды) остаётся не прояснённым. В музыкальной композиции отчётливо слышны звуки фортепьяно в высокой тональности (как и в начале

сновидческого путешествия девочки), звуковые модуляции совпадают с ритмом движения (колыхания) изображения.

Идут кадры: здания из архитектурного ансамбля Альгамбры. Кажется, что это затопленные дворцы, так как их контуры размыты и слегка колышутся (см. Приложение 1, Рисунок 79–80). Допустимо предположить, что режиссёр снимал здания (или их отражения в воде) через водную линзу. Но точно определить технику съёмки данных объектов не представляется возможным.

Под пение канте хондо даны два кадра с ажурными решётками на окнах, одна из решёток с узором в виде звезды Давида. В новом кадре – оптически искажённая нижняя часть лица мужчины (фрагмент кадра на Рисунке 53 (см. Приложение 1, Рисунок 53)). Новый кадр с водопадом сопровождают звуки льющейся воды. Под аккомпанемент лёгкой музыки показано небо над Альгамброй (три разных кадра), фонтан, небо, водоём. Приём чередования кадров с изображением неба и воды позволяет закрепить созданную во второй части фильма иллюзию смешения пластов реальности и ирреальности. Через постепенное затемнение зелёный цвет повествования переходит в чёрно-белый режим показа. Вторая часть фильма закончилась.

Первый эпизод третьей части фильма начинается с вида на горный массив (дальний план). В первом кадре небо на секунду ярко озаряет луч солнца, поднимающегося из-за горной гряды; композиция второго кадра диагональная: гора на первом плане дана резко, горы на втором плане видны не чётко из-за закрывающего их тумана. Вставка кадра – верхняя половина лица маскарона-фонтана (см. Приложение 1, Рисунок 81), он смотрит прямо на зрителя. Далее с помощью ускоренной проекции изображения в нескольких кадрах показано, как ночь сменяет день: чёрная тень от облаков над городом сдвигается, обнажая здания и уступая место солнечному свету (дальний план), особенно эффектно смотрится вид на город сквозь арку башни Альгамбры (см. Приложение 1, Рисунок 82).

Изображения сначала даны затенёнными, но в течение нескольких секунд они высветляются за счёт ухода тени от облаков, передавая тем самым пробуждение города и природы. Следующие кадры закрепляют мотив пробуждения и результаты

инициации, пережитой персонажами фильма волшебной зелёной ночью: колокол на башне как символ Божьего гласа, сухие ветви деревьев на переднем плане перед аркой с колоколом будто трещины-молнии пронзают стену, на которой написано «всё для всех» (см. Приложение 1, Рисунок 83). Эта надпись была размещена над школой для цыганских детей «Аве Мария», основанной А. Манхоном в Гранаде.

Сначала кадр затенён и слова не читаемы, но через пару секунд он становится светлее (за счёт сдвига тени от облаков) и можно легко прочесть написанное (аллюзия на духовное просветление). Склонившаяся над источником девочка жадно пьёт воду (символ утоления духовной жажды) (см. Приложение 1, Рисунок 84). Вид на вершины горного массива с летящими над ними облаками подчёркивает устремление героев ввысь (иллюзия движения облаков создана с помощью развевающейся на ветру марли, прикреплённой к объективу); в следующем кадре воды водопада изливаются бурным потоком в направлении на зрителя, будто неся ему живительную влагу.

Новый эпизод перекликается со сценой вращения фигур цыган вокруг своей оси из первой части фильма. Девушка поворачивается справа налево (крупный план, эффект «рыбьего глаза», создаваемый съёмкой через линзу) (см. Приложение 1, Рисунок 85). Вставка серии кадров: кручение двух игрушечных волчков (см. Приложение 1, Рисунок 86), сходящиеся к центру круги на воде (см. Приложение 1, Рисунок 87), вращение одного волчка рядом с черепахой (см. Приложение 1, Рисунок 88). Режиссёр применил здесь приём реверса: волчок, впрыгнув в кадр (где уже крутится другой волчок), падает и без какого-либо внешнего воздействия меняет направление движения, начинает закручиваться в другую сторону (реверсивная проекция изображения); круги на воде от падающих капель сходятся к центру (реверсивная проекция изображения), а не расходятся от центра, как при естественном движении воды. Такое необычное, противоположное законам физики изменение движения объекта, которое сразу чётко не считывается, сопровождается словами за кадром, акцентирующими неземную логику: «Кто больше даёт, тот больше имеет (математика Бога)». Визуальный эффект отражает смысловую нагруженность.

В следующем кадре мы снова видим девушку, она поворачивается слева направо, в обратную сторону (крупный план, эффект «рыбьего глаза»). Исходя из ассоциативных образов, возникающих в результате такого монтажного решения (монтаж по направлению движения объекта в кадре), можно предположить, что вращение волчков и сходящиеся внутрь круги на воде не только иллюстрируют «математику Бога», но и визуализируют трансформацию сознания девушки. Также эти сцены могут быть аллюзией на суфийское кружение, вводящее суфия в состояние экстаза.

Идёт кадр с изображением горящей сухой травы, сопровождаемый повтором слов: «Кто больше даёт, тот больше имеет (математика Бога)». Далее идёт кадр, в котором мужчина поднимает голову, смотрит вверх и волосы на его голове оказываются вздыблены. Можно предположить, что для достижения такого эффекта режиссёр использовал тот же приём, что и в кадрах с «прозревающей» девочкой (см. Приложение 1, Рисунок 62): съёмка велась через отражение в зеркале с небольшой горизонтальной деформацией на уровне головы мужчины, при сдвиге зеркала сдвигалось и изображение – волосы на голове мужчины. В новом кадре показан предмет его видения – надпись на стене здания: «Кто больше даёт, тот больше имеет (математика Бога)».

Идут кадры: ВП сверху вниз по струе воды, женщина-цыганка (сверхкрупный план, верхняя треть лица) смотрит на зрителя. Далее режиссёр монтирует кадры по движению камеры: в первом кадре – ВП снизу вверх по листьям растения, во втором – ВП снизу вверх по стволу и ветвям дерева (эффект мерцающего света). В саундтреке звучат колокола, гром и фрагмент из «Испанской сюиты № 1» композитора И. Альбениса.

Мужской голос за кадром произносит: «В воздухе пульсирует радость неба и земли», чередуются кадры с видами Гранады (эффект мерцающего света) (см. Приложение 1, Рисунок 89) и кадр с опускающимся сверху вниз прозрачным шаром на тёмном фоне. Внутри шара – искажённое изображение пальмы и здания (см. Приложение 1, Рисунок 90). Шар дважды опускается на струю воды, направленную вверх, в третий раз шар показан статично на чёрном фоне. Женский

голос произносит: «Пульсация» и далее идут слова, данные в фонограмме задом наперёд: «В воздухе радость неба и земли», акцентируя таким образом мотив зеркальности. В следующем кадре – сухие ветки дерева, окутанные клубами белёсого дыма (или тумана), голос за кадром трижды повторяет: «Тайна, тайна, мы живём в полной тайне». На эти слова трижды отзывается эхо словом «любовь», данным в фонограмме задом наперёд.

Идут кадры: человек, распятый на Андреевском кресте среди деревьев (см. Приложение 1, Рисунок 91); цыганка, кормящая грудью ребёнка, она говорит: «Мой сладкий!» и громко целует ребёнка (эти слова идут почти синхронно с изображением – единственный раз в фильме, когда слова могут однозначно ассоциироваться с конкретным персонажем); поляна с цветами (кадр снят ручной камерой, изображение дрожит); панорама Гранады; верхняя часть лица цыганки (сверхкрупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 92). Голос за кадром: «Мы живём в полной тайне. Тайна в том, что молоко льётся щедро <...> Тайна в том, что солнце поднимает траву <...> и вода поднимается».

Х. Валь дель Омар включал в семантику символизма фонтана и течение человеческой жизни, он писал: «Иллюзия подъёма и реальность падения воды в фонтане как зеркало отражают жизнь человека»²⁸⁰. Естественное движение воды – движение вниз, падение. Только благодаря механизму фонтана струя воды взмывает вверх вопреки силе тяжести. То есть, для движения воды вверх необходимо усилие, толчок, что в экзистенциальных терминах может обозначаться как «инициация», «трансформация», «преображение», «вознесение». В первой части фильма были показаны потоки воды, направленные вниз (ручьи, водопады). После того как герои прошли религиозную трансформацию, образно переданную через повороты тел вокруг своей оси, через духовное пробуждение, пережитое зелёной ночью, через постижение «математики Бога», визуализированной в сцене кружения объектов (в том числе и с помощью реверсивной проекции изображения), ближе к концу фильма появляются десятки фонтанов с направленными вверх струями воды. Они

²⁸⁰ Val del Omar J. El hombre está en una jaula // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 170.

визуализируют итог инициации и трансформации персонажей фильма.

В новом эпизоде режиссёр снова, как и в первой части фильма, синхронизирует движение струй фонтанов и ритмы фламенко, но сейчас струи двигаются не только в такт ударов кастаньет и гитары, но и в унисон с горловыми интонациями певца канте хондо. Кадры с «танцующими» и с обычными фонтанами чередуются, в одном из кадров струя воды и фон за ней даны в расфокусе. Звучат слова: «Позволь ей <воде – О.К.> потанцевать!».

Дважды показана скульптура архангела Михаила (ракурс снизу), он смотрит вниз. Сначала она дана общим планом, потом идёт кадр с повёрнутыми в профиль головами старика и мальчика, они смотрят вверх (крупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 93), и снова скульптура архангела (средний план) (см. Приложение 1, Рисунок 94). Такое монтажное решение (монтаж по направлению взгляда персонажей) создаёт иллюзию круговорота взглядов, персонажи будто бы смотрят друг на друга и находятся в общении.

Под звуки мягкого журчания воды идут кадры: панорама Гранады (эффект мерцающего света), мавританская архитектура и её отражение в водоёмах. Камера делает ГП справа налево по фрагменту стихотворения арабского поэта Ибн Замрака (1333–1393), начертанному на стене Зала Двух Сестёр: «Я – образец небесной красоты. Я – райский сад, на удивленье взгляду...»²⁸¹, похожий кадр с этой надписью был в фильме «Вибрации Гранады» (1935). Камера делает ВП снизу вверх по струе фонтана, голос за кадром произносит: «Подниматься, подниматься, подниматься, пока не упаду!».

Идут кадры: архитектура Альгамбры (эффект мерцающего света), ТН снизу вверх на окна башни, цыган (крупный план, эффект мерцающего света) (см. Приложение 1, Рисунок 95), он смотрит вверх, его лицо покрыто испариной, закручивающаяся вокруг своей оси верхняя часть струи фонтана (фон дан в расфокусе), цыган смотрит на зрителя (крупный план, эффект мерцающего света, ВП снизу вверх по лицу цыгана) (вариация кадра на Рисунке 95 (см. Приложение

²⁸¹ Ибн Замрак. Надпись на стенах Альгамбры // Андалусская поэзия. С. 225.

1, Рисунок 95)), выгравированный на основании под чашей Фонтана Львов фрагмент стихотворения Ибн Замрака: «Благословен будь Он, кто дал имаму Мухаммаду обитель, красой превосходящую другие»²⁸² (похожий кадр с этой надписью был в фильме «Вибрации Гранады» (1935)), головы двух скульптур львов-фонтанов.

В рапиде показано движение струи воды (струя на переднем плане и фон за ней даны в расфокусе). Режиссёр синхронизирует ритм кастаньет и гитары с движением струй, замедляя и даже останавливая изображение, и в третий раз создаёт эффект танца воды. Несколько раз сгусток воды замирает, дрожит и издаёт звук, похожий на приглушённое львиное рычание, это танцует и поёт дуэнде. За танцем воды наблюдает ещё один персонаж – мужчина (вариация кадра на Рисунке 51 (см. Приложение 1, Рисунок 51)), на этот раз его лицо дано без оптической деформации, и он смотрит прямо на зрителя. По темнеющему небу быстро поднимается сияющий диск луны (ускоренная проекция изображения). Голос за кадром: «Как же слепы существа на земле. Боже, Боже!». В третий раз показано покрытое испариной лицо цыгана, его рот открыт, будто он кричит (ВП сверху вниз по лицу, эффект мерцающего света) (вариация кадра на Рисунке 95 (см. Приложение 1, Рисунок 95)). Далее режиссёр через стоп-кадры, с использованием наплывов и без них, соединяет кадры остановленного потока воды в виде зооморфных форм (см. Приложение 1, Рисунок 96), визуализируя феномен дуэнде.

Голос за кадром произносит: «Любовь» и девочка с полуоткрытым от изумления ртом смотрит ввысь и вздыхает (крупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 97). Голос за кадром: «Какой ты слепой? Ты – зрячий» и мужчина с впалыми сжатыми веками (крупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 98) вдруг широко раскрывает глаза и прозревает. Здесь использован тот же приём, что и в кадре на Рисунке 62 (см. Приложение 1, Рисунок 62) в сцене с «прозревающей» девочкой – сдвиг зеркала с дефектом поверхности, через которое снимается объект. В начале фильма этот мужчина выходил из тёмного «глаза» пещеры после слов за

²⁸² Перевод дан по: Стародуб Т.Х. Эволюция типов средневековой исламской архитектуры : дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04. М., 2006. С. 355.

кадром: «Как слепы существа» (см. Приложение 1, Рисунок 43). В следующем кадре (дальний план, резкий ракурс снизу, ускоренная реверсивная проекция изображения) – облака, уносящиеся за горный массив под музыку Мануэля де Фальи (см. Приложение 1, Рисунок 99). Повтор кадра на Рисунке 97 (см. Приложение 1, Рисунок 97) – девочка смотрит ввысь, и повтор кадра на Рисунке 99 (см. Приложение 1, Рисунок 99) – облака над горным массивом.

Состояние транса-экстаза прозревших героев среди многоводия фонтанов – итог повествования, начавшегося рядом с безводными фонтанами и с пустыми «глазницами» пещер. Последний титр фильма: слова «без конца» (исп. *sin fin*) на тёмно-сером фоне. Этим словосочетанием Х. Валь дель Омар закончил свой фильм вместо общепринятого титра «конец» (исп. *fin*). Спустя несколько секунд надпись переворачивается на 180 градусов.

Подводя итоги анализа формосодержательной целостности фильма «Гранада в зеркале воды» (1955), обобщим характерные черты его поэтики.

Наше исследование показало, что режиссёр не ограничился передачей этнографического колорита Гранады, но и выразил в фильме многозначные смыслы внутреннего опыта души, инициатический путь человека. Эпиграф-цитата в начале фильма задаёт религиозно-экзистенциальный вектор повествования. Фильм состоит из трёх частей, которые можно условно обозначить как «день», «ночь», «утро». В рамках предлагаемой интерпретации они 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 чёрно-белые, вторая часть – тонирована в зелёный цвет (негатив плёнки окрашен в зелёный цвет). Эпизоды и сцены в первой и в третьей части фильма разделены кадрами с образами текущей воды (фонтан, водопад, канал с водой и т. д.). Эпизод волшебного сна девочки во второй части фильма выделен однотипной серией кадров и схожей мелодией (с небольшими вариациями). В фильме преобладает симметричная по отношению к центру композиция кадра, несколько раз встречается диагональная композиция, детали композиции уравнивают друг

друга.

В фильме есть христианские, иудейские, мусульманские символы (кормящая грудью цыганка – образ Мадонны, мужчина, распятый на Андреевском кресте, звезда Давида на рисунке плитки, арабская вязь шрифтов на стенах Альгамбры и т. д.), так как Гранада – место пересечения Востока и Запада, место встречи авраамических религий. Режиссёр писал, что в его фильме «Гранада представлена такой, какая она есть на самом деле. Обезумевшая от пульсации своего ЭКСТАЗА между Востоком и Западом, живущая мечтой о нереальной тяжести своей зелени»²⁸³. Но основные ключи к пониманию действия, происходящего в фильме, образует инициатическая символика суфизма. Это подтверждает и тонирование фрагмента киноплёнки с эпизодом волшебного сна в зелёный цвет. При анализе фильма мы пояснили символизм зелёного цвета как цвета духовного сада и высшего знания в исламской мистике. Отметим, что зелёный цвет (как цвет предполагаемой проекции) уже применялся в раннем фильме Х. Валь дель Омара «Вибрации Гранады» (1935), в котором Гранада позиционировалась как образ Рая.

Контекстуализирующий анализ символизма второй части фильма (тонируемой в зелёный цвет) позволил нам обнаружить суфийские образы и мотивы в репрезентации преображения персонажей. Сады Альгамбры и Хенералифе с фонтанами, водоёмами и дворцами, с учётом зелёного цвета повествования, визуализируют духовное небо, где происходит инициация персонажей фильма. В названии фильма указан важный для суфизма символ – зеркало. Водная поверхность рассматривается суфиями как зеркало и своего рода портал в духовный мир. Так, водоём у мечети служит не только для омовения, водоём – это символическая дверь на небеса, режиссёр отразил это значение и в названии фильма, и в кадрах с отражениями дворцов Альгамбры в водной глади, и в снятых с помощью водной линзы сценах.

Чередование кадров, снятых ракурсом снизу и сверху, кадров с изображением

²⁸³ Val del Omar J. Bruselas 1958 – Aguaespejo granadino: Un film experimental por excelencia // 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: 20.01.2025). Большие буквы автора сохранены.

неба и водоёмов служит ещё одним способом визуально поддержать мотив зеркального отражения. В фильме земная Гранада через своё отражение в водных источниках обретает ещё одно бытие – зазеркальное, и смотрящему фильм сложно определить, где настоящий образ, а где отражение. Как результат, зритель теряет ориентацию в пространстве фильма и оказывается в состоянии балансирования на грани реальности и фантазии.

Основные используемые в фильме изображения объектов – архитектурно-парковый ансамбль Альгамбры и Хенералифе, фонтаны, водопады, юла, облака, человек, выходящий из пещеры, черепаха, колокол, мать с ребёнком, семья, распятый человек, слепой измождённый старик, скульптурные изваяния (фонтаны-маскароны в виде речных божеств, скульптура архангела), дети, панорамы Гранады, луна, горные вершины, мерцающая кувшинка, тень от руки, скользящая по лицу человека и т. д. – выполняли роль визуальных метафор.

С помощью ассоциативных связей между ними режиссёр визуализировал в фильме экзистенциальные категории (духовной и физической слепоты, падения, жажды, сна, пробуждения, очищения, экстаза, прозрения, вознесения, трансформации и т. д.), которые, наряду с мотивами райского сада, воды, зеркального отражения, танца, течения времени, кругового движения, материнства, детства, являются и основными мотивами фильма. Также необходимо выделить мотив «ожившей» скульптуры (анимированные светозффектами фонтаны-маскароны). Основные музыкальные мотивы фильма – звуки воды и пение канте хондо.

Внимательный анализ формосодержательного строя фильма позволил обнаружить устойчивые ассоциативные связи между, казалось бы, расположенными в беспорядке сценами. Компоновка кадров с визуальными метафорами подчиняется в фильме определённой авторской логике и их взаимное расположение порождает целостное повествование с определённым сюжетом, который проинтерпретирован нами как визуализация на образно-метафорическом уровне инициатического пути человека. Построить подобное повествование режиссёр смог с помощью ассоциативного монтажа.

Под термином «ассоциативный монтаж» мы имеем в виду понимание монтажного метода, изложенного С.М. Эйзенштейном в статье «Монтаж 1938»²⁸⁴. Благодаря ассоциативному монтажу кадры в фильме соединяются 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»²⁸⁵.

Монтаж как способ создания ассоциаций Х. Валь дель Омар начал применять ещё в начале 1930-х годов при съёмке документальных фильмов о народных праздниках, так как костюмированные народные шествия требовали пояснения для не знакомого со спецификой торжества кинозрителя. Например, в фильме «Весенние фестивали в Мурсии» (1934–1935) режиссёр несколько раз чередовал кадры с людьми, одетыми в костюмы гигантских гусениц, и кадры с настоящими 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.

Далее в своём фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омар использовал монтаж по движению камеры, целью которого было создание ассоциативных связей для визуализации определённых смыслов. Например, в одном из эпизодов фильма «Вибрации Гранады» камера движется снизу вверх, показывая струи фонтанов, стремящиеся ввысь, в следующем кадре камера продолжает своё движение вверх, скользя по стволам и ветвям деревьев, уходящим в небо, в новом кадре – устремляется вслед за летящим самолётом. Такое неоднократно повторяющееся движение камеры вверх подобно взгляду взлетающей птицы и вызывает ассоциацию с духовным вознесением.

В фильме «Гранада в зеркале воды» ассоциативная связь кадров становится

²⁸⁴ Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 156–188.

²⁸⁵ Там же, с. 171.

не столь очевидной, режиссёр усложняет применение монтажа по ассоциации, добавляя к сопоставляемым кадрам дополнительные, привносящие новые оттенки смысла, и переводит повествование на образно-метафорический уровень.

Ассоциативный монтаж проявляется в фильме прежде всего на уровне драматургии, как способ повествования, соответствующий символично-аллегорическим образам, используемым Х. Валь дель Омаром. С помощью ассоциативного монтажа режиссёр связал динамику религиозно-философских символов с событиями Священной истории и с этапами духовного пути, как требующими особой мистической интуиции. Итак, ассоциативный монтаж использовался в фильме «Гранада в зеркале воды» для актуализации религиозно-философской семантики.

Режиссёр применял в фильме и другие виды монтажа: по направлению движения объекта в кадре, по движению камеры, по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, по направлению взгляда персонажей; чередовал при монтаже кадры, снятые ракурсом снизу и сверху (в том числе кадры с образами неба и воды). Чередование изображений, снятых дальним планом (панорамы города, пейзажи), и изображений, снятых общим, средним, крупным и сверхкрупным планом (люди, фонтаны-маскароны), порождало эффект соразмерности человека и города и придавало образу человека монументальность и масштабность. Монтаж стоп-кадров с использованием наплывов и без них позволил режиссёру визуально скульптурировать потоки воды в виде зооморфных образов для репрезентации феномена дуэнде.

Движение камеры: ракурсы съёмки снизу (преобладают) и сверху, острый ракурс снизу, ВП (преобладает) и ГП; ВП по объекту, данному крупным планом (лицо персонажа), что придавало образу монументальность и усиливало визуализацию переживаемых человеком эмоций. Съёмка велась статичной, движущейся, ручной камерой.

Оптические приёмы: расфокус переднего или / и заднего плана, расфокус заднего плана в сочетании со стоп-кадрами, перефокусировка, многократная перефокусировка, перефокусировка в замедленном темпе, расфокус за счёт капли

воды, нанесённой на зеркало (или линзу), через которое снимается объект, оптические деформации, возникающие при съёмке отражения объекта в воде, ТН, резкий ТН.

Обращает на себя внимание ряд неординарных приёмов, использованных режиссёром для создания художественного образа. Так, съёмка объекта через водную линзу позволяла получить ирреальное изображение, деформированное слоем воды в линзе (эта деформация усиливалась, если через водную линзу снималось отражение объекта в воде). Съёмка объекта через выпуклую линзу позволяла получить эффект «рыбьего глаза» (иллюзорно объёмное и выпуклое изображение), этот эффект усиливался благодаря повороту снимаемого объекта вокруг своей оси. Съёмка объекта через отражение в зеркале с небольшой горизонтальной деформацией, например, на уровне глаз персонажа, приводила к созданию определённых иллюзий, так как при наклоне зеркала сдвигалась и зона дефекта на его поверхности, как результат возникало ощущение, что персонаж открывает или закрывает глаза. Наклон зеркала с дефектом поверхности, через которое велась съёмка, приводил также и к эффекту, подобному трансфокаторному отъезду.

Режиссёр задействовал возможности естественного освещения, например, тень от движущихся облаков при обычной проекции изображения помогала высветлить или затенить часть кадра или весь кадр, усилить цветопередачу. Сдвиг тени от облаков на снимаемом объекте при ускоренной проекции изображения приводил не только к высветлению или затенению объекта съёмки, но также, при верно подобранных параметрах (скорость проекции, направление движения теней и т. д.) создать эффект изменения его визуальной поверхности. В двух случаях в фильме (при монтаже кадров по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения) изображение в первом кадре (городской ландшафт и окрестности Гранады) режиссёр смоделировал с помощью вышеназванных приёмов, придав ему максимально схожую с изображением во втором кадре (поток воды) форму.

Для создания эффекта ускоренной проекции изображения режиссёр применил покадровую съёмку с фиксированными временными интервалами. Этот приём сегодня известен как «таймлапс» (англ. time-lapse). В фильме есть кадры с обычной и с реверсивной ускоренной проекцией изображения, а также кадры с ускоренной проекцией изображения, которые включают в себя эффект мерцающего света, как правило, это дальние планы (панорама Альгамбры, Гранады, горного массива).

По признанию Х. Валь дель Омара, он намеревался с помощью эффекта мерцающего света визуализировать и сделать тактильно ощутимым время: «В своём фильме я попытался пластически показать время с помощью света, конвертировав светящуюся вибрацию в пальпирование. Я искал <...> пластичности времени в сердцебиении Бытия, в которое мы погружены»²⁸⁶. Допустимо предположить, что таким образом режиссёр визуализировал и состояние экстаза, в которое входят персонажи фильма и Гранада. Мерцающий свет создавал эффект вибрации, сердцебиения, вызывая соответствующие эмоции у зрителей.

Также в фильме были использованы следующие приёмы: реверсивная проекция фрагмента фонограммы, тонирование фрагмента киноплёнки в зелёный цвет, двойная экспозиция, повторы кадров (тех же самых или с небольшой вариацией) из этого фильма и из раннего фильма «Вибрации Гранады» (1935), а также повторы кадра в зеркальном отображении по сравнению с первоначально данным кадром. Для создания иллюзии движения облаков над горным массивом к объективу была прикреплена развевающаяся на ветру марля. Для визуализации танца воды режиссёр прибегнул к замедленной до покадрового движения проекции изображения.

Допустимо предположить, что вышеперечисленные приёмы использовались режиссёром с целью визуализации внутренней трансформации персонажей (прозрения, инициации, экстаза и т. д.) и для создания сновидческой, ирреальной

²⁸⁶ Val del Omar J. Teoría de la Visión Tactil // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 101.

оптики, приводящей зрителя к дезориентации в фильмическом пространстве. Общим знаменателем этих приёмов оказалась особая инициация, изменение онтологического статуса персонажей: от слепоты к прозрению и экстазу, от танцующей струи воды к явленности дуэнде, от образа устремлённой вверх струи фонтана до мотива духовного вознесения человека.

В конце фильма, после произошедшей с персонажами внутренней трансформации, они прозревают, «открываются» для высших сил (воодушевленно смотрят ввысь), достигают экстаза, выступая как аллегория чистоты. Главный герой в фильме не выделен, но есть персонаж (девочка), которая участвует в большем количестве сцен, чем другие. Эта девочка является не столько действующим лицом, сколько материалом, который проходит и визуализирует процесс внутренней трансформации.

Персонажи фильма – цыгане разных возрастов и антропоморфные фонтаны-маскароны в виде речных божеств – показаны преимущественно средним и крупным планом, они смотрят с экрана на зрителей. Такой приём способствовал возникновению визуальной эмпатии у зрителей фильма: персонажи фильма в то же время и его зрители и вместе с реальными зрителями смотрят как на происходящее в фильме, так и за пределы экрана.

Скульптуры в фильме – полноправные персонажи, наряду с человеком. В то же время, некоторые персонажи (цыгане) похожи на скульптуры. Например, в первой части фильма три человека – мужчина, женщина и старушка – поочерёдно поворачиваются вокруг своей оси, словно неподвижные статуи на вращающемся постаменте. Аналогичное движение (сначала налево, затем направо) в третьей части фильма совершает девушка.

Персонажи в фильме не взаимодействуют, они погружены в себя, только в трёх сценах режиссёр показал коммуникацию. Явную: мать-цыганка общается со своим малышом (слова, сказанные от её имени диктором-комментатором за кадром, сопровождают её эмоциональную жестикуляцию) и ещё одна цыганка аккомпанирует своему танцующему ребёнку. И завуалированную: режиссёр соединил при монтаже кадры с изображением старика с мальчиком и скульптуры

архангела таким образом, что возникла иллюзия их общения (через направление взглядов).

Для демонстрации фильма «Гранада в зеркале воды» (1955) Х. Валь дель Омар разработал инновационную систему мультиэкранной кинопроекции – «апанорамное переполнение образа» (исп. *desbordamiento apanorámico de la imagen*). Также на примере этого фильма он продемонстрировал авторскую систему «диафонического звука» (исп. *sonido diafónico, diafonía*), на это указано в одном из вступительных титров к фильму. О важности использования технологий «диафонического звука» и «апанорамного переполнения образа» при демонстрации фильма «Гранада в зеркале воды» для его полноценного восприятия свидетельствует следующий эпизод: несмотря на то, что французский режиссёр и президент Высшего института кинематографии в Париже М. Л'Эрбье договорился через посольство Испании во Франции показать фильм на французском телевидении, Х. Валь дель Омар отказался от телетрансляции, потому, что это был не тот язык, на котором он создал свой фильм²⁸⁷. Рассмотрим эти технологии более подробно.

²⁸⁷ Gubern R. Val del Omar, cinemista. Granada : Diputación de Granada, 2004. P. 58.

2.2.1-b. Технология «диафонического звука»

В 1944 г. Х. Валь дель Омар запатентовал «фотоэлектрическое устройство воспроизведения с двумя звуковыми дорожками»²⁸⁸ для изобретённой им технологии «диафонического звука» или «диафонии» (исп. *sonido diafónico, diafonía*)²⁸⁹ и зарегистрировал в Реестре промышленной собственности товарный знак «Диафоно» (*Diáfono*)²⁹⁰ для этого звукового аппарата. Применительно к звуковому оформлению фильма технология «диафонического звука» была апробирована в его фильме «Гранада в зеркале воды» (1955).

Технология представляла собой систему перекрёстных помех с двумя и более аудиоканалами. Один динамик (расположенный перед зрителями рядом с киноэкраном) озвучивал действие на экране, а второй или несколько динамиков находились за / над / под креслами зрителей и производили в определённые моменты (чаще всего вне причинно-следственной связи) звуки вздохов, шорохов, неразличимый шёпот, эффекты эха и ревербераций основного звука (субъективный звук). 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 зрителей от основного повествования.

Таким образом, зрители находились на пересечении двух неоднородных звуковых потоков, в центре звукового конфликта, что вызывало у них эмоциональный шок. Режиссёр пояснял: «Моя система не стремится воссоздать портрет или физический рельеф звука <...> второй звук должен быть

²⁸⁸ Val del Omar J. Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras : patente de invención no 168.256. España, Madrid. 10 de Diciembre de 1944 // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1072. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-patentes/> (дата обращения: 20.01.2025).

²⁸⁹ Диафония (др.-греч. διαφώνια – разногласие, разнозвучие) – греческий музыкальный термин для обозначения диссонанса в противоположность «симфонии» – консонансу // Академик. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia (дата обращения: 20.01.2025).

²⁹⁰ [Diáfono y Fonema Hispánico : certificados de registro de marca]. 1944 / J. Val del Omar // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 355. ID/№ registro C00217323c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3811> (дата обращения: 20.01.2025).

контрапунктом экранного действия, он может создавать атмосферу с помощью музыки или бессознательных шумов <...> Он может действовать как подсознание публики»²⁹¹.

Двум диссонансным звуковым полям Х. Валь дель Омар дал темпоральные характеристики: «будущее» (звуки основного канала, сопровождающие действие на экране) и «прошлое» (звуки второго канала за / над / под креслами зрителей). Он употребил множество наводящих метафор, чтобы с их помощью обозначить специфику такого необычного восприятия: «Мы существуем на слиянии двух склонов. Наше настоящее имеет два источника, питающие его: прошлое с его отголосками, с голосами крови, которые орошают и двигают наше сердце. Будущее, которое побуждает и притягивает нас. Мы словно в колыбели, качающейся между прошлым и будущим. Наша жизнь – это пульсация. Бог держит нас между двумя источниками <...> “диафония” – акустическая плазма сердцебиения жизни»²⁹².

По замыслу Х. Валь дель Омара такая звуковая архитектура должна была привести к возникновению диалога между тем, что фронтально представлено зрению и слуху, и индивидуальными и / или групповыми реакциями зрителей: «Важно перейти от монолога к диалогу, от одного звукового канала к двум. Первый канал должен представлять собой акустическое проявление визуального образа экрана, второй – отражать реакцию крови и сознания зрителя на зрелище на экране»²⁹³. Таким образом, второй источник звука становился эмоциональным ресурсом и другим агентом повествования: «Диафонический звук нацелен на то, чтобы заменить коллективные реакции аудитории, обусловленные предыдущим опытом <...> на эхо кипящих в нашей крови спонтанных криков, на нашу историческую память, на голоса наших предков, которые претендуют на участие в нашей встрече с <современными – О.К.> событиями»²⁹⁴.

Акустику, возникающую при применении технологии «диафонии», Х. Валь

²⁹¹ Val del Omar J. [La diafonía es un nuevo sistema de producción...] // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 93–94.

²⁹² Val del Omar J. Sobre la diafonía // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 112.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Val del Omar J. Fines perseguidos por la técnica diafónica VDO (1959) // URL: http://valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=1&text2_codi=7 (дата обращения: 20.01.2025).

дель Омар назвал «тактильной и светящейся» (исп. *acustica luminosa y tactil*)²⁹⁵.

Дополнительно применив эффекты эха и реверберации, Х. Валь дель Омар акустически материализовал тактильные характеристики звука, создав объёмное звуковое пространство сложной конфигурации. Диафонический акустический контрапункт в сочетании с реверберациями звука производил пластическую вибрацию, которая будто касалась кожи слушателей, порождая различные тактильные эффекты. Например, звук, прозвучавший из динамика, расположенного перед зрителем, спустя доли секунды звучал чуть тише (или в несколько изменённом виде) за его спиной из другого динамика, что вызывало у зрителя ощущение прохождения звука сквозь тело.

Таким образом, технология «диафонии» стимулировала ассоциативное мышление зрителей, пробуждала их память, активируя пережитые ими в прошлом эмоции, и вовлекала эти воспоминания в осознание происходящего на экране, а также давала возможность ощутить тактильные характеристики звука. Так как у нас нет возможности просмотра фильма «Гранада в зеркале воды» в условиях для воспроизводства «диафонического звука», мы здесь не проводим анализ фильма в этом аспекте.

²⁹⁵ Val del Omar J. [La diafonía es un nuevo sistema de producción...] // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 95.

2.2.1-с. Технология «апанорамного переполнения образа»

В 1957 г. Х. Валь дель Омар сделал доклад о разработанной им системе мультискранный кинопроекции «апанорамное переполнение образа» (исп. *desbordamiento apanorámico de la imagen*) на IX Международном конгрессе кинематографической техники в Турине²⁹⁶.

Технология представляла собой инновационный вариант двойного полиэкрана: первый экран (на него проецировался фильм) был расположен внутри второго экрана, который не имел чётких границ и создавался с помощью набора специальных линз, прикреплённых к проектору, или с помощью зеркал разной степени вогнутости, размещённых вокруг основного экрана (оригинального устройства не сохранилось). Второй экран занимал пространство стен, потолка, зрительного зала, был как минимум в четыре раза больше первого и отражал детали изображения с первого экрана. Таким образом, центральный экран лишался своих рамок, «расширялся», заполняя собой всё помещение, и кинематографический образ «переполнялся», перетекал за рамки экрана на зрителей (см. Приложение 1, Рисунок 100).

Поиски способов выхода экрана за стандартные прямоугольные рамки характерны для технологических экспериментов 1950–1960-х гг. В 1952 г. Ф. Уоллер (США) запатентовал панорамную кинематографическую систему – синераму; в 1953 г. кинокомпанией «XX век Фокс» (США) был разработан синемаскоп – упрощённый вариант синерамы, использующий одну плёнку вместо трёх и один специальный объектив; в 1955 г. появилась разработанная У. Диснеем (США) циркорама или круговая кинопанорама, основанная на разделении экрана сферической формы на части, на каждую из которых отдельным кинопроектором проецировалось отдельное изображение, являющееся фрагментом целого.

²⁹⁶ Val del Omar J. Desbordamiento apanorámico de la imagen // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 104–107.

Но Х. Валь дель Омар отказался от идеи простого увеличения панорамной площади киноэкрана. Он считал, что «кинозритель никогда не получит наслаждение от свободного панорамного обзора, каким бы не было чётким разрешение и каким бы большим не был размер кадра <...> потому, что зритель в каждый момент видит только одно изображение, которое ему интересно»²⁹⁷.

Х. Валь дель Омар исходил из своего предположения, что «кинематографический экран – это большая сетчатка коллективного глаза»²⁹⁸ и, соответственно, должен функционировать аналогично человеческому зрению. В модели Х. Валь дель Омара область главного экрана (чёткий фокус зрения) была окружена другой областью, которая не нуждалась в непрерывности с первой и в чёткой фокусировке (периферическое зрение). Нефигуративные изображения, растекаясь из второй проекции, воздействовали на периферическое зрение зрителя, пробуждая ассоциации и воспоминания, и служили, по мнению Х. Валь дель Омара, своего рода мостом между зрелищем на основном экране и зрителем, создавая эффект присутствия в событиях, происходящих на главном экране. Семантически насыщенные образы воды (основного визуального мотива фильма «Гранада в зеркале воды») идеально подходили для демонстрации технологии «апанорамного переполнения». Проецируемые изображения перетекали словно вода с основного экрана через второй экран в зрительный зал во время кинопоказа и вынуждали аудиторию взаимодействовать с чувственно-иммерсивными потоками образов, что способствовало усилению суггестивного эффекта погружения зрителей в фильмическое пространство.

В фильме «Гранада в зеркале воды» образ Гранады осмыслен режиссёром как точка схождения Востока и Запада, исламо-католическая дихотомия двух культур раскрыта в кинокартине в том числе и с помощью суггестивной символики водной первостихии. В исламе вода наделяется священными свойствами как источник жизни и символизирует милосердие Аллаха. В христианстве вода является символом освящения, крещения, Божественной благодати. В сочетании с сюжетом

²⁹⁷ Val del Omar J. Desbordamiento apanorámico de la imagen // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 106.

²⁹⁸ Val del Omar J. Sobre la diafonia // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 111.

фильма потоки воды, «изливавшиеся» с помощью авторской проекционной технологии на зрителей, переориентировали зрителей с буквального прочтения образов водной стихии на воплощённые в символике первоэлемента воды универсальные значения, охватывающие широкий спектр явлений от индивидуальной духовной жизни человека до мифологических и культурно-исторических, и создавали семантическое поле, включавшее значения духовного преображения. Как считает испанский киновед М. Лосада, Х. Валь дель Омар визуализировал в этом фильме поэтические образы христианского мистика св. Иоанна Креста (XVI в.), передававшего через метафору воды вездесущность Бога: «экранизация поэтических метафор дополнялась в фильме творческим использованием произведений испанского поэта-мистика св. Иоанна Креста для создания кинематографической аналогии элементам мистической мысли»²⁹⁹.

Таким образом, подобная организация звука («диафонический звук») и кинопроекции («апанорамное переполнение образа») способствовала, по замыслу режиссёра, более обострённому восприятию кинофильма зрителями, так как звуковые и оптические эффекты стимулировали воображение, пробуждали ассоциативную память, открывая зрителям возможность расширить сенсорный опыт, испытать особые режимы психологических переживаний и дополнить авторскую семантику своей интерпретацией.

²⁹⁹ 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.

2.2.2. Фильм «Огонь в Кастилии» (1960)

2.2.2-а. Формосодержательная целостность фильма

«Огонь в Кастилии» (1960)

В период франкизма (1939–1975) в Испании был налажен выпуск документальных фильмов о национальном искусстве, в том числе посвящённых творчеству Эль Греко³⁰⁰, Диего Веласкеса³⁰¹ и Франсиско Гойи³⁰², так как в творческом наследии этих художников франкистский режим видел выражение идеалов испанской идентичности.

В фильме «Огонь в Кастилии» (Fuego en Castilla, 1960, 35 мм, чёрно-белый, цветной, диафонический звук, 17 мин.) Х. Валь дель Омар предложил свой вариант осмысления устоявшихся иконографических образцов национальной культуры, наделив их неоднозначным метафорико-аллегорическим значением и показав заложенную в них революционную живописную экспрессивность. Фильм «Огонь в Кастилии» был снят Х. Валь дель Омаром в 1957–1960 гг. в период либерализации

³⁰⁰ Испанские документальные фильмы об Эль Греко, снятые в 1940–1960-х гг.: Воспоминание об Эль Греко / Evocación de El Greco (1944, реж. Мануэль Эрнандес Санхуан, Испания), док.; Эль Греко в Толедо / El Greco en Toledo (1945, реж. Артуро Руис-Кастильо, Испания), док.; Эль Греко / El Greco (1948, реж. Хосе Мария Элоррьета, Испания), док.; Эль Греко в Толедо / El Greco en Toledo (1951, реж. Леонардо Мартин, Испания), док.; Эль Греко и его шедевр «Похороны графа Оргаса» / El Greco en su obra maestra: El entierro del Conde Orgaz (1954, реж. Хуан Серра, Испания), док.; Эль Греко в Толедо / El Greco en Toledo (1959, реж. Пио Каро Бароха, Испания), док.; Эль Греко, художник, река, город / El Greco, un pintor, un río, una ciudad (1960, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания), док. и т. д.

³⁰¹ Испанские документальные фильмы о Д. Веласкесе, снятые в 1940–1960-х гг.: Веласкес / Velázquez (1948, реж. Хосе Мария Элоррьета, Испания), док.; Время Веласкеса / Momento de Velázquez (1956, реж. Эухенио Мартинес Маркес, Испания), док.; Мадрид Веласкеса / El Madrid de Velázquez (1961, реж. Педро Хиль Парадела, Густаво Перес Пуч, Испания), док.; Веласкес и его эпоха / Velázquez y su época (1961, реж. Альфредо Кастельон, Испания), док.; Палитра Веласкеса / La paleta de Velázquez (1962, реж. Мануэль Эрнандес Санхуан, Испания), док.; Веласкес / Velázquez (1961, реж. Хосе Луис Фонт, Испания), док.; Веласкес / Velázquez (1966, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания), док. и т. д.

³⁰² Испанские документальные фильмы о Ф. Гойе, снятые в 1940–1960-х гг.: Тот самый Мадрид Гойи / Aquel Madrid de Goya (1944, реж. Хосе Мария Эрнандес Санхуан, Испания), док.; Гойя / Goya (1948, реж. Хосе Мария Элоррьета, Испания), док.; Бедствия войны / Los desastres de la guerra (1953, реж. Хосе Лопес Клементе, Мануэль Эрнандес Санхуан, Испания), док.; Тавромахия / La tauromaquia (1954, реж. Хосе Лопес Клементе, Испания), док.; Испания 1800 / España 1800 (1959, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания), док.; Гойя, страстная жизнь / Goya, una vida apasionada (1958, реж. Хосе Очоа, Испания), док.; Чёрные картины Гойи / Las pinturas negras de Goya (1959, реж. Кристиан Анвандер, Испания), док.; Испания Гойи / La España de Goya (1970, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания), док. и т. д.

режима Ф. Франко. В это время правительство Испании продолжало активно поддерживать художественные проекты по популяризации национальной культуры, но также приветствовало авангардное искусство с целью добиться международного признания Испании как открытой страны, готовой к модернизации.

Сочетание в фильме художественных традиций Испании и новых авангардных технологий отвечало этим магистральным запросам культурной политики франкизма, фильм получил одобрение цензуры и вместе с фильмом «Виридиана» (1961) Л. Бунюэля был отправлен представлять Испанию на XIV Каннский фестиваль (1961), где фильм Л. Бунюэля на конкурсе художественных фильмов получил Золотую пальмовую ветвь, а фильм Х. Валь дель Омара на конкурсе короткометражных фильмов – «Специальное упоминание высшей технической комиссии» (фр. *Mention spéciale de la Commission Supérieure Technique Ex-æquo*)³⁰³ за особенности светозффектов. В 1961 г. фильм Х. Валь дель Омара был награждён Дипломом на IV конгрессе Международного союза технических кинематографических ассоциаций (UNIATEC) в Турине. Немногим ранее, в 1960 г., фильм завоевал серебряную медаль на II фестивале документальных фильмов в Бильбао.

Историко-культурный регион Кастилия, о котором повествует фильм, расположен в центральной и северо-западной части Испании, его название происходит от испанского слова «замок» (исп. *castillo*), так как в средние века эти земли (Королевство Кастилия) граничили с мусульманскими государствами и в целях обороны здесь было построено много крепостей и замков³⁰⁴.

Х. Валь дель Омар снимал свой фильм на улицах г. Вальядолида во время

³⁰³ Val del Omar J. *Fuego en Castilla* (Feu en Castille) // Festival de Cannes. 1961. URL: <https://www.festival-cannes.com/f/fuego-en-castilla/> (дата обращения: 20.01.2025).

³⁰⁴ В XI веке Кастилия становится самостоятельным королевством и ведущей силой Реконксты (многовекового отвоевания христианами земель Пиренейского полуострова, захваченных арабами в VIII веке). В конце XI века к Кастильскому королевству присоединена территория Толедо. В 1230 г. происходит объединение земель Кастилии, Леона, Галисии и образование королевства Кастилии и Леона (также известного как Кастильская корона). В 1469 г. брак Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского привёл к объединению королевств Кастилии и Арагона. В 1492 г. после падения Гранадского эмирата его земли были присоединены к Кастильской короне как королевство Гранада. Эти события стали основой для формирования единого испанского государства. В 1982 г. в ходе административной реформы на исторической территории Кастилии образованы автономные сообщества Кастилия-Ла-Манча (столица г. Толедо), Кастилия-Леон (официальной столицы нет, институты власти расположены в г. Вальядолиде), Ла-Риоха (административный центр г. Логроньо) и Мадрид.

религиозных процессий Страстной недели, в Национальном музее скульптуры г. Вальядолида, расположенном в старинном здании колледжа Сан Грегорио (XV в.), несколько сцен снято в часовне Бенаvente (XVI в.) в г. Медина-де-Риосеко (провинция Вальядолид).

В фильме использованы фрагменты картин Эль Греко, религиозные деревянные полихромные скульптуры работы Алонсо Берругете, созданные им для Главного алтаря церкви монастыря Сан Бенито Эль Реаль (San Benito el Real) в г. Вальядолиде³⁰⁵, бюст-реликварий св. Анны³⁰⁶ работы Хуана де Хуни (св. Анна – мать Богородицы), скульптура «Смерть»³⁰⁷ работы Хиля де Ронса, скульптуры «Несение Креста»³⁰⁸, «Пьета»³⁰⁹, «Христос Света»³¹⁰, «Крещение Христа»³¹¹ работы Грегорио Фернандеса, скульптура Христа³¹² работы Хуана Антонио де ла Пеньи и т. д. Несмотря на то, что использованные в фильме скульптуры были частично атрибутированы исследователем В. Эрреруэла Руисом³¹³, для того, чтобы не допустить ошибок в атрибуции в тексте диссертации, основные скульптуры были соотнесены с музейными экспонатами и атрибутированы повторно³¹⁴. Но, так как режиссёр включал в повествование и фрагменты других скульптур из собрания музея, все их атрибутировать не представляется возможным (в Национальном музее скульптуры г. Вальядолида хранится более 1500 работ).

Саундтрек фильма представляет собой многосоставную звуковую композицию, собранную и обработанную самим Х. Валь дель Омаром. Она включает барабанные ритмы шествий Страстной недели в г. Вальядолиде, фрагменты испанских произведений эпохи Возрождения, джазовую мелодию,

³⁰⁵ Berruguete Alonso. El Retablo mayor de la iglesia monástica de San Benito el Real en Valladolid (1527–1532). Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³⁰⁶ Juní Juan de. Santa Anna (1540–1545). Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³⁰⁷ Ronza Gil de. La Muerte (1522). Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³⁰⁸ Fernández Gregorio. Camino del Calvario (1614–1615). Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³⁰⁹ Fernández Gregorio. La Piedad o Quinta Angustia (1625). Iglesia de San Martín (Valladolid).

³¹⁰ Fernández Gregorio. Santísimo Cristo de la Luz (1630). Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³¹¹ Fernández Gregorio. Bautismo de Cristo (1630). Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³¹² Peña Juan Antonio de la. Santísimo Cristo de la Agonía (1684). Iglesia Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Valladolid).

³¹³ Herrerueta Ruiz V. La correlación entre los elementos técnicos y los elementos expresivos en la obra de José Val del Omar: análisis filmico del “Tríptico elemental de España”: tesis doctoral. Madrid, 2014. 217 p.

³¹⁴ Museo Nacional de Escultura // URL: <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/colecciones/colecciones.html> (дата обращения: 20.01.2025); Martín González J. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Madrid : Everest, 1981. 96 p.

ритмы фламенко, отрывок из произведения И. Стравинского «История солдата (сказка о беглом солдате и чёрте, играемая, читаемая и танцуемая)» (1918), звуки колоколов, выстрелов, разрывающихся бомб, крики, хруст костей, стоны, скрежет, визг, ритм сердцебиения, пение птиц и т. д. При анализе фильма мы будем фиксировать только наиболее значимые моменты его звуковой составляющей.

Начало фильма предваряют шесть вступительных титров, каждый представлен отдельным кадром.

Первый титр – размещённая на фоне неба в проёме арки музея перефразированная цитата из эссе Ф. Гарсиа Лорки «Дуэнде, тема с вариациями»³¹⁵: «В Испанию каждую весну приходит смерть и поднимает занавес. Федерико Гарсиа Лорка». Белые буквы цитаты первоначально едва различимы на фоне светлого неба, это вынуждает зрителя сконцентрировать внимание, чтобы прочесть её, но к концу 35-секундного кадра цитата постепенно (вместе с движением камеры) смещается справа налево на тёмный фон потолка галереи и становится чётко видимой. Фон за цитатой (небо и детали архитектуры) снят резким ракурсом снизу вверх, что очень необычно и трансформирует наше привычное восприятие кадра. Звуковое сопровождение отсутствует.

Все последующие титры выполнены белыми буквами на чёрном фоне и написаны рукописным шрифтом, за исключением одного слова (TactilVision), которое дано типографским шрифтом. Титры сопровождают раскаты грома и удары по струнам гитары.

Второй титр: «Тактильное В́дение пустоши ужаса» (TactilVisión del páramo del espanto). “TactilVisión” (или “visión táctil” – тактильное в́дение) – название авторской технологии художественной светопульсации, применённой при съёмке фильма для анимирования скульптур³¹⁶. Слово “páramo” переводится с испанского как «пустошь», «болото».

³¹⁵ Оригинал цитаты: «В других странах смерть – это всё. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырёх стенах до самой смерти, и лишь тогда, после смерти, их выносят на солнце» (Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С. 396).

³¹⁶ Val del Omar J. Teoría de la Visión Táctil // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 100–103. Более подробно о технологии «тактильного в́дения» см. подпункт 2.2.2-b. диссертации.

Третий титр: название фильма: «Огонь в Кастилии» (Fuego en Castilla).

Четвёртый титр: «Сомнамбулическое эссе тактильного видения в ночи пальпируемого мира» (Ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable). Метафоры «ночи», «сомнамбулического эссе», «тактильного видения» акцентируют специфическую оптику режиссёра.

Пятый титр сообщает, что фильм построен «на испанских ключах Антонио Альмагро, кастильских ритмах Висенте Эскудеро и образах Алонсо Берругете и Хуана де Хуни». Рассмотрим подробнее эти имена.

Антонио Альмагро (Antonio Almagro, точные даты жизни не обнаружены) – полковник франкистской армии, член ультраправой политической партии Испанская Фаланга, автор книги «Исторические константы испанского народа» (1951)³¹⁷. В 1955 г. книга была переиздана под названием «Испанское начало в истории и искусстве»³¹⁸, это издание с авторским посвящением было в библиотеке Х. Валь дель Омара³¹⁹. В целом, режиссёр разделял идеи А. Альмагро об особой миссии и величии испанского народа и об испанском искусстве как воспроизводстве «констант» национального духа.

Висенте Эскудеро (Vicente Escudero, ок. 1888–1980) – выдающийся танцор фламенко, теоретик танца, уроженец г. Вальядолида. Он принял участие в создании саундтрека фильма, выстукивая ритмы фламенко костяшками пальцев по деревянным поверхностям, также в фильме есть два кадра с его танцем³²⁰.

Алонсо Берругете (Alonso Berruguete, ок. 1490–1561) – испанский скульптор, живописец, архитектор. Хуан де Хуни (Juan de Juni, 1506–1577) – испанский скульптор французского происхождения, более 30 лет проработавший в г. Вальядолиде. Скульптуры, выполненные этими мастерами, режиссёр использовал в своём фильме в качестве действующих лиц экранного произведения.

³¹⁷ Almagro A. Constantes históricas del pueblo español: Ensayo y guiones para una enseñanza popular. Madrid : Gráf. Anjú, 1951. 161 p.

³¹⁸ Almagro A. Constantes de lo español en la historia y en el arte. Madrid : Imprenta de M. Tutor, 1955. 315 p.

³¹⁹ La biblioteca de Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 320.

³²⁰ Х. Валь дель Омар снимал танец В. Эскудеро в интерьерах Национального музея скульптуры г. Вальядолида. Более подробно см.: Anta Roca J. Fuego en Castilla. Vicente Escudero en el Museo de Escultura // Valladolid, la mirada curiosa. 2018. 24 octubre.

Включить в этот список имя Ф. Гарсиа Лорки режиссёр не мог по цензурным соображениям. Имя поэта вынесено в самый первый кадр фильма в виде подписи к цитате-эпиграфу, что подчёркивает первостепенную значимость его имени для кинокартины и позволяет совместить в начальных титрах фильма посвящение антифашисту и стороннику республиканцев Ф. Гарсиа Лорке и фалангисту А. Альмагро.

Последний, шестой титр: «Свободная синеграфия Х. Валь дель Омара» (*Una cinegrafia libre de José Val del Omar*).

Первая часть фильма начинается с документальных кадров религиозного шествия во время Страстной пятницы в г. Вальядолиде. По улицам города под гулкие удары барабанов проносят скульптуры: распятый Христос (см. Приложение 1, Рисунок 101), Пьета. Ветви дерева, на фоне которых расположена скульптура Богородицы (работы Г. Фернандеса), словно продолжают её раскинутые в отчаянии руки (см. Приложение 1, Рисунок 102), скульптуры силуэтно выделяются на фоне заходящего солнца. Камера находится на высоте голов людей, несущих помосты с почитаемыми скульптурами, и сопровождает их движение, чередуя ГП слева направо и справа налево; съёмка ведётся с нижней точки по отношению к скульптурам.

Между наполненными тревожной атмосферой сценами религиозного шествия вставлен кадр с бюстом-реликварием св. Анны (работы Хуана де Хуни), на её лицо спроецирован геометрический рисунок и светопульсации (см. Приложение 1, Рисунок 103), её голова медленно поворачивается справа налево, скульптура будто наблюдает за происходящим. Мы приводим фотографию оригинала бюста-реликвария св. Анны, так как он один из главных персонажей фильма (см. Приложение 1, Рисунок 104).

В новом кадре камера сопровождает статую Христа, которую проносят в религиозной процессии (ГП справа налево), статуя закрыта прозрачным полимерным материалом для сохранности от дождя, крупным планом показана кисть руки этой статуи. Неожиданно большой палец медленно опускается вниз, будто статуя ожила (кадр с рукой снят отдельно, это рука живого человека).

Идут кадры: украшенное к празднику здание (ВП снизу вверх), голова статуи мужчины с открытым ртом, он будто изумлён происходящему (ВП сверху вниз и затем ВП снизу вверх). Слышится тихое журчание воды, звук опережает на несколько секунд изображение водопада в следующем кадре. На фоне водопада представлен фрагмент скульптуры – женская рука держит раскрытую книгу (ВП снизу вверх, монтаж по движению камеры), звуки воды становятся громче и продолжаются несколько секунд (в другой тональности) в следующем эпизоде.

Действие переносится в часовню Бенавенте в г. Медина-де-Риосеко. Камера показывает три изображённые на стенах часовни сцены: первая сцена иллюстрирует пребывание Адама и Евы в Раю (ВП сверху вниз), вторая – грехопадение (ГП справа налево), третья – изгнание из Рая (ГП слева направо). После каждой сцены идёт вставка кадров с бюстом-реликварием св. Анны (крупный план) на тёмном фоне.

В первый раз её лицо деформировано с помощью приёма оптического искажения (ВП снизу вверх). Во-второй – на её лицо спроецирован рисунок в виде сетки (см. Приложение 1, Рисунок 105). В третий, после слов за кадром: «Радуйся, что можешь быть Богом» и изображения Адама и Евы, покидающих Рай в сопровождении злорадствующей Смерти с гитарой (см. Приложение 1, Рисунок 106), – на лице скульптуры с помощью светотени акцентируются отдельные участки. Её лицо покрывается проекциями геометрических орнаментов и под звуки джазовой музыки «растекается» (оптическая деформация), будто жидкая масса (см. Приложение 1, Рисунок 107), затеняясь с правой стороны (см. Приложение 1, Рисунок 108) и трансформируясь в следующем кадре в чёрную стену туннеля (см. Приложение 1, Рисунок 109), по которому мчится поезд (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения).

При этом движение объектов в соседних кадрах: лица (справа налево) и светлого пятна на стене туннеля (слева направо) разнонаправленно, а направление движения тени по лицу и направление затенения стены туннеля совпадают (монтаж по направлению движения объекта – теневого пятна).

Звуки джаза, аудиально иконографирующие город, опережают на несколько

секунд изображение сцен современной городской жизни, составляющих следующий эпизод: люксовый салон поезда с пассажирами в деловых костюмах, вид из окна поезда на пролетающие мимо деревья (на стёклах вагона – блики-отражения, удваивающие изображение), манекен в виде девушки за стеклянной витриной магазина в городе, на стекле витрины – блики от уличного освещения (ГП справа налево), фрагмент циферблата часов, стрелка часов движется слева направо (чередование при монтаже кадров с движением камеры в одном направлении и кадров с движением объекта в другом направлении), мужчина и женщина, рассматривающие драгоценности за стеклом витрины, при этом их лица отражаются на стекле витрины (ГП слева направо), фрагмент циферблата часов, стрелка часов движется справа налево (чередование при монтаже кадров с движением камеры в одном направлении и кадров с движением объекта в другом направлении). Далее идёт кадр с мигающей вывеской «Диско» и кадр с освещённой вечерней иллюминацией улицей города и потоком машин.

Допустимо предположить, что режиссёр дал картину празднично-будничной мирской жизни, которую можно трактовать как репрезентацию общества потребления. Это общество имеет своих идолов – манекены, свои «религиозные» процессии – поток машин, своих «священников» – обитателей люксовых салонов.

Весёлая музыка внезапно смолкает и действие переносится за город. Над кастильской пустошью мрачное небо с быстро бегущими зловещими облаками (негатив кадра, ускоренная проекция изображения) (см. Приложение 1, Рисунок 110), напоминающее небо на картине Эль Греко «Вид Толедо» (1596–1600) (см. Приложение 1, Рисунок 111).

В следующей сцене под щебет птиц камера делает ВП сверху вниз по скульптуре женщины и останавливается на покачивающемся на ветру белом плате с изображением лика Христа, который вложен в её руки. Можно предположить, что режиссёр намеревался создать образ св. Вероники, а белый плат служит своеобразным входом-экраном в мистерию анимированных режиссёром религиозных скульптур, которая начнётся в фильме через несколько минут.

Идут кадры: скульптурная маска в виде человеческого лица (крупный план)

плавает на поверхности заболоченного водоёма; две похожих маски в том же водоёме показаны ракурсом сверху (общий план, ВП сверху вниз). Повтор кадра с фрагментом скульптуры на фоне водопада – рука держит книгу.

Действие переносится в г. Вальядолид. Всё погружено в напряжённую атмосферу ожидания кульминации Страстной седмицы. Под бой барабанов показаны покрытые туманом здания на улицах города, раскрытая ладонь руки прокручивается на фоне дерева (резкий ракурс снизу) (см. Приложение 1, Рисунок 112), голые ветки деревьев подняты к небу, будто руки в молитве (см. Приложение 1, Рисунок 113), пламя костра (в первый раз показан огонь – основной визуальный мотив фильма), религиозное шествие (несколько десятков человек, одетых в мантии, на их головах – колпаки). Звуки барабанного ритма сопровождают и следующую сцену с религиозными скульптурами из скульптурной группы «Несение Креста» работы Г. Фернандеса.

В новом кадре – перевёрнутый фрагмент картины Эль Греко «Св. Франциск и брат Леон размышляют о смерти» (1600–1614) с изображением рук св. Франциска, держащих человеческий череп (ВП снизу вверх) (см. Приложение 1, Рисунок 114). Ткань полотна картины Эль Греко колыхнется, за счёт этого создаётся впечатление, что рукава плаща изображённого на картине монаха раздувает ветер и они визуальнo трансформируются в подвижные языки пламени, лижущие череп в его руках. Визуальное подобие огня «переходит» в следующем кадре в реальный огонь у подножия статуи Креста, расположенной перед церковью Сан Пабло в г. Вальядолиде (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения), камера делает ВП снизу вверх по статуе Креста (монтаж по движению камеры). За счёт резкого ракурса съёмки снизу кажется, что по размеру эта статуя соизмерима с высотой церкви (см. Приложение 1, Рисунок 115). Данный кадр использовался в качестве постера к фильму, так как он визуальнo дублирует его название.

Вторая часть фильма наиболее интересна с точки зрения приёмов выразительности и их значения для художественного целого. Х. Валь дель Омар, используя разработанную им технологию художественной светопульсации,

анимировал религиозные скульптуры, превратив их в героев драматического действия. Сцены с анимированными скульптурами первоначально снимались режиссёром в цвете, но в окончательной редакции они были деколоризированы: «На собственном опыте я убедился, что цвет порой не только не приносит ничего нового, но и лишает зрителей эмоционального всплеска, который могли бы вызвать те же самые кадры в чёрно-белом варианте»³²¹, – объяснял режиссёр.

По сюжету этого эпизода главный герой, представленный скульптурой св. Себастьяна (работы А. Берругете), подвергается пыткам и после смерти возносится на небеса. Другие персонажи, роли которых «исполнили» религиозные скульптуры из библейского цикла, в том числе бюст-реликварий св. Анны, с ужасом наблюдают за его мученичеством.

Мистерия анимированных статуй начинается с изображения вибрирующей ракушки, напоминающей кастаньет, она зажата в руке скульптуры (крупный план), иллюзия вибрации создана с помощью светопульсаций и усилена звуками, подобными стуку кастаньет. В следующих двух кадрах (средний план) показана скульптура, держащая ракушку, – Иоанн Креститель (работы Г. Фернандеса). Звучание кастаньет постепенно переходит в скрип ржавого механизма.

В кадре – обращённое вверх лицо женской религиозной скульптуры (крупный план), на которое спроецирован цветочный орнамент (см. Приложение 1, Рисунок 116), скульптура медленно поворачивается вокруг своей оси и трансформируется в чёрный силуэт за счёт затенения света, одновременно высветляется фон в виде чёрно-белых кругов (см. Приложение 1, Рисунок 117), напоминающих роторельефы М. Дюшана из фильма «Анемичное кино» (1926).

В новом кадре камера описывает круг, панорамируя на 360 градусов небо над галереями внутреннего двора колледжа Сан Грегорио. Изображение оптически искажено (эффект «рыбьего глаза»). Действие переносится внутрь здания, камера делает ВП снизу вверх по потолку, имитируя подъём вверх по лестнице. На чёрном фоне – вибрирующий (иллюзия вибрации создана с помощью светопульсаций)

³²¹ Val del Omar J. Chromatacto // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 130.

сухой колючий цветок чертополоха. Камера медленно описывает полукруг вокруг своей оси, двигаясь справа налево по резным перилам лестницы вниз, эффект «рыбьего глаза» сохраняется, маркируя присутствие сверхъестественного; в кадре появляется человеческий скелет – скульптура «Смерть» Хиля де Ронса.

Эта сцена вариативно повторяет сцену из начала фильма (небо над галереей музея и движение камеры справа налево вслед за смещением цитаты Ф. Гарсиа Лорки о смерти), но сейчас цитата получила материальное воплощение. В новом кадре на черепе скульптуры Смерти – белоснежная фата невесты, на шее – блестящее ожерелье, её зубы оскалились в радостной улыбке, предвкушая очередную жертву. Далее на переднем плане перед черепом скульптуры Смерти возникает сухой цветок чертополоха, он вибрирует и полностью закрывает скульптуру. Несколько раз чередуются кадры: череп скульптуры Смерти и бюст-реликварий св. Анны. Переполюющие св. Анну эмоции режиссёр передал с помощью проекций на её лицо многоугольника в виде морской звезды (см. Приложение 1, Рисунок 118) и геометрических рисунков (см. Приложение 1, Рисунок 119). Первые проекции статичны, но за счёт движения скульптуры (она снята через отражение в движущемся зеркале) создаётся впечатление, что проецируемые рисунки скользят по её лицу.

Одна из последних проекций выполнена в виде растекающихся из центра кругов (см. Приложение 1, Рисунок 120), проекции дополняются точечными светопульсациями, вибрирующими на губах и глазах скульптуры св. Анны. Эмоции переполюют и скульптуру Смерти, фата на её черепе приподнимается вверх так, как если бы под ней были волосы, и они от ужаса встали дыбом (см. Приложение 1, Рисунок 121).

Эпизод прерывается вставкой сцены, возможно визуализирующей иллюзию «перемещения» сверхъестественного. В кадре – дверь с тенью от арки, на дверь ложится большое теневое пятно с незатемнённым центром с рваными краями, совпадающими в общих чертах с тенью от арки. Пятно уменьшается в размерах, сокращая незатемнённый участок в центре, который сжимается и исчезает, словно просочившись сквозь стену наружу (см. Приложение 1, Рисунок 122–124).

Допустимо предположить, что кадр снят через полупрозрачную бумагу, которая прожигается по центру. В результате реверсной проекции кадра дырка от прожига бумаги свёртывается и исчезает.

В следующей сцене луч света выхватывает лица скульптур (Богоматери и лежащего у неё на коленях мёртвого Христа), изображение поворачивается справа налево так, будто оно нанесено на крутящийся диск. Слышны звуки выстрелов и разрывающихся бомб. Снова в кадре скульптура св. Анны, в результате небольшого ТН её лицо укрупняется (будто она приблизилась к зрителю), спустя пару секунд в результате небольшого трансфокаторного отъезда (далее – ТО), соединённого с поворотом скульптуры, она отодвигается в глубь кадра, будто отстраняясь. В новом кадре её лицо покрывается проекцией орнамента в виде ромбовидной сетки, фон за её спиной вибрирует. Скульптура в тишине поворачивается то в одну, то в другую сторону и, наконец, останавливается лицом к зрителю. Под действием интенсивных световых потоков, которые идут будто бы изнутри скульптуры, её лицо начинает пылать, словно раскалённый пульсирующий металл. Тишина прерывается звуками выстрелов, печальным песнопением и непрерывным человеческим криком.

В новом кадре – небо над галереями музея, изображение «опрокинуто», камера движется снизу вверх, возвращая изображению естественные оптические параметры, над зданием проносятся облака. На протяжении всего кадра на первом плане скульптура пророка Авраама (из скульптурной группы «Принесение в жертву Исаака» работы А. Берругете), в конце кадра, когда всё кругом оказывается тёмным, голова скульптуры высвечивается и остаётся единственным видимым объектом, к которому приближается камера. Сцена снята через отражение в зеркале, которое вращают и за счёт этого возвращают горизонт и приближаются к скульптуре пророка Авраама. Под звуки выстрелов показаны фрагменты скульптурных и живописных изображений библейских сцен, в том числе сцена «Несения Креста».

Далее появляются одна за другой освещаемые светопульсациями скульптуры библейских персонажей, которых А. Берругете сделал для главного алтаря церкви монастыря Сан Бенито. Они будто наблюдают из сакрально-эсхатологического времени за трагическими событиями в фильме. Одни скульптуры статичны (камера

движется вокруг них, снизу вверх и т. д.), другие скульптуры показаны в движении поворота вокруг своей оси, в большинстве случаев направо (монтаж по направлению движения объекта), при этом они взяты в кадр диагонально и кажутся объёмными и парящими в пространстве за счёт эффекта «рыбьего глаза», создаваемого с помощью съёмки скульптур через отражение в движущихся выпуклых зеркалах, например, скульптура св. Иоанна Крестителя (см. Приложение 1, Рисунок 125). С разных сторон показана скульптура пророка Иезекииля (см. Приложение 1, Рисунок 126).

Несколько раз лицо скульптуры св. Анны, видоизменённое тенями от светопульсаций, чередуется со скульптурными изображениями сцен на евангельские темы, среди них – «Поклонение волхвов». Этот эпизод можно сопоставить с эпизодом из начала второй части фильма, где кадр со скульптурой св. Анна трижды чередовался с изображёнными на стенах часовни Бенаvente сценами грехопадения Адама и Евы.

Идут кадры: столп пламени, скульптурная группа «Распятие с предстоящими», на фоне клубов дыма – фрагмент скульптуры мужчины со связанными ногами и руками (проекция светопульсаций). Камера показывает лицо скульптуры св. Анны со спроецированным на него изображением, напоминающим паутину (см. Приложение 1, Рисунок 127), тёмный фон за её головой волнообразно колышется. Она смотрит вперёд и в следующем кадре – скульптура распятого вниз головой человека. Это скульптура «Христос Света» (работы Г. Фернандеса), показанная в перевёрнутом виде (см. Приложение 1, Рисунок 128). По её поверхности скользят волны светопульсаций, создавая эффект и волнуемой водной поверхности, и эффект пламени. Саундтрек, сопровождающий сцены, состоит из скрежета, стука, визга и передаёт ужас, муки, отчаяние персонажей, его ритм совпадает с ритмом проецируемых на статуи световых потоков.

Главный герой следующего эпизода – скульптура св. Себастьяна (работы А. Берругете). Под звуки, похожие на скрежет громоздкого механизма, поворачивающего пыточный станок, скульптура св. Себастьяна со связанными над головой руками перемещается снизу вверх и поворачивается вокруг своей оси,

отдельно показаны голова, торс, руки святого (проекция светопульсаций, съёмка через отражение во вращающемся зеркале) (см. Приложение 1, Рисунок 129).

В новом кадре на фоне фрагмента картины Эль Греко «Воскресение Христа» (1596–1600) размещена голова скульптуры св. Себастьяна (фрагмент картины дан в зеркальном отображении, можно предположить, что он снят через отражение в зеркале) (см. Приложение 1, Рисунок 130).

В кадре – колышущийся и движущийся вверх фрагмент картины Эль Греко «Пятидесятница» (ок. 1600), на него накладывается (двойная экспозиция) кадр с изображением полупрозрачного торса святого, первый кадр с фрагментом картины продолжает двигаться вверх относительно второго.

Чередуются кадры: скульптура св. Себастьяна, образы костра, скульптуры библейских персонажей. Отблески света на телах скульптур напоминают языки пламени, кажется, что скульптуры апостолов, св. Иеронима, связанного беспомощного Исаака, которого Авраам уже готов принести в жертву (см. Приложение 1, Рисунок 131), охвачены огнём, плавятся и деформируются (оптическое искажение, некоторые изображения в расфокусе, светопульсации, ассоциативный монтаж). Скульптуры будто закручиваются в едином спиралевидном потоке: поворачивается вокруг своей оси скульптурная группа девушек, за их спинами – колосья пшеницы (см. Приложение 1, Рисунок 132), далее скульптура св. Христофора с ребёнком Христом на плече (работы А. Берругете) продолжает движение поворота (монтаж по направлению движения объекта) (см. Приложение 1, Рисунок 133).

В новом кадре, как кульминация вихря скульптур, появляется голова скульптуры Христа (работы Хуана Антонио де ла Пеньи), она расположена в кадре по диагонали (крупный план). За счёт съёмки ракурсом снизу, оптической деформации, импульсного освещения и эффекта «рыбьего глаза» изображение, максимально искажаясь в лавинообразную массу, иллюзорно выходит за пределы экрана и кажется парящим в воздухе (см. Приложение 1, Рисунок 134).

Завершает эпизод кадр со скульптурой св. Себастьяна (средний план), перед ней – колосья пшеницы. На чёрном фоне белёлые колосья кажутся лучами света,

возможно, это аллюзия на стрелы, пронзающие св. Себастьяна.

В следующей сцене – скульптура Богородицы (работы А. Берругете), она освещена снизу, свет акцентирует её лицо. Справа и слева от неё расположены скульптуры маленьких ангелов. Дополнительные лучи света в быстром темпе попарно выхватывают из темноты то одних, то других ангелов, визуальнo будто порхающих вокруг Богородицы (ВП снизу вверх, ВП сверху вниз). Ангелoфании сопровождаются звуковыми эффектами, похожими на щелчки пальцев.

В новом кадре голова скульптуры св. Себастьяна размещена на фоне стилизованного звёздного неба. Далее на кадр с зеркальным отображением фрагмента картины Эль Греко «Непорочное зачатие» (1608–1613) (см. Приложение 1, Рисунок 135) накладывается кадр с полупрозрачным изображением головы скульптуры св. Себастьяна, второй кадр смещается относительно первого, создавая иллюзию вознесения св. Себастьяна на небо к ангелам (см. Приложение 1, Рисунок 136), и постепенно тает, остаётся только первый кадр – фрагмент картины; камера делает ВП сверху вниз по крылу ангела на картине. Допустимо предположить, что съёмка велась через отражение фрагмента картины и головы скульптуры в движущихся зеркалах.

В следующем кадре на лицо скульптуры св. Себастьяна проецируются светящиеся геометрические орнаменты (см. Приложение 1, Рисунок 137). Динамизм саундтрека, повороты скульптур, светопульсации, резкая смена крупного и среднего плана, ощущение невесомости, в которой парят скульптуры, смешение в одном художественном пространстве изображений человеческих фигур, ангелов и святых способствует возникновению у зрителей эффекта патетической кульминации. Ритм саундтрека постепенно усиливается и достигает апогея в момент вознесения на небо св. Себастьяна. В заключительном кадре – ноги танцора фламенко В. Эскудеро (см. Приложение 1, Рисунок 138), мощный звук удара его ноги о пол ставит точку в трагическом повествовании.

Светопульсации, спроецированные на лицо скульптуры св. Анны, совпадают со звуками саундтрека, напоминающими медленные гулкие удары сердца, сердцебиение скульптуры визуализируется. Она смотрит с изумлением и надеждой

ввысь. В следующем кадре показан объект её видения – верхняя часть объятая пламенем статуи Креста (резкий ракурс снизу).

Под стук кастаньет (схожий с тем, что звучал в начале этой части фильма) повторяются образы, которые предваряли мистерию анимированных статуй: скульптура Иоанна Крестителя, пламя у подножья статуи Креста около церкви, фрагмент картины Эль Греко «Св. Франциск и брат Леон размышляют о смерти» (фрагмент картины здесь дан не в перевёрнутом, как в начале эпизода, а в естественном виде).

Испанский искусствовед, автор первой монографии об Эль Греко М.Б. Коссио утверждал, что образ св. Франциска на картинах Эль Греко напоминает образ Гамлета³²². Можно предположить, что, дважды используя в фильме изображение святого с черепом в руках, режиссёр визуально передал гамлетовскую дилемму «быть или не быть», отразив драму главного героя фильма, представленного скульптурой св. Себастьяна.

В новом кадре – голова женской скульптуры с обращённым ввысь лицом поворачивается на чёрном фоне справа налево вокруг своей оси, постепенно уходя в затемнение (повтор кадра на Рисунке 116–117 (см. Приложение 1, Рисунок 116–117)). Режиссёр продолжает этот кадр: в том же движении поворота вокруг своей оси голова скульптуры выходит из затемнения и чётко видима на фоне роторельефных кругов. Можно предположить, что таким образом режиссёр выводит зрителя из «сомнамбулического эссе тактильного видения в ночи пальпируемого мира», заявленного в начальных титрах фильма. Звучат слова за кадром (их произносит сам Х. Валь дель Омар): «Смерть – это просто слово, которое остаётся позади, когда ты любишь. Тот, кто любит, горит, а тот, кто горит, летит со скоростью света, потому что любить – значит быть тем, что любишь». Тёмный фон, окружающий голову женской скульптуры, постепенно поглощает её, как будто скульптура погружается в тёмную воду.

В третьей, заключительной части фильма, камера показывает залитый

³²² Cossío M.B. El Greco. Madrid : Victoriano Suarez, 1908. P. 377.

солнцем цветущий луг с красными цветами (ГП слева направо, ракурс снизу). Эти яркие, цветные кадры возникают неожиданно, после полных драматизма событий. Кастильская пустошь зацвела, на смену холодной и дождливой весне пришло тёплое лето, звучат трели птиц. В новом кадре камера меняет направление движения (ГП справа налево), в саундтреке – торжественно-бравурный марш из произведения И. Стравинского «История солдата (сказка о беглом солдате и чёрте, играемая, читаемая и танцуемая)», далее камера делает ГП слева направо, в саундтреке – трели птиц. На чёрном фоне появляются написанные белым рукописным шрифтом слова «без конца» (исп. *sin fin*), которые режиссёр использовал вместо общепринятого титра «конец» (исп. *fin*). Через пару секунд титр исчезает, остаётся чёрный фон, на котором в течение последних 30 секунд фильма снова звучит саркастический марш из произведения И. Стравинского «История солдата».

Х. Валь дель Омар не эксплицировал сюжетные линии фильма и конкретные идеи, получающиеся на выходе. Данное режиссёром в начальных титрах пояснение к фильму – «свободная синеграфия» – предполагает допустимость разнопланового прочтения сюжета. Семиотическая многозначность образа огня – основного визуального мотива фильма – открывает возможность широкой трактовки смысловых интенций сюжета: очищение, вознесение, страдание, трансформация, любовь, смерть. Эти значения могут быть применены как к индивидуальной жизни человека, так и к истории страны.

В буклете, который выдавался зрителям на премьере фильма на XIV Каннском кинофестивале (1961), режиссёр сделал акцент не на ясности повествования, а на технически сложном зрелище, пробуждающем с помощью разработанных им световых эффектов интенсивное инстинктивно-чувственное восприятие у зрителя: «Вот путь огненного небосвода Мистицизма <...> Вертикальный бред, разорванное на части сердце между инфракрасным реализмом молекул <...> и ультрафиолетовой мистикой невесомости»³²³.

³²³ Val del Omar J. Programa de mano de Fuego en Castilla // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 188.

В этом же тексте режиссёр указал фольклорный персонаж дуэнде в качестве главного героя фильма: «“Огонь в Кастилии” – это Сомнамбулическое Эссе Тактильного Видения, в котором испанский Дуэнде, разрываемый вертикальным бредом реализма и мистицизма, в чёрно-белом и беззвучном сердцебиении пытается сделать авторентген своей ярости»³²⁴.

Таким образом, возможно аллегорическое толкование картины как визуализации свободолюбивой силы кастильского национального духа, концептуализированной в эссе Ф. Гарсиа Лорки «Дуэнде, тема с вариациями» в виде феномена дуэнде: «Грустная муза Каталонии и мокрый ангел Галисии испуганно и нежно глядят на кастильского дуэнду, чуждого тёплому хлебу и кроткой корове, неразлучного со спёкшейся землей и промытым ветрами небом»³²⁵.

Конкретный образ дуэнде режиссёр в фильме не давал, но с помощью неоднозначного сюжетного действия и экспериментальных техник он репрезентировал его присутствие. Например, звуки саундтрека фильма могут интерпретироваться как отдельная от изображения сущность, как звучание огненного дуэнде Кастилии. Эти звуки воспринимаются почти висцерально, изнутри, как беспокойный голос или пульсация крови огненного дуэнде, «разрывающего» не только плоть анимированных статуй, но и плоть зрителя.

Дуэнде, как выразитель истинной испанской идентичности, не противостоит в фильме католическим образам искусства эпохи Золотого века Испании, а оказывается тем истоком, из которого они рождены. Ф. Гарсиа Лорка писал: «У всякого искусства свой дуэнде, но корни их сходятся там, откуда бьют чёрные звуки Мануэля Торреса³²⁶ – первоисток, стихийное и трепетное начало дерева, звука, ткани и слова. Чёрные звуки, в которых теплится нежное родство муравья с вулканом, ветром и великой ночью, опоясанной Млечным Путём»³²⁷. Благодаря «присутствию» дуэнде атмосфера фильма не только по-католически чувственна и эмоциональна, но и по-язычески стихийна, архаична и иррациональна.

³²⁴ Ibid. P. 189.

³²⁵ Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. С. 400.

³²⁶ Мануэль Торрес (Manuel Torres, 1878–1933) – испанский певец, исполнитель канте хондо.

³²⁷ Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. С. 400.

Интерпретацию фильма как репрезентацию кинематографическими средствами национального духа поддерживает Г. Саенс де Буруага. Согласно его точке зрения, фильм «представляет собой самый впечатляющий документ кастильской души, который можно воспринять органами чувств. Контраст между плоской волнистостью форм работ французского скульптора Хуана де Хуни и захватывающей пульсацией ритмов работ Алонсо Берругете погружает нас в мир, где скульптуры <...> превратились в слова ожесточённой молитвы»³²⁸.

Эта гипотеза может быть подкреплена следующим фактом: для визуализации кастильской идентичности Х. Валь дель Омар использовал в фильме трансформированные различными кинематографическими техниками фрагменты пяти картин Эль Греко («Вид Толедо», «Св. Франциск и брат Леон размышляют о смерти», «Вознесение Христа», «Пятидесятница», «Непорочное зачатие»). С помощью этих живописных полотен режиссёр создал художественное пространство огненной религиозной экзальтации, в котором проживают свою фильмическую судьбу анимированные религиозные скульптуры.

Согласно общепринятой на тот момент интерпретации, обоснованной искусствоведам М.Б. Коссио³²⁹, Эль Греко, несмотря на своё греческое происхождение и итальянское образование, был до такой степени ассимилирован кастильской средой (большую часть своей жизни в Испании художник прожил в кастильском городе Толедо), что стал её самым глубоким интерпретатором и «смог уловить и выразить на своих полотнах “кастильский дух”, его экзальтацию, достоинство, печаль и мистицизм <...> представил психологию пылкого испанского мистицизма XVI века»³³⁰, а в образе св. Франциска Эль Греко воспроизвёл «портрет кастильской души того времени»³³¹.

Фильм может рассматриваться и как феноменологическая модель мистического опыта, визуализирующая духовный путь человека, путём страданий

³²⁸ Sáenz de Buruaga G. Cannes 1961. Tactil-Visión: La técnica al servicio de una mística de la era espacial // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 192.

³²⁹ Cossío M.B. El Greco. Madrid : Victoriano Suarez, 1908. 727 p.

³³⁰ Ibid. P. 243–246.

³³¹ Ibid. P. 372.

достигающего очищения и экстаза. Экстатичность кинематографа Х. Валь дель Омара отмечают многие исследователи (Е. Ромеа Паренте³³², С. Риверо-Наварро³³³, М. Лосада³³⁴). Светопульсации, душераздирающие крики, образы огня наглядно представили в его фильме дионисийское, экстатическое начало. Кадры цветущего луга в конце фильма в таком случае могут трактоваться как визуализация экстаза (так считает, например, исследователь М. Лосада³³⁵).

Можно увидеть в фильме «Огонь в Кастилии» и некое «духовное упражнение» по типу экзерсисов³³⁶ испанского мистика Игнатия Лойолы (1491–1556), требующее убедительных визуальных символов и полного психофизиологического погружения практикующего в воображаемые им сцены. По замыслу И. Лойолы подобная психотехника должна была привести адепта к экстатическо-катарсическому состоянию, очищающему душу от аффектов.

Религиозная мистерия во второй части фильма, с учётом предваряющих её документальных кадров религиозного шествия Страстной пятницы, может интерпретироваться и как иллюстрация к событиям Священной истории, где библейские персонажи в мифопоэтическом времени присутствуют при распятии Христа.

Но вышеуказанные интерпретации, которые можно свести к предположению, что всё творчество режиссёра представляет собой трансформацию мистицизма художественной традиции испанской культуры в аудиовизуальные образы кинематографа, представляются нам не достаточными. Так как при таком подходе не учитывается социально-политическая реальность эпохи Ф. Франко, требования цензуры, детали биографии Х. Валь дель Омара и визуальные отсылки к определённым историческим событиям. Принимая во внимание историко-биографические контексты, мы не ограничиваемся вышеизложенными

³³² Romea Parente E. La verticalidad ascetic-mística en la obra de Val del Omar : tesis doctoral. Madrid, 2022. 303 p.

³³³ Rivero-Navarro S. Epifanía, trance, arrebatos y otras iluminaciones: manifestaciones extáticas en la cultura Ibero-Americana contemporánea : thesis doctoral. Cambridge, 2015. 347 p.

³³⁴ 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.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Лойола И. Духовные упражнения. М. : Институт святого Фомы, 2010. 128 с.

интерпретациями сюжета и предлагаем вариант трактовки, основанной на текстах и биографии испанского поэта Ф. Гарсиа Лорки.

Ф. Гарсиа Лорка был интеллектуальным другом Х. Валь дель Омара, они оба родились в Гранаде, входили в круг интеллектуальной элиты страны, участвовали в проекте Педагогических Миссий Второй Испанской Республики. Х. Валь дель Омар, объединённый с Ф. Гарсиа Лоркой почвенническими настроениями и схожим лирическим видением мира, неоднократно использовал образы его работ в своих фильмах.

Так, в фильме «Огонь в Кастилии» запечатлены произведения испанского искусства (картины Эль Греко, скульптуры А. Берругете, изображение Смерти с гитарой из часовни Бенаvente и т. д.), упомянутые Ф. Гарсиа Лоркой в его эссе «Дуэнде, тема с вариациями»³³⁷. В фильме с помощью аудиовизуальных эффектов воссоздана атмосфера наслаждения и упоения смертью, которая, как считал Ф. Гарсиа Лорка, присуща испанской культуре.

Ф. Гарсиа Лорка в своём эссе писал о скульптурах А. Берругете как о выражении творческого испанского духа и феномена дуэнде, который «в жгучую сушь заводит в огонь Берругети и открывает ему новое измерение в скульптуре»³³⁸. Разработанная режиссёром технология анимирования скульптур в фильме с помощью светозффектов воплощала предложенную поэтом метафору.

Трагическая религиозная мистерия в сюжете фильма (мучения и гибель главного героя, представленного скульптурой св. Себастьяна) находит параллели и с судьбой Ф. Гарсиа Лорки. Поэт был расстрелян в августе 1936 г. франкистами, как и многие другие сторонники Республики и Народного фронта. Обстоятельства его гибели, лица, виновные в его аресте, место захоронения поэта до сих пор не известны.

Одной из причин ненависти франкистского режима к Ф. Гарсиа Лорке была открытая гомосексуальность поэта. Принимая во внимание нетрадиционную сексуальную ориентацию поэта и его трагическую смерть, образ страдающего

³³⁷ Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. С. 391–401.

³³⁸ Там же. С. 400.

св. Себастьяна в фильме «Огонь в Кастилии» можно проинтерпретировать как образ Ф. Гарсиа Лорки. Св. Себастьян неформально считается «иконой» гомосексуальности, как репрезентирующий чистую представленность мужского тела и чистое страдание, интерпретируемое как эротическое, и используется в таком качестве в иллюстрациях и в видеоработах квир-культуры (см., например, исследование американского профессора Р. Кайя³³⁹).

Параллель между нетрадиционной ориентацией поэта и образом св. Себастьяна (которую, по нашему мнению, проводит Х. Валь дель Омар в своём фильме) подтверждается перепиской С. Дали и Ф. Гарсиа Лорки, в ней часто упоминается св. Себастьян. Так, в письме Сальвадору Дали Ф. Гарсиа Лорка писал: «Святого Себастьяна подвергли пытке по закону <...> Он ведь виновен – *с точки зрения государства*. За то, что поклоняешься другому богу, – не казнят. Казнят за *отказ* поклоняться тому, в кого веруют все скопом <...> Но Святой Себастьян – единственный! – спасется иначе, *красотой*, тогда как все прочие – *любовью*. Все мученики под пыткой молятся, и только Святой Себастьян *держится – держит спину* <...> Вот за что я люблю Святого Себастьяна»³⁴⁰.

Ян Гибсон в своей книге «Безумная жизнь Сальвадора Дали» отмечает: «Незадолго до исключения Дали из Академии он и Лорка увлеклись образом св. Себастьяна. Летом 1926 года поэт <Ф. Гарсиа Лорка – О.К.> трудился над тремя посвящёнными этому мученику лекциями, собирая репродукции картин и скульптур, изображающих святого. Лорка уговорил своего друга, поэта Хорхе Гильена, бывшего в то время в Вальядолиде, сделать для него фотографию небольшой статуэтки св. Себастьяна работы Педро Берругете, хранящейся в знаменитом музее этого города»³⁴¹. Далее Ян Гибсон напоминает, что С. Дали «посвятил “Святого Себастьяна” Лорке, когда текст был напечатан в июньском номере “L’amic de les Arts”»³⁴². Ян Гибсон утверждает: «Нет сомнений в том, что

³³⁹ Kaye R. Losing his religion: Saint Sebastian as contemporary gay martyr // Outlooks: lesbian and gay sexualities and visual cultures. New York : Routledge, 1996. P. 86–105.

³⁴⁰ Гарсиа Лорка Ф. Письма Сальвадору Дали. 3 (Ланхарон, август 1927 г.) // Дали А.М. Сальвадор Дали глазами сестры. М. : Эксмо, 2003. С. 252. Курсив автора сохранён.

³⁴¹ Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали. М. : Арт-родник, 1998. С. 138–139.

³⁴² Там же, с. 153.

Лорка и Дали прекрасно знали о негласной художественной традиции, установившейся со времен Ренессанса и наделяющей св. Себастьяна статусом тайного покровителя гомосексуалистов»³⁴³.

Если принять во внимание специфику выразительности и обстоятельства создания, то фильм «Огонь в Кастилии» можно рассматривать как метафорическую историю о гибели Ф. Гарсиа Лорки, визуализированную в виде последней части инквизиционного процесса – аутодафе. Религиозная церемония аутодафе (порт. *auto da fê*, исп. *auto de fe*, лат. *actus fidei* – акт веры) была заключительной частью исторических инквизиционных процессов в Испании и Португалии. В ходе этой церемонии судьями-инквизиторами зачитывались приговоры еретикам и приводились в исполнение наказания, в том числе и сожжение на костре.

Институт инквизиции – часть культурно-политической истории Испании, на протяжении пяти веков (1478–1834) в стране действовал трибунал инквизиции (судебного учреждения католической церкви, созданного для борьбы с еретиками). Феномен инквизиции как формы институционализации насилия осмысливается в художественных произведениях испанской культуры с момента создания инквизиции до настоящего времени. Так, образы инквизиции запечатлели в своих работах Эль Греко, Франсиско Гойя, Франсиско де Сурбаран, Сальвадор Дали. И обращение Х. Валь дель Омара к культурной памяти Испании для визуализации современных событий продолжает магистральную традицию испанского искусства.

Не отрицая мистического интереса режиссёра и вышеприведённые трактовки сюжета фильма, мы полагаем, что фильм аллегорически воспроизводит современную режиссёру политическую ситуацию эпохи франкизма и может рассматриваться как пример завуалированного идеологического контрдискурса. Несмотря на то, что Х. Валь дель Омар не участвовал в политической жизни страны, не выступал с политическими заявлениями и, на первый взгляд, его работы находятся исключительно в области эстетики, техники и мистики, используемые в

³⁴³ Там же, с. 139.

фильме визуальные образы (страдания, пытки, костры), светопульсации, душераздирающие звуки позволили режиссёру метафорически указать не только на историю испанской инквизиции, но и на травматические события современной ему франкистской Испании (преследование инакомыслящих, репрессии, цензура, аресты и казни). Обратимся к отдельным аспектам проведённого ранее анализа фильма с целью обоснования корректности нашего предположения.

Кастилия – сердце Испании, центр Реконкисты, оплот католицизма и монархизма. Х. Валь дель Омар избрал местом для съёмки фильма г. Вальядолид, в этом городе с XIII по XVII век находился двор кастильских и испанских монархов и трибунал инквизиции. Фильм начинается с эпиграфа – с перефразированной цитаты из эссе Ф. Гарсиа Лорки «Дуэнде, тема с вариациями»³⁴⁴, что с учётом дальнейшего повествования даёт нам основание предположить – фильм посвящён Ф. Гарсиа Лорке.

Первая часть фильма содержит документальные кадры религиозных процессий со статуями святых в г. Вальядолиде во время Страстной седмицы, при этом невозможно определить, в какую историческую эпоху происходит шествие. В кадр попали статуи и группа людей в длинных плащах и в остроконечных колпаках капироте (исп. *capirote*). Во времена инквизиции в такие одеяния облачались грешники во время религиозных шествий, а в наше время подобная форма одежды стала неотъемлемым символом испанской Страстной недели. В рамках нашей гипотезы, религиозная процессия в начале фильма может интерпретироваться как первая часть инквизиционного аутодафе – большого религиозного шествия еретиков, судей, зрителей по улицам города к месту суда и казни, а эпизод фильма с кадрами жизни мегаполиса (поток машин, светящиеся витрины магазинов, вечерняя иллюминация города) – как способ связать повествование фильма с современностью.

Во второй части фильма показаны картины страданий героя, представленного анимированной с помощью световых спецэффектов скульптурой св. Себастьяна,

³⁴⁴ Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. С. 396.

напоминающие пытки инквизиции, что может указывать на параллели с трагической смертью Ф. Гарсиа Лорки. Скульптуры библейских персонажей, ужасающиеся трагическим событиям, о которых повествует фильм, могут рассматриваться как аллегория на негативное отношение общества к расстрелу поэта.

Скульптура св. Себастьяна работы А. Берругете в оригинале представляет собой статую, руки которой закреплены на столбе над головой святого. В фильме режиссёр прокручивает скульптуру таким образом, что столб кажется дыбой, а св. Себастьян – подвешенным на ней за руки (кадр на Рисунке 129 (см. Приложение 1, Рисунок 129)). В качестве одного из объяснений этого мотива можно видеть обращение режиссёра к исторической памяти Испании, прежде всего к событиям инквизиции, где подвешивание на дыбе было одним из основных видов пытки. Образы языков пламени, которые охватывают скульптуру в фильме, можно рассматривать как репрезентацию часто применявшегося инквизицией ещё одного вида пытки – испытания огнём³⁴⁵.

На обращение Х. Валь дель Омара к культурной памяти Испании и к образам инквизиции указывает и использованная при анимировании деревянных скульптур авторская технология художественной светопульсации («тактильное видение»). Образы огня в фильме, световые потоки, иллюзорно сжигающие скульптуры, запускали многовалентную историческую память, перенося призрачные фрагменты коллективной травмы сквозь века в момент настоящего времени и кинематографический язык светопульсаций приобретал инквизиционный оттенок. Зловещие звуки саундтрека (хруст костей, стоны, крики, скрежет) создавали иллюзию присутствия за пределами экрана множества страдающих персонажей. В результате восприятие фильма осуществлялось в пространстве исторической памяти. Эту точку зрения разделяет испанский киновед М. Лосада. Он считает, что в фильме «Огонь в Кастилии» «поверхность изображения исчезает <...> фильм

³⁴⁵ Более подробно о различных видах пыток, применяемых инквизиторами, см.: Льоренте Х.А. История испанской инквизиции. В 2-х томах. В одной книге. М. : Ладомир, 1999. 1424 с.

становится местом погружения в коллективную религиозную память»³⁴⁶.

Наше предположение подтверждает и совпадение визуальных образов: хоругви испанской инквизиции (см. Приложение 1, Рисунок 139) и ключевого изображения в фильме – статуи Креста, объятый огнём (см. Приложение 1, Рисунок 115). Статуя Креста, показанная в фильме, размещена перед церковью Сан Пабло в г. Вальядолиде. Режиссёр «увеличил» размер статуи нижней точкой съёмки и острым ракурсом и превратил в символический образ.

После сцен с вознесением на небо героя, представленного скульптурой св. Себастьяна, следует последняя, третья часть фильма, завершающая трагическую историю, – цветущий луг под ярким солнцем как прообраз Рая, радости и вечной жизни. Фильм начинался эпиграфом в виде перефразированной цитаты из эссе «Дуэнде, тема с вариациями» Ф. Гарсиа Лорки, в которой поэт предсказал свою судьбу: «В Испании каждую весну приходит смерть и поднимает занавес». Две первых части фильма – мрачные, чёрно-белые картины, а последняя, цветная часть фильма, – залитый лучами солнца цветущий луг – может читаться как эмоционально окрашенное визуальное продолжение этой цитаты: «В других странах смерть – это всё. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырёх стенах до самой смерти, и лишь тогда, после смерти, их выносят на солнце»³⁴⁷. Чёрный фон в фильме после вида цветущего луга и сопровождающий этот кадр в течение 30 секунд неоднозначный музыкальный фрагмент (отрывок из произведения И. Стравинского «История солдата») не позволяют нам дать интерпретацию финала как логического завершения всех показанных в фильме событий, оставляя его открытым.

Таким образом, анализ драматургической стратегии и художественных образов фильма показывает, что полностью прочитанная цитата испанского поэта даёт понимание фильма «Огонь в Кастилии» как своего рода реквиема по Ф. Гарсиа

³⁴⁶ 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. 110.

³⁴⁷ Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. С. 396.

Лорке, где в образах событий инквизиционного аутодафе репрезентируется и трагическая судьба поэта, и трагедия инакомыслящих интеллектуалов франкистской эпохи. Стратегии контрдискурса, применяемые для этих целей Х. Валь дель Омаром, включали в себя передачу с помощью приемлемых для цензуры визуальных образов национал-католицизма (картины Эль Греко, религиозные скульптуры, документальные кадры религиозных процессий и т. д.) идеологических смыслов, недопустимых во франкистских интерпретациях национальной истории. Например, изображение насилия и репрессий, запрещённое цензурными ограничениями эпохи Ф. Франко, представлено в фильме в рамках неокатолической эстетики с помощью образа религиозной статуи святого мученика. Можно назвать это эзоповым языком кино, созданным по образцу неконтролируемого подтекста подцензурных произведений, которые переписывали и трансформировали события национальной истории вопреки господствующему дискурсу официальной идеологии.

Подводя итоги анализа формосодержательной целостности фильма «Огонь в Кастилии» (1960), обобщим характерные черты его поэтики.

Фильм состоит из трёх частей, они соотнесены с временными интервалами (вечер, ночь, утро / день). Первые две части – чёрно-белые, третья – цветная. В первую часть фильма входят сцены документальной съёмки и кадры с анимированным бюстом-реликварием св. Анны. Вторая часть представляет собой мистерию анимированных скульптур, она дополнительно выделена схожей (с небольшой вариацией) серией кадров и одинаковой мелодией в начале и в конце. Третья часть – документальная съёмка. Фильм снят статичной, движущейся, ручной камерой, при съёмке отдельных кадров использована широкоугольная оптика.

Режиссёр использовал в фильме симметричную и диагональную композицию кадра, ВП и ГП, острые ракурсы снизу, ускоренную проекцию изображения, затенение и высветление кадра, негатив кадра, двойную экспозицию, ТН и ТО, расфокус первого и / или второго плана, повтор кадров, вариативный повтор изображения, съёмку через трансформирующие изображение линзы, съёмку через

обычные, деформированные, выпуклые зеркала (статичные или движущиеся), совмещение нескольких изображений в одном кадре с помощью съёмки через зеркала. Оригинальный эффект был получен с помощью реверсивной проекции изображения, созданного прожигом дырки по центру полупрозрачной бумаги, размещённой на фоне стены здания. Звук нередко опережал изображение, к которому он относился, или, наоборот, запаздывал, продолжая звучать в следующей сцене, уже не относящейся к визуальному образу, связанному с этим звуком.

Основные используемые в фильме изображения объектов: религиозные скульптуры и архитектура, крест, религиозные процессии, картины на религиозные сюжеты, образы огня (светопульсации, пламя, костёр), водопад, болото, облака, кисти рук, книга, кастаньета-ракушка, танцор фламенко, цветы, деревья, череп, колосья пшеницы, поезд, железнодорожный туннель, поток машин на улице города, вечерняя иллюминация города, драгоценности в ювелирном киоске, циферблат часов и т. д.

Основные мотивы фильма: мотив огня, «ожившей» скульптуры, сна, пытки, грехопадения, страдания, очищения, экстаза, прикосновения (через светопульсации), трансформации, вознесения, смерти, молитвы, противостояния добрых и злых сил, материнства, танца, религиозного шествия, кругового движения (повороты скульптур вокруг своей оси) и т. д.

Характер монтажа: монтаж по направлению движения объекта в кадре (в большинстве случаев по движению поворота объекта вокруг своей оси), по движению камеры, по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, ассоциативный монтаж; чередование при монтаже крупных и средних планов, ВП снизу вверх и ВП сверху вниз, ГП справа налево и ГП слева направо, ракурсов съёмки снизу и сверху, кадров с движением камеры в одном направлении и кадров с движением объекта в другом направлении, монтаж кадров с разнонаправленным движением объекта съёмки (вправо-влево, вверх-вниз).

Персонажи фильма. В фильме выделены два основных персонажа, представленных бюстом-реликварием св. Анны и скульптурой св. Себастьяна, они между собой не взаимодействуют, как и остальные персонажи. Единственный раз

взаимодействие в виде конфликта показано в сцене, в которой чередуются кадры (крупный план) с изображением бюста-реликвария св. Анны и скульптуры Смерти, персонажи будто ведут битву взглядов, и она отражается на их лицах в виде светопульсаций и проекций орнаментов. Также, только эти две скульптуры на протяжении фильма «взаимодействуют» со зрителем (фронтальная съёмка, крупный план, взгляд с экрана на зрителя, ТН и ТО). Лицо скульптуры св. Анны показано несколько раз в первой части фильма (между документальными кадрами религиозной процессии) и многократно во второй части фильма так, будто скульптура св. Анны является зрителем происходящего в фильмическом пространстве. Допустимо предположить, что данный приём способствовал возникновению эффекта визуальной эмпатии и был направлен на то, чтобы зритель фильма идентифицировал себя с персонажем, представленным скульптурой св. Анны, и таким образом присоединялся к действию в фильме. Персонажи не говорят в фильме, за исключением звучащих за кадром слов невидимого дьявола, сопровождающих сцену изгнания Адама и Евы из Рая, и в конце второй части фильма за кадром звучат слова о любви (их произносит Х. Валь дель Омар). В целом, персонажей фильма «Огонь в Кастилии» допустимо рассматривать (кроме скульптуры Смерти и невидимого в кадре дьявола) как аллегория чистоты, претерпевающую страдания.

Проект анимирования скульптур Х. Валь дель Омара имеет прообраз в известных испанскому режиссёру фильмах С.М. Эйзенштейна, например, «оживший» каменный лев в фильме «Броненосец “Потёмкин”» (1925). Если говорить о похожей ситуации с «ожившей» статуей в испанском кинематографе 1950-х гг., то следует упомянуть популярный в то время в Испании фильм режиссёра Л. Вайды «Марселино, хлеб и вино» (1955), в котором деревянная статуя распятого Христа, хранящаяся на чердаке здания в монастыре, «оживает» и общается с мальчиком-сиротой по имени Марселино. Для анимирования скульптур в фильме «Огонь в Кастилии» Х. Валь дель Омар применил свою авторскую технологию «тактильного видения» (исп. *visión táctil*, *tactilvisión*).

2.2.2-b. Технология «тактильного видения»

В 1950–1970-е гг. Х. Валь дель Омар занимался разработкой технологии художественного освещения при киносъёмке, основанной на использовании световых потоков, направленных на определённые области снимаемого объекта в виде импульсов с разными временными интервалами. Комплексу этих техник, кинематографическим результатам их применения, а также лежащим в их основе идеям о механизме человеческого зрения, он дал общее название – «тактильное видение» (исп. *visión táctil*, *tactilvisión*). В 1955 г. Х. Валь дель Омар выступил на VII Международном конгрессе по кинематографическим технологиям в Турине с докладом «Теория тактильного видения»³⁴⁸, в котором изложил своё понимание человеческого зрения как развитого осязания и описал перспективы применения света при киносъёмке.

Концепция «тактильного видения» Х. Валь дель Омара основывалась, во-первых, на интерпретации зрения как продолжения осязания и, во-вторых, на предположении, что каждый объект в мире обладает «температурой», «сердцебиением»³⁴⁹, которые художник способен уловить и передать зрителю с помощью светотехник. Анализируя процессы восприятия, лежащие в основе акта видения, Х. Валь дель Омар заметил, что для получения более интенсивного впечатления от объекта люди инстинктивно хотят к нему прикоснуться: «Когда ребёнку впервые показывают какой-либо предмет, даже горящий уголь, он инстинктивно тянется к нему <...> Мы вдохновлены одним и тем же первоначальным импульсом: взять, доминировать, ассимилировать объект»³⁵⁰.

Это наблюдение привело режиссёра к мысли, что зрение представляет собой развитое осязание, глаз как бы трогает, ощупывает предметы: «Когда мы смотрим

³⁴⁸ Val del Omar J. *Teoría de la Visión Táctil* // Val del Omar. *Más allá de la órbita terrestre*. P. 100–103.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid. P. 100.

на объект, чтобы определить его форму <...> мы пальпируем его двумя чувствительными поверхностями (сетчаткой)»³⁵¹. Философские истоки такого подхода лежат в досократической философии Эмпедокла (зрение как осязание), исходящей из общей метафизики «ощущения». Объясняя механизм «тактильного видения» Х. Валь дель Омар приводил в пример сенсорную систему летучих мышей, которая базируется на восприятии эха от собственного звука: издаваемый летучей мышью звук как бы прощупывает пространство. Размер, форму объектов, а также расстояние до них летучие мыши определяют с помощью такой эхолокации. Х. Валь дель Омар полагал, что и человеческий глаз с помощью отражённых от объекта световых импульсов может определить характеристики объекта³⁵².

Согласно позиции Х. Валь дель Омара, воздействие света на кожу – это тоже опыт видения. Благодаря тактильному видению художественно одарённый человек воспринимает не только внешние характеристики объекта, но и его «жизненную температуру»: «Тактильный свет – это энергия, которая при отражении даёт нам представление о веществе и жизненной температуре <исп. la sustancia y la temperatura vital – О.К.> каждого освещённого объекта»³⁵³.

Свет понимался режиссёром как среда, передающая телекоммуникационные импульсы, которые зритель может ощутить психофизиологически во время проекции фильма на экране. И задача режиссёра, по мнению Х. Валь дель Омара, заключалась в моделировании светопотоков, наполненных закодированными в светотеневых комбинациях физическими раздражителями: «Свет должен быть преобразован в осязаемую вибрацию <...> чтобы воссоздать тактильное ощущение, возникающее при реальном прикосновении к предметам»³⁵⁴. В результате, по замыслу Х. Валь дель Омара, проецируемое на киноэкран изображение может быть прочувствовано зрителем телесно. То есть, Х. Валь дель Омар рассматривал применение света в кинематографе не только как приём освещения внутрикадрового пространства, но, прежде всего, как возможность

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid. P. 101.

³⁵³ Ibid. P. 102.

³⁵⁴ Ibid.

передать сущность самой вещи, которая излучает собственную форму изнутри: «Тактильное видение – это язык светопульсаций, благодаря которому становится доступным пульсирующее ощущение всего, что живёт и вибрирует, оно частично основано на отражении света от поверхностей»³⁵⁵, – писал Х. Валь дель Омар.

Игра света для испанского режиссёра была самоценна не сама по себе, она конструировалась им для передачи как физически чувственно ощутимых, так и экзистенциальных характеристик предмета, и способствовала его материализации (в том числе осязательной) в восприятии зрителей: «Я смотрю на свет как на вибрацию, сердцебиение <...> жизненную основу, и это важное сердцебиение мы должны сделать видимым. Необходимо превратить его в психовибрацию»³⁵⁶.

С целью объяснить такой эссенциальный подход режиссёра к соотношению света и вещи испанские киноведы Г. Лукас и И. Пинтор Ирансо предположили³⁵⁷, что на мировоззрение Х. Валь дель Омара оказало влияние наследие мусульманской философии, прежде всего идеи суфийской мистической философии ишракизма – философии озарения (от араб. «ишрак» – озарение), разработанные в XII веке иранским мыслителем Сухраварди на основе переосмысления доисламского зороастризма. Обогадив древнеиранские верования (почитание огня) идеями неоплатонизма, Сухраварди разработал концепцию мироздания, согласно которой бытие есть иерархия «светов» разной степени интенсивности³⁵⁸. Г. Лукас и И. Пинтор Ирансо исходили из того факта, что в средние века Гранада была интеллектуальным центром мусульманской Испании и исламская культура оказала большое влияние на регион Андалусии. Учитывая, что Х. Валь дель Омар (уроженец Гранады) рассматривал зрение как тактильное прикосновение к предмету, благодаря которому человек ощущает «температуру» объектов и может передать её другим через световые аналоги, такой вывод об истоках его

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Lucas G., Pintor Iranzo 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. 166.

³⁵⁸ Смирнов А.В. Сухраварди // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4175429> (дата обращения: 20.01.2025).

художественной позиции вполне убедителен. Но достоверно это не известно.

Первые эксперименты со светотехниками Х. Валь дель Омар проводил при съёмках фильма «Гранада в зеркале воды» (1955), но в полном объёме технология «тактильного видения» была задействована при съёмках фильма «Огонь в Кастилии» (1960). На протяжении двух лет в ночное время режиссёр осуществлял в Национальном музее скульптуры г. Вальядолида киносъёмку скульптур с применением сконструированной им системы освещения (см. Приложение 1, Рисунок 140–141).

По описанию журналиста Л.Т. Мелгара, режиссёр использовал при работе над фильмом «более чем двадцать проекторов разнообразных моделей, более тысячи электрических кабелей, камеры, реостаты, вогнутые, выпуклые, плоские зеркала, бесконечное число двух-вольтовых лампочек ...»³⁵⁹. При съёмке фильма, в соответствии с драматургическим замыслом режиссёра, множество пульсирующих огней в разном ритме и темпе атаковали скульптуры с разных сторон. Светопульсации дополнялись использованием зеркал, линз, другого оборудования и проекцией движущихся и статичных изображений на лица скульптур. Анимирование скульптур осуществлялось с помощью съёмки отражений скульптур в движущихся зеркалах, за счёт движения камеры, скользящей по снимаемым объектам, с помощью светозффектов, оптической деформации и монтажа.

На основе анализа фильма «Огонь в Кастилии» мы выявили основные приёмы технологии «тактильного видения» Х. Валь дель Омара:

- 1) размещение снимаемых объектов на чёрном / тёмном фоне;
- 2) направленное освещение, выделяющее семантически значимые в данный момент участки;
- 3) освещение объекта и фона за ним с помощью разных источников света;
- 4) совмещение основного и дополнительного освещения, акцентирующего внимание на деталях;
- 5) изменение ритма, интенсивности и временной продолжительности

³⁵⁹ Melgar L.T. He vivido quince días en el gabinete del Doctor Caligari // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 185.

светового потока от едва заметной светопульсации до ярких вспышек;

6) высветление / затенение кадра или объекта в кадре при помощи искусственного освещения;

7) проекция статичных или движущихся изображений (применялись изображения с геометрическими и растительными орнаментами) на неподвижный объект;

8) проекция статичных или движущихся изображений на движущийся объект;

9) попеременное быстрое проецирование света из разных источников (каждый из которых задавал свой ритм, темп и характер светопульсаций) на один объект;

10) моделирование визуальной поверхности объекта с помощью проецирования на объект потока светопульсаций, производящих эффект, напоминающий движение огня по объекту, вибрацию объекта, водную поверхность, в глубине которой находится объект, «таяние» поверхности объекта;

11) съёмка объекта через отражение в обычном статичном /движущемся зеркале;

12) съёмка объекта через отражение в выпуклом статичном / движущемся зеркале, что приводило к созданию эффекта «рыбьего глаза» без использования широкоугольной оптики;

13) съёмка объекта через отражение в системе вращающихся обычных или искажающих зеркал;

14) съёмка объекта с помощью выпуклых линз для создания эффекта «рыбьего глаза» без использования широкоугольной оптики.

Применение этой технологии позволило режиссёру выполнить ряд задач.

1) Анимировать скульптуры – создать ощущение живой телесности статуи.

2) Визуализировать эмоции персонажей-скульптур в соответствии с драматургическим замыслом. Лица скульптур под воздействием световых импульсов, подчёркивающих рельеф морщин, приобретали живую мимику, а проекции изображений в виде различных орнаментов и световые модуляции

деформировали лица и тела скульптур и привносили новое понимание нюансов душевного состояния персонажей. Визуальная семантика образа при этом полностью менялась. Наиболее ярко процесс визуализации эмоций с помощью светотехник был осуществлён в фильме при показе бюста-реликвария св. Анны.

3) Визуально трансформировать поверхность объекта светом.

4) Создать эффект дистанционного воздействия кинематографических образов на тактильное чувство зрителя. Светопульсации, скользившие по поверхности скульптур, делали тактильно ощутимой заложенную в скульптурах экспрессию и отражались, будто эхо, в кинозал, порождая эффект дистанционного тактильного контакта кинообраза и зрителей, вынуждая их иллюзорно ощущать близость пламени к коже. Вслед за световыми лучами, напоминающими ощупывающие скульптуры пальцы, зрители также иллюзорно касались поверхности скульптур. «Свет “овладевает” освещённым объектом именно для того, чтобы возбудить наш инстинкт обладания»³⁶⁰, – пояснял действие светопульсаций в фильме Г. Саенс де Буруага. Обратим внимание, что в фильме часто использовались образы рук, вызывающие ассоциации с прикосновением к объекту, а светопульсации сопровождались звуковыми эффектами, усиливая тактильно-телесную вовлечённость зрителей в происходящее на экране.

5) Создать эффект трёхмерного изображения с помощью освещения объекта в быстром темпе с разных сторон множеством чередующихся огней, что приводило к почти одновременному образованию вокруг объекта множества теней, подчёркивающих его трёхмерность. Режиссёр называл свои световые техники «световым кубизмом» (исп. *subisme lumineux*)³⁶¹. Подобно тому как Пикассо, стремясь к реалистичному видению, показывал предмет на картине одновременно с разных сторон, Х. Валь дель Омар предложил свою технику создания трёхмерного образа в кинематографе: «Тактильное видение даёт нам кубическую временную перспективу. Тактильное видение создаётся путём запрограммированного накопления световых (не оптических) проекций. Скорость

³⁶⁰ Sáenz de Buruaga G. Cannes 1961. Tactil-Visión: La técnica al servicio de una mística de la era espacial // Ibid. P. 194.

³⁶¹ Val del Omar J. Programa de mano de Fuego en Castilla // Ibid. P. 189.

их смены обычно 24 <кадра – О.К.> в секунду, а сегодня возможно доходит и до 60. Это насыщает зрителя, который в конце концов неизбежно отдаётся единству кубического ансамбля. Испанская живописная традиция со временем <...> предложит новости о веществе и температуре. Наступит день, когда эта Огненная Электроника из Кастилии станет началом <нового – О.К.> этапа»³⁶².

Светотехники Х. Валь дель Омара имеют отношение к поэтике немецкого киноэкспрессионизма 1920–1930-х гг. («Кабинет доктора Калигари» (1920), реж. Р. Вине; «Метрополис» (1927), реж. Ф. Ланг; «Падение дома Ашеро» (1928), «Лот в Содоме» (1933), реж. Дж. Уотсон и т. д.). Деформируя снимаемые объекты светом, режиссёры передавали с помощью светотеневых эффектов чувства героев.

Но технология «тактильного видения» Х. Валь дель Омара напрямую обращена не только к современной ему живописи кубизма или кинематографу экспрессионизма, но и к национальной художественной традиции испанского мистицизма, наиболее ярко воплотившейся в работах художников Золотого века испанской живописи Х. Рибера и Ф. Сурбарана. Ниже приведены для примера иллюстрации с картинами этих живописцев: «Св. Онуфрий» (1637) Х. Рибера (см. Приложение 1, Рисунок 142) и «Экстаз св. Франциска» (ок. 1660) Ф. Сурбарана (см. Приложение 1, Рисунок 143).

Тактильное переживание света в виде чувственно ощутимых вибраций при просмотре фильма, по замыслу Х. Валь дель Омара, должно было оказывать психофизиологическое воздействие на зрителей и захватить их внимание подобно религиозному экстазу, превратив просмотр фильма в вариант религиозной медитации или транса: «Мы должны не просвещать людей, а поджигать их»³⁶³, – утверждал режиссёр.

Таким образом, светотехники Х. Валь дель Омара допустимо рассматривать как кинематографическое развитие светотеневых стратегий эстетики теневизма. Например, режиссёр использовал чёрный фон, на котором размещались снимаемые объекты, применял резкие всполохи света, подчёркивающие экспрессионизм

³⁶² Ibid.

³⁶³ Val del Omar J. Meridiano del color de España // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 119.

образов, моделировал объём и выделял детали изображения световым потоком, работал со светотенью, стремился к тактильности и скульптурности изображения и т. д. Как и живописцы эпохи барокко, Х. Валь дель Омар выбрал в качестве основных персонажей своей кинокартины христианских святых (представленных узнаваемыми образами религиозных скульптур) и религиозный сюжет, что в сочетании с образами огня позволило наиболее полно раскрыть возможности технологии «тактильного видения».

2.2.3. Фильм «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995)

В 1960-е гг. с целью популяризации достопримечательностей Испании и продвижения страны в качестве туристического направления на международном рынке испанское государство оказывало финансовую поддержку режиссёрам, снимавшим документальные фильмы об обычаях, праздниках и природе Испании. Также в период либерализации франкистского режима в 1960-е гг. возрождаются национальные движения за автономию регионов Кастилии, Страны Басков и Галисии³⁶⁴. Сочетание этих социально-экономических факторов определило появление в 1960-е гг. множества испанских фильмов о достопримечательностях различных областей страны, а том числе и Галисии³⁶⁵.

Но интерес Х. Валь дель Омара к Галисии был обусловлен не только новым социальным подъёмом туризма и национального самосознания, но и личной историей отношений с регионом. В августе–декабре 1933 г. он посетил Галисию с экспедицией Педагогических Миссий, а в 1935 г. снял фильм «Сантьяго-де-Компостела» (Santiago de Compostela, 1935) о столице региона (фильм считается утерянным).

Режиссёр начал работу над фильмом «Магнетизм Галисии (Из глины)» (Acariño galaico (De barro), 1961/1981–1982/1995, 35 мм, чёрно-белый, 24 мин.) в 1961 г. Основная часть фильма снята в городах Сантьяго-де-Компостела и Оренсе.

³⁶⁴ Галисия – историко-культурный регион, расположенный на северо-западе Испании, столица – г. Сантьяго-де-Компостела. На юге регион граничит с Португалией, на западе омывается Атлантическим океаном, на севере – Бискайским заливом. В 1936 г. галисийские жители на референдуме одобрили решение об автономии региона, но документ не вступил в силу из-за начавшейся в Испании гражданской войны. В 1939 г. Ф. Франко взял курс на централизацию и любые проявления сепаратизма жёстко пресекались. Только в 1978 г. галисийский язык был признан официальным языком Галисии. В 1981 г. Галисия получила статус автономного сообщества в составе Испании.

³⁶⁵ Испанские документальные фильмы о Галисии, снятые в 1960-е гг.: Галисия и её реки / Galicia y sus rías (1960, реж. Джулиан де ла Флор, Испания), док.; Танцы Галисии / Bailes de Galicia (1960, реж. Альфредо Кастельон, Испания), док.; Речной атлас Галисии / Rías altas de Galicia (1962, реж. Хосе Луис Роман, Испания), док.; Галисия / Galicia (1967, реж. Клаудио Герин, Испания), док.; Галисия и Валье-Инклан / Galicia y Valle-Inclán (1967, реж. Хосе Луис Фонт, Испания), док.; Наша земля Галисия / Galicia terra nosa (1969, реж. Рафаэль Балларин, Испания), док.

В 1962 г. он был вынужден прервать съёмки, так как министр информации и туризма М. Фрага Ирибарне поручил ему сделать цикл фильмов о фестивалях Испании для демонстрации в Испанском павильоне на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1964 г. По свидетельству М. Паласио³⁶⁶, Х. Валь дель Омар ненадолго вернулся к съёмкам фильма о Галисии в 1963 г.: во время работы над циклом о фестивалях Испании он снял в галисийском городе Мальпике кадры морского побережья, которые впоследствии вошли в фильм.

К завершающей работе над фильмом режиссёр приступил только в 1981–1982 гг. В своих заметках он написал, что фильм «более 20 лет ждал дуэнде, который вдохновит его монтаж»³⁶⁷. Но Х. Валь дель Омар не успел завершить работу, в августе 1982 г. он умер. Только в 1995 г. режиссёр Х. Кодесал на основе сохранившейся авторской версии монтажа, аудиозаписей и других документов из архива Х. Валь дель Омара закончил фильм. При анализе фильма следует принять во внимание, что отсутствие звукового сопровождения в двух фрагментах вызвано тем, что Х. Кодесал не смог найти в заметках Х. Валь дель Омара конкретных указаний, как должны быть озвучены эти сцены³⁶⁸. Премьера отреставрированного фильма состоялась в мае 1996 г. на мероприятии, организованном Генеральным советом Гранады и Национальным музеем Центр искусств королевы Софии в кинотеатре «Алиатар» (Aliatar) в Гранаде.

Саундтрек к фильму представляет собой звуковую композицию, составленную и обработанную Х. Валь дель Омаром, и включает звуки колоколов, волынки, скрипки, органа, дождя, шум морских волн, песнопения церковного хора, барабанные ритмы религиозного шествия, ритмы фламенко, сердцебиение, раскаты грома, выстрелы, пение птиц, удары бубна, женские голоса, крики, бормотание, цитату из стихотворения галисийской поэтессы Росалии де Кастро³⁶⁹,

³⁶⁶ Palacio M. Galician Caress. Val del Omar in the Context of the Transition to Democracy // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. P. 160.

³⁶⁷ Val del Omar J. [Acariño de la negra sombra...] // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 209.

³⁶⁸ Codesal J. I am your powerlessness. On the recovery of Acariño galico (De barro) // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. P. 176.

³⁶⁹ Росалия де Кастро (Rosalía de Castro, 1837–1885) – галисийская поэтесса, писавшая на галисийском и испанском языках, одна из основных фигур галисийского литературного возрождения второй половины XIX века.

фрагмент радиопостановки пьесы испанского писателя Хосе де Вальдивьесо (1565–1638), слова испанского подполковника Антонио Техеро (1932) и т. д. Режиссёр планировал добавить в саундтрек второй звуковой канал (с субъективным звуком), чтобы фильм транслировался с использованием технологии «диафонического звука», но не успел это реализовать³⁷⁰. При анализе фильма мы будем фиксировать только наиболее значимые моменты его звуковой составляющей.

Атмосферу фильма «Магнетизм Галисии (Из глины)», по мнению Х. Вальдель Омара, лучше всего иллюстрирует стихотворение «Чёрная тень» (1880)³⁷¹ Росалии де Кастро, повествующее о её ностальгии по прошлому и о магической нежности, с которой прошлое преследует её. Х. Вальдель Омар писал, что его фильм «это настойчивая ласка “чёрной тени”, которую так сильно ощущала Росалия <...> Я посвящаю его галисийцам Рафаэлю Дьесте, Артуро Балтару, Энрике Массо <...> Если бы мне нужно было определить мою цель: дуэнде Чёрной тени просветил меня, тень Росалии руководила мной»³⁷².

Упомянутое Х. Вальдель Омаром стихотворение Росалии де Кастро «Чёрная тень» вызывает ассоциации в том числе и с периодом гражданской войны (1936–1939) в Испании. Снятый по поручению республиканского правительства Испании фильм «Испанская земля» (1937, режиссёр Й. Ивенс, сценарий Э. Хемингуэй) начинается с кадров пересохших под палящим солнцем полей, сопровождающихся песней на это стихотворение Росалии де Кастро. На фоне песни звучит голос Э. Хемингуэя, повествующий о сухой испанской земле, нуждающейся в воде.

Первую часть названия фильма “Acariño galaico” (галис. галисийская ласка, галисийская нежность) мы перевели как «Магнетизм Галисии», так как с учётом общего содержания фильма такое название более полно отражает притягательность для режиссёра этого региона и важность связанных с ним событий. Вторая часть названия – «Из глины» (De barro, галис. из глины) – указывает на основной

³⁷⁰ Bonet E. Acariño galaico (De barro) // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=6&cine2_cod=16 (дата обращения: 20.01.2025).

³⁷¹ Castro Rosalía de. Sombra negra // Follas novas. Madrid : La propaganda literaria, 1880. P. 52.

³⁷² Val del Omar J. [Acariño de la negra sombra...] // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 209.

визуальный мотив фильма, на первостихию земли, которую режиссёр выбрал как метафору, выражающую этнографическое своеобразие региона.

Первоначально Х. Валь дель Омар планировал репрезентировать регион через первостихию воздуха (в Галисии много термальных источников, над которыми клубится пар, а на побережье часто бывают туманы). Но он изменил своё решение, когда познакомился с творчеством галисийского скульптора А. Балтара (1924–2017), специализировавшегося на изготовлении из обожжённой глины скульптурных ансамблей на религиозные сюжеты. Режиссёр увидел в эмоционально насыщенных скульптурах А. Балтара отражение волшебной и реальной Галисии, её преданий и обычаев и представил метафизическую суть региона в своём фильме в образе первостихии земли (глины).

В фильме использованы персонажи художественной вселенной А. Балтара: скульптуры паломников, нищих, крестьян, матерей с детьми, стариков, ведьм. У них простые, немного растерянные, наивно-печальные или удивлённые лица. С помощью светотехник Х. Валь дель Омар анимировал их, тем самым подчеркнув и усилив заложенную в них скульптором эмоциональность. Местом обитания этих глиняных фигурок режиссёр сделал подвалы собора Сантьяго-де-Компостела и загадочные гроты морского побережья региона.

Галисия в древности – земля кельтов. С языческим прошлым, сохранившимся в памятниках кельтской культуры, соседствует христианское настоящее: город Сантьяго-де-Компостела³⁷³ – один из трёх мировых центров христианского паломничества, наряду с Римом и Иерусалимом. В фильме режиссёр отразил это переплетение культурных программ, перемежая символы христианской культуры (собор Сантьяго-де-Компостела, кресты, статую апостола Иакова и т. д.) и отголоски языческих верований (например, образ мейги – волшебницы-ведьмы из галисийского фольклора).

³⁷³ В кафедральном соборе св. Иакова в г. Сантьяго-де-Компостела хранятся мощи апостола Иакова (исп. Santiago – Святой Иаков), считающегося небесным покровителем Испании. По преданию, лодка с телом апостола, принявшим мученическую кончину в Иерусалиме, приплыла к берегам Испании, где апостол проповедовал ранее, и его тело было захоронено учениками. В начале IX века монах-отшельник, следуя за путеводной звездой, нашёл гробницу с нетленными мощами апостола Иакова. На этом месте (лат. Campus Stellae – место, обозначенное звездой) был основан город Сантьяго-де-Компостела.

В роли главного героя фильма снялся скульптор А. Балтар. По сюжету фильма он совершает своё мистическое путешествие в недра галисийской культуры в трансовом сне, выпив волшебный напиток из виноградных ягод. Перед сном он обмазывается глиной, становясь внешне похожим на живую глиняную статую. В этой образности заложена религиозно-мифологическая коннотация: согласно мифам и Библейской истории, Бог создал человека из праха земного, из глины, и вдохнул в него жизнь. В фильме режиссёр визуализировал это слияние духа и первостихии земли, рождающее «ожившие» (благодаря светотеневым эффектам) глиняные статуи. То, что вторая часть названия фильма – «Из глины» (*De Barro*) – имеет отношение не только к первостихии земли, но и к слову «глина» в значении «плоть», «прах», подтверждает и строчка из стихотворения Росалии де Кастро, которая звучит в фильме дважды: «О Боже, эта смертная глина <галис. *barro mortal* – «смертная глина» в метафорическом значении «смертная плоть», «бренный прах» – О.К.>, окутывающая дух!»³⁷⁴.

Начало фильма предваряют кадры со вступительными титрами. В первом кадре перечисляются имена выдающихся галисийцев, которым посвящён фильм (титры дан типографским шрифтом на чёрном фоне): Рафаэль Дьесте, Артуро Балтар, Анрик Массо, Доминго Гарсиа-Сабель, Братья Сатурио и Мануэль Луис Пинеиро. Рассмотрим подробнее эти имена.

Рафаэль Дьесте (*Rafael Dieste*, 1899–1981) – галисийский поэт и драматург, руководитель экспедиции Педагогических Миссий в Галисии в августе–декабре 1933 г., в которой Х. Валь дель Омар участвовал в качестве кинооператора. Во время гражданской войны в Испании Р. Дьесте был членом Альянса антифашистской интеллигенции, директором Испанского театра в Мадриде. В 1939 г. отправился в изгнание за пределы Испании, в 1961 г. вернулся в Галисию.

В 1930-е гг. Р. Дьесте совместно с Ф. Гарсиа Лоркой и Р. Мария дель Валье-Инкланом возродил национальный кукольный театр. Для образовательного проекта Миссий он придумал театр марионеток (*Retablo de fantoches*) и написал для него

³⁷⁴ Castro Rosalía de. *Unha vez tiven un cravo* // *Follas novas*. Madrid : La propaganda literaria, 1880. P. 65.

пьесы. Первое представление состоялось в октябре 1933 г. на набережной галисийского города Мальлика. Возможно, выбор Х. Валь дель Омаром в качестве персонажей фильма маленьких глиняных скульптур, напоминающих героев кукольных спектаклей, был также обусловлен данью памяти Р. Дьесте.

Х. Валь дель Омар, подчёркивая намерение визуализировать галисийскую национальную идентичность, писал о фильме: «Эта поэтическая сущность – результат трёхлетних непрерывных контактов с народом в отдалённых уголках региона во время Педагогических Миссий в компании Рафаэля Дьесте...»³⁷⁵.

Артуро Балтар (Arturo Baltar, 1924–2017)³⁷⁶ – галисийский скульптор, автор глиняных скульптур, использованных в фильме, главный герой фильма.

Анрик Массо (Anric [Enrique] Massó, 1930–2015) – испанский поэт, писатель, ассистент Х. Валь дель Омара на съёмках фильма «Магнетизм Галисии».

Доминго Гарсиа-Сабель (Domingo García-Sabell, 1909–2003) – политик, писатель, врач, работавший на стороне республиканцев в 1936 г. С 1977 г. – сенатор Королевских Кортесов Испании, с 1979 по 1997 гг. – президент Королевской Галисийской академии; переводчик М. Хайдеггера и Дж. Джойса на галисийский язык.

Братья Сатурио и Мануэль Луис Пинеиро (Saturio Lois Piñeiro (1904–1985), Manuel Lois Piñeiro (точные даты жизни не обнаружены) – испанские режиссёры, сняли популярный в 1930-е гг. фильм «Хрустальная Дева» (*La virgen de cristal*, 1926). В основу сценария их фильма положено галисийское предание о помощи Богородицы двум влюбленным. Фильм не сохранился.

Под торжественные звуки органа идёт следующий титр (этот и следующие титры даны светло-серым небрежным рукописным шрифтом) – фамилия режиссёра на чёрном фоне – «Хосе Валь дель Омар», над ней высвечивается название трилогии, в которую входит фильм, – «Триптих Первостихий Испании». В следующем кадре под звуки скрежета две испуганные, покрытые паутиной

³⁷⁵ Val del Omar J. [Acariño de la negra sombra...] // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 209.

³⁷⁶ Музей «Выставочное пространство А. Балтара» (Espacio Expositivo Arturo Baltar) расположен в г. Оренсе // URL: <https://www.turismodeourense.gal/recurso/espacio-expositivo-arturo-baltar/> (дата обращения: 20.01.2025).

глиняные ведьмы (скульптуры работы А. Балтара) смотрят на зрителя из подвала (см. Приложение 1, Рисунок 144), возможно, они обеспокоены вторжением в их мир (ТО и резкое пульсирующее затенение-осветление как от какого-то развевающегося объекта, то закрывающего, то открывающего свет). На фоне изображения ведьм появляются слова “*Asaríño galaico*” – первая часть названия фильма, которую мы перевели как «Магнетизм Галисии». После затемнения в новом кадре на чёрном фоне появляется титр со второй частью названия – «из глины» (*de barro*).

Первый эпизод фильма начинается со звука волынки, который тут же сменяется на удары барабанов, дважды гремят пушечные выстрелы. Камера делает ГП слева направо по стене здания на площади перед собором Сантьяго-де-Компостела, смещаясь вперёд по диагонали (ракурс снизу, кадр дан в негативном воспроизведении изображения) (см. Приложение 1, Рисунок 145).

Следующий кадр дан в позитивном воспроизведении изображения: сад с большой каменной чашей в центре (эффект «рыбьего глаза»), в левой стороне кадра заметен неподвижно стоящий штатив. Режиссёр начинает кадр с голландского угла (чаша и линия земли, на которой она стоит, наклонены влево по отношению к условной линии горизонта) (см. Приложение 1, Рисунок 146). Далее изображение поворачивается, смещаясь под небольшим углом в противоположную сторону (см. Приложение 1, Рисунок 147). Трижды тревожно-жалобно кричит птица. Режиссёр создал эффект «рыбьего глаза», трансформируя изображение от голландского угла до фронтальной композиции статичной камерой, снимающей отражение чаши в расположенном перед камерой поворачивающемся выпуклом зеркале.

Следующие несколько кадров даны в негативном воспроизведении изображения: народные танцы на площади города (см. Приложение 1, Рисунок 148), ритм мелодии напоминает ритм только что звучавших барабанов, снова звучат барабаны, они сопровождают религиозную процессию, которая движется к собору. Статуя апостола Иакова постепенно «вплывает» в кадр снизу: сначала – звезда, потом – рука апостола, держащая звезду, и сам апостол (см. Приложение 1, Рисунок 149–150). Для достижения такого эффекта режиссёр сделал ВП по статуе сверху вниз с нижней точки. В новом кадре камера движется вперёд, в направлении арки в

здании (см. Приложение 1, Рисунок 151).

Режиссёр этим приёмом (камера встречается объект, в данном случае – статую апостола, и затем движется вместе с ним) присоединил зрителя к религиозной процессии и вместе с апостолом Иаковом ведёт в мистерию, задуманную в фильме. Допустимо предположить, что в этом эпизоде сопоставляется сакральное и мирское, христианские и языческие празднества (религиозная процессия и танец).

В следующем кадре (негативное изображение) под ритм барабанов камера продолжает движение вперёд (монтаж по движению камеры) и приближается к закрытому решёткой окну собора, укрупняя изображение (см. Приложение 1, Рисунок 152). За счёт инверсии чёрно-белого цвета окно кажется ярко освещённым. Далее под пение птиц идёт кадр (позитивное изображение) с видом небольшого водоёма, на его поверхности проступают пузырьки воздуха. Постепенно вода становится прозрачной и под ней видна решётка, сквозь которую идёт воздух (см. Приложение 1, Рисунок 153).

Режиссёр применил здесь монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, соединив два кадра, в которых есть объекты в виде решётки. И, в то же время, эти два изображения фрактальны по семантике. Одно изображение – решётка на окне собора, откуда идёт свет, другое – решётка на водостоке, из-под которой проступают пузырьки воздуха. Допустимо предположить, что таким образом проводится соотнесение между сакральным и мирским и режиссёр применил здесь ассоциативный монтаж.

Во втором эпизоде измазанный глиной главный герой фильма в исполнении скульптора А. Балтара давит одной рукой гроздь винограда, в другой руке у него миска, в которую стекает виноградный сок. Сначала дан крупный план (см. Приложение 1, Рисунок 154), далее камера делает ТО и показывает героя издали (см. Приложение 1, Рисунок 155), три раза тревожно кричит птица. Под звуки огня, напоминающие потрескивание дров в костре, снова показана большая каменная чаша (вариация кадра на Рисунке 147 (см. Приложение 1, Рисунок 147)), камера делает ТН, укрупняя её изображение. Образ чаши служит маркером и орудием перехода в волшебный, сновидческий мир. Режиссёр «переносит» туда героя и

зрителей, и зрители смогут увидеть то, что увидит герой в своём трансовом путешествии.

В новом кадре (см. Приложение 1, Рисунок 156) – маленькие перевёрнутые язычки пламени (первый план), за которыми скрывается удивлённое лицо глиняной скульптуры (второй план). Способ создания изображения в этом кадре может быть следующий: съёмка перевёрнутой скульптуры велась через расположенное перед ней стекло, на которое проецировалось пламя свечей, при монтаже кадр перевернули. Звук огня (потрескивание дров в костре), сопровождавший предыдущий кадр с изображением чаши, относится к этому кадру (звук опережает изображение). К звуку огня добавляется звон колоколов, герой медленно, будто лунатик, спускается вниз по лестнице, выходит во двор и прикладывает лбом в центр сложенных в виде креста брёвен (см. Приложение 1, Рисунок 157). Чтобы показать его трансовое состояние режиссёр использует эффект «рыбьего глаза», создаваемый с помощью съёмки через поворачивающееся выпуклое зеркало, в котором отражается двор и главный герой.

В новом кадре под удары барабанов и звуки волынки режиссёр сначала показывает ребристый потолок (голландский угол) (см. Приложение 1, Рисунок 158). Далее он поворачивает камеру и потолок смещается вправо, открывая вид на арки галереи (см. Приложение 1, Рисунок 159–160). При этом развевающийся на ветру кусок прозрачной ткани, висящий сбоку на простенке, создаёт с левой стороны кадра эффект движущегося размытого изображения нескольких арок. Сочетание эффекта «рыбьего глаза», диагональной композиции в виде уходящих в глубь кадра арок, параллелей в виде реек потолка, кругового движения камеры и размытого изображения показывает, что режиссёр намеревался вызвать ощущение головокружения у зрителей. В новом кадре – морские волны, набегающие на берег, в саундтреке продолжает звучать волынка, колокола и барабаны (мелодия объединяет два визуально разных кадра).

В третьем эпизоде герой лежит в полубессознательном состоянии на земле в траве (средний план), камера медленно приближается к его покрытому глиной лицу (см. Приложение 1, Рисунок 161). Под звуки зловещего смеха на фоне гула

разнородных голосов показаны изображения сцены грехопадения Адама и Евы из часовни Бенаvente в г. Медина-де-Риосеко – те же, что были использованы в фильме Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» (1960). Снова в кадре герой (крупный план), камера продолжает движение к его лицу, слышится пение птиц. В следующем кадре показано ещё одно его видение – старый крестьянин с охапкой хвороста в руках укоризненно качает головой. В третий раз в кадре лицо героя, он закрывает глаза.

В новом кадре камера делает ГП справа налево по горящим кустарникам в лесном массиве (общий план), звук огня усиливается. Внезапно появляется кадр со скульптурой апостола Иакова (средний план) в соборе Сантьяго-де-Компостела. За плечом скульптуры мелькают ладони паломников, прикасающиеся к святыне. Скульптура показана острым ракурсом снизу так, будто апостол Иаков смотрит на зрителей (см. Приложение 1, Рисунок 162). Нижняя часть лица скульптуры апостола закрыта тенью, таким приёмом акцентируется внимание на его глазах, что усиливает эффект «контакта» скульптуры и зрителей фильма.

Под печальные песнопения начинается четвёртый эпизод фильма: волны набегают на берег, камера показывает скульптуру распятого Христа на высоком поминальном столбе и опускается вниз к надгробиям могил на заросшем травой кладбище. На одном из надгробий изображён череп со скрещёнными под ним костями. Под громкий звук колоколов идут кадры: голова героя фильма (камера медленно приближается к его лицу), он открывает глаза, девушка смотрит на улицу сквозь прозрачные занавески в горошек, напоминающие фату невесты, слева у окна висит покачивающееся на ветру белое платье (см. Приложение 1, Рисунок 163), мужчина звонит в колокол на колокольне. В кадре – религиозная процессия, сопровождаемая военным оркестром, она движется по улице мимо рыночных лотков с фруктами. Сначала процессия показана сбоку через череду вертикальных нитей, на которых над прилавком подвешены фрукты (см. Приложение 1, Рисунок 164).

Режиссёр меняет точку съёмки: статичная камера расположена перед религиозной процессией и кажется, что скульптуры Девы Марии и двух девушек в

монашеских одеяниях с чётками (невесты Христовы), которых несут на помосте участники процессии, надвигаются на зрителя, увеличиваясь в размерах (нижняя точка съёмки, ракурс снизу вверх). Наконец, камера начинает двигаться вместе с процессией, держа в фокусе скульптуру одной из девушек. Таким приёмом, как и в сцене со статуей апостола Иакова в первом эпизоде фильма, режиссёр «подхватывает» зрителя и присоединяет к происходящему в фильме. Второй раз в фильме появляется религиозная процессия и зритель присоединяется к ней. Кадр со скульптурами двух девушек-монахинь (невест Христовых) соотносится с предыдущим кадром (см. Приложение 1, Рисунок 163) – девушка на балконе, белое платье, занавеска в виде фаты невесты (ассоциативный монтаж). Допустимо увидеть в подобном сопоставлении аллюзию на мистический брак, намёк на своеобразную инициацию, которую предстоит пройти героям фильма.

Под звуки труб сопровождающего процессию оркестра показана верхняя часть поминального столба со скульптурой распятого Христа (общий план, небольшой ракурс снизу вверх). В следующем кадре камера делает ВП снизу вверх по фигуре одетой в национальный галисийский костюм женщины. Она держит в руках книгу, её лицо осталось за кадром. Звуки оркестра сменяются на звуки волынки. Камера делает ГП справа налево по природному ландшафту.

В новом кадре камера делает ГП слева направо, сопровождая катер, плывущий к берегу бухты. В следующем кадре камера продолжает движение слева направо (монтаж по движению камеры) и останавливается на лице женщины, фигура этой женщины была показана несколькими кадрами ранее. Можно предположить, что женщина являет собой галисийскую поэтессу Росалию де Кастро, так как за кадром звучит строчка её стихотворения «Гвоздь, пронзающий сердце»: «О, Боже, эта смертная глина <смертная плоть, бренный прах – О.К.>, окутывающая дух!»³⁷⁷. Стихотворение повествует о женщине, у которой в сердце был гвоздь, он причинял ей боль, порождая грусть, ностальгию, любовь и другие чувства, она попросила Бога вырвать его, но оставшись без гвоздя в сердце

³⁷⁷ Castro Rosalía de. Unha vez tiven un cravo // Follas novas. Madrid : La propaganda literaria, 1880. P. 65.

почувствовала, что вместе с болью ушла и ценность человеческого бытия. Виды кладбища в этом эпизоде фильма в сочетании с торжественными сценами религиозной процессии иллюстрируют неразрывную диалектическую связь жизни и смерти, радости и страдания, поэтически переданную в стихотворении Росалии де Кастро.

В начале пятого эпизода идут сцены повседневной жизни г. Оренсе: ярмарка скота, плещущая из трубы термального источника вода, люди стирают бельё, пар от воды поднимается к стоящей рядом колокольне. Далее действие переносится к собору Сантьяго-де-Компостела: ТН на крест святого Иакова³⁷⁸ (см. Приложение 1, Рисунок 165), вид на город с колокольни. На переднем плане чётко видна часть колокола, на среднем плане – крест святого Иакова, город на заднем плане покрыт туманом (расфокус заднего плана) (см. Приложение 1, Рисунок 166). Слышны гулкие удары колокола.

Под протяжное песнопение камера делает ТН на нижнюю часть циферблата часов на башне (крупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 167), на чёрном фоне показан силуэт женского лица – образ поэтессы Росалии де Кастро (см. Приложение 1, Рисунок 168), постепенно тень закрывает её лицо. Идут кадры: собор, заполненный молящимися людьми (дальний план, ракурс сверху), изображение человеческого глаза, поворачивающегося вправо-влево (деталь) (см. Приложение 1, Рисунок 169), в новом кадре – ТН на размещённое под куполом здания изображение всевидящего «ока Бога» в виде вписанного в треугольник глаза (см. Приложение 1, Рисунок 170), повтор кадра на Рисунке 170 (см. Приложение 1, Рисунок 170) с небольшой вариацией (ТН с более близкого расстояния), повтор кадра на Рисунке 169 (см. Приложение 1, Рисунок 169).

Действие переносится на колокольню, звучат три громких удара колокола. К звукам колоколов добавляются звуки выстрелов, камера делает ВП снизу вверх по поднятой к небу руке статуи святого, на руку спроецированы светопульсации,

³⁷⁸ Крест святого Иакова или Крест Сантьяго (исп. La Cruz de Santiago) – крест в форме меча с рукояткой в виде геральдической лилии. Меч символизирует рыцарский характер апостола Иакова и его форму мученичества (он был обезглавлен мечом), лилия – символ чистоты.

возможно, визуализирующие молитву или благословение. Сквозь прикрытую паутиной щель между кирпичами видна часть лица главного героя (см. Приложение 1, Рисунок 171), он с тревогой смотрит вниз. Под звуки органа ракурсом сверху показано богослужение в соборе, под звуки выстрелов, скрежет и раскаты грома ракурсом снизу дан вид собора с внешней стороны здания. Камера делает ТН на глиняную скульптуру молящегося старца, спрятавшегося между брёвен (см. Приложение 1, Рисунок 172).

В следующих кадрах, сопровождаемых звуками органа, колокола и зловещим скрежетом, иронически сопоставляются христианские и языческие обычаи поклонения: женщина, обращаясь с молитвой к христианским святым, прислоняет ладонь к покрытой резьбой на религиозные сюжеты колонне собора (ТН на фрагмент колонны и руку женщины, ВП снизу вверх по колонне) (см. Приложение 1, Рисунок 173), в новом кадре – главный герой, который тянет ладони к стволу сухого дерева (эффект «рыбьего глаза») (см. Приложение 1, Рисунок 174).

Снова ВП снизу вверх по колонне собора, по скульптуре апостола Иакова наверху колонны. ВП на секунду вспышкой прерывает вставка кадра с лицом главного героя и камера снова продолжает движение вверх. Далее камера делает подряд два резких ТО: в первом кадре она удаляется от скульптуры апостола Иакова (звучит орган), во втором кадре – от креста на церкви, при этом пар или дым, поднимающиеся снизу, делают изображение нечётким (звучат выстрелы). Идут кадры: ТН на скульптуру задумчивого старца (см. Приложение 1, Рисунок 175), лицо главного героя (вариация кадра на Рисунке 161 (см. Приложение 1, Рисунок 161)), ТО от креста на церкви (звучат раскаты грома, выстрелы и свист).

Действие переносится в собор, звучат слова молитвы. Камера делает ГП слева направо по храмовым скульптурам на стене собора (ракурс снизу). В новом кадре камера продолжает ГП слева направо вдоль скульптуры апостола Иакова, окружённой свечами (монтаж по движению камеры). В следующих кадрах ракурсом сверху показаны присутствующие на церковной службе военные в белых мундирах, ракурсом снизу – скульптура апостола Иакова за высокими зажжёнными свечами (см. Приложение 1, Рисунок 176).

Идут кадры: поворачивается вокруг своей оси глиняная скульптура матери с детьми (см. Приложение 1, Рисунок 177), среди паутины видна ещё одна скульптура ребёнка (ГП слева направо) (см. Приложение 1, Рисунок 178). Глиняные человечки будто присутствуют на богослужении, так как их появление сопровождается монотонным голосом священника, звучавшим в предыдущих кадрах со сценами богослужения. После кадра с паутиной (деталь) под троекратный тревожный крик птицы камера делает ТН сверху вниз на большую каменную чашу, стоящую на полу (вариация кадра на Рисунке 147 (см. Приложение 1, Рисунок 147)).

Идут кадры: лицо главного героя, видимое сквозь щель (см. Приложение 1, Рисунок 179), своды собора, ТН на глиняную скульптуру старика с поднятыми вверх руками, храмовые скульптуры, мастерская А. Балтара. Начинается шестой эпизод фильма. Главный герой (скульптор А. Балтар) медленно поворачивается к зрителю. Кадр дан в негативном воспроизведении изображения, поэтому у героя чёрное лицо и белые глазницы, а тень за его фигурой – белая (см. Приложение 1, Рисунок 180).

Следующие кадры даны в позитивном воспроизведении изображения. Главный герой зачерпывает ладонями смешанную с глиной воду из лотка в своей мастерской, глиняная скульптура матери с детьми крутится влево (см. Приложение 1, Рисунок 181), герой поворачивает голову налево (монтаж по направлению движения объекта в кадре). Главный герой поворачивает голову направо, следом идёт кадр с поворотом вправо скульптурной группы (см. Приложение 1, Рисунок 182) (монтаж по направлению движения объекта в кадре). Среди тревожных звуков, сопровождающих запечатлённые в работах А. Балтара образы материнства (см. Приложение 1, Рисунок 181–184), можно различить детские голоса. Последние две скульптуры демонстрируются под удары барабанов.

Идут кадры: ТН на изображение «ока Бога» (повтор кадра на Рисунке 170 (см. Приложение 1, Рисунок 170)), скульптура апостола Иакова в окружении горящих свечей в соборе, поворачивающиеся вокруг своей оси глиняные скульптуры старика и старухи, медленный ТН на икону с изображением Тайной вечери. В следующих кадрах множество маленьких глиняных фигурок паломников будто внимают

происходящему на богослужении (ВП сверху вниз по скульптурной группе и снизу вверх по фигурке паломника), ТН на храмовую скульптуру апостола Иакова (ракурс снизу). В этом чередовании христианских святынь и полуязыческих архаических глиняных скульптур режиссёр визуализирует волшебный мир галисийской народной религиозности, в котором духи земли органично соседствуют с христианскими святыми.

После медленного ТН на скульптуру удивлённого старика, выглядывающего из-за пламени свечи, показано лицо главного героя, он поворачивает голову и его лицо покрывается трещинами (проекция изображения в виде неровных линий) (см. Приложение 1, Рисунок 185). Следующие кадры даны в негативном изображении: интерьеры собора, две чёрные точки пульсируют на белом фоне (ВП сверху вниз) – так выглядит пламя двух свечей в чёрно-белой инверсии (см. Приложение 1, Рисунок 186).

Камера, поворачиваясь вокруг своей оси, начинает обратное ВП снизу вверх и продолжает его в другом кадре с храмовой скульптурой (монтаж по движению камеры), в результате изображение размещается диагонально (см. Приложение 1, Рисунок 187). В новом кадре (см. Приложение 1, Рисунок 188) данная скульптура показана с эффектом оптического умножения и с проекцией на неё теней, допустимо предположить, что это тени от прикреплённого к объективу камеры куска ткани. Далее идёт кадр с удивлённо-испуганным лицом глиняной скульптуры ребёнка (крупный план). Возможно, происходящее в этом эпизоде показано его глазами.

В седьмом эпизоде фильма главный герой оказывается в подвале собора. В течение нескольких секунд звучит заунывная мелодия волынки, сопровождавшая последние кадры предыдущего эпизода. Далее звучание волынки сменяется на громкие звуки огня (треск горящей древесины), идут кадры: череп в углублении стены, ТН на саркофаг, голова мумии, оскалившей зубы в улыбке (от мумии поднимается вверх дым), надгробие, покрытое чёрным покрывалом. Руки героя в тишине сдёргивают покрывало, обнажая лицо скульптуры, звучит раскат грома – это фейерверк в небе, его искры трансформируются в светопульсации, освещающие

скульптуры и лицо главного героя. Идёт ещё один кадр с фейерверком (реверсивная проекция изображения). Отблески пламени продолжают освещать скульптуры, в третий раз показан фейерверк.

В новом кадре – две удивлённые глиняные ведьмы (повтор кадра на Рисунке 144 (см. Приложение 1, Рисунок 144)), камера делает резкий ТО, будто отшатывается от них. Идут кадры: плавающая в водоёме рыба с большими выпуклыми глазами, язычки пламени и скульптура за ними (повтор кадра на Рисунке 156 (см. Приложение 1, Рисунок 156)), фейерверк, ТН на скульптуру старичка, язычки пламени (повтор кадра на Рисунке 156 (см. Приложение 1, Рисунок 156)), ТН на скульптуру старичка, скульптуры двух ведьм (повтор кадра на Рисунке 144 (см. Приложение 1, Рисунок 144)).

Под протяжные песнопения, звучавшие ранее в сцене с видами кладбища, на чёрном фоне появляется лицо женщины (образ Росалии де Кастро), оно покрыто проекциями теней, которые делают его похожим на лягушачье (см. Приложение 1, Рисунок 189), в следующих кадрах – лягушки (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения). К печальной мелодии добавляются звуки огня, барабанный ритм, идут кадры: традиционные обитатели влажной галисийской земли – лягушки и змеи, две удивлённые глиняные ведьмы (повтор кадра на Рисунке 144 (см. Приложение 1, Рисунок 144)), подсвеченная светопульсациями глиняная скульптура лягушки (см. Приложение 1, Рисунок 190), главный герой подсматривает за происходящим сквозь щель в потолке или в стене (повтор кадра на Рисунке 179 (см. Приложение 1, Рисунок 179)).

Идут кадры: фрагмент нижней части лица человека с приоткрытым дрожащим ртом (деталь), лягушка, нижняя часть её челюсти колыхнется (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения), человеческий глаз (повтор кадра на Рисунке 169 (см. Приложение 1, Рисунок 169)), лягушки (чётко видны их глаза), перевёрнутый кадр с человеческим глазом (вариация кадра на Рисунке 169 (см. Приложение 1, Рисунок 169)), три кадра с лягушками, изображение «ока Бога» (повтор кадра на Рисунке 170 (см. Приложение 1, Рисунок 170)). На влажной коже лягушек и на мокрой гальке отражается свет,

подчёркивая общий расфокус изображения, кроме находящихся в фокусе глаз лягушки (см. Приложение 1, Рисунок 191). И, наконец, появляется хозяйка этих мест – мейга (колдунья-целительница, волшебница-ведьма в галисийском фольклоре). Режиссёр изобразил её в виде смеющейся девушки с развевающейся фатой на голове (средний план), кадр дан в негативе, поэтому губы и глаза у мейги белые, а лицо и фата чёрные (см. Приложение 1, Рисунок 192). Она издает звук, похожий на радостный писк.

В сопровождении отрывистых звуков, напоминающих удары барабана с эффектом эха, идут кадры из первого эпизода фильма в обратной последовательности: язычки пламени со скульптурой за ними (повтор кадра на Рисунке 156 (см. Приложение 1, Рисунок 156)), каменная чаша в саду (вариация кадра на Рисунке 147 (см. Приложение 1, Рисунок 147)), оптически деформированные арки (повтор кадра на Рисунке 159 (см. Приложение 1, Рисунок 159)). Вставка кадра с закатом солнца за горный массив. В новом кадре под те же гулкие звуки камера делает ТН на табличку на доме с названием улицы «Площадь душ» (Plazuela de animas) и далее показывает барельеф на стене здания – горящие в пламени костра люди. Это изображение – вариация несколько раз повторяющегося в фильме изображения со скульптурой, скрытой за язычками пламени (см. Приложение 1, Рисунок 156). Данные образы допустимо интерпретировать как аллюзию на Чистилище, через которое проходит герой в своём сновидческом паломничестве к корням национальной культуры.

Далее действие переносится в жилое помещение, оно показано с эффектом «рыбьего глаза», скорее всего полученного в результате съёмки объекта через приставленную к объективу вогнутую линзу. Так как края изображения сильно размыты и дисторсия (оптическое искажение пространства) не симметричная, то допустимо предположить, что линза была приставлена к объективу не перпендикулярно оптической оси, а с перекосом. В помещении повсюду висят маленькие распятия, чётки, иконы, на стене – тень, отбрасываемая фигурой главного героя. Далее идёт кадр из фильма Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» (1960) – оптически искажённое лицо бюста-реликвария св. Анны (работы Хуана де

Хуни). Звуки волынки и барабанов перемежаются с печальными песнопениями.

Следующий (восьмой) эпизод начинается с появления главного героя из глубины коридора (негативное изображение, голландский угол) (см. Приложение 1, Рисунок 193). Идут кадры: на тёмном фоне голова глиняной скульптуры ребёнка (ракурс сверху), макроплан колышущейся на ветру паутины (ракурс снизу), скульптуры детей, качающихся на качелях, одна скульптура дана ракурсом сверху (см. Приложение 1, Рисунок 194), другая – фронтально, на скульптуры падает луч света. В этих кадрах нет изображений водной стихии (как это было ранее при начале нового эпизода фильма), но их общий визуальный мотив очевиден – покачивание, будто на волнах (монтаж по характеру движения объекта).

После кадра с остроконечными перевёрнутыми язычками пламени (повтор кадра на Рисунке 156 (см. Приложение 1, Рисунок 156)) действие переносится в тёмный морской грот со сталактитами на стенах. В глубине грота – глиняные скульптуры пожилых людей. На две из них камера поочерёдно делает ТН, отдельно показана третья скульптура – на коленях у старика сидит живая лягушка. Вставка кадра с лицом женщины (образ поэтессы Росалии де Кастро) на чёрном фоне (ракурс снизу). Идут кадры: главный герой разминает в руках влажную глину, язычки пламени (повтор кадра на Рисунке 156 (см. Приложение 1, Рисунок 156)), ТН на скульптуру молящегося старца (повтор кадра на Рисунке 172 (см. Приложение 1, Рисунок 172)).

Чередуются кадры: сталагмиты в гроте (см. Приложение 1, Рисунок 195), языки пламени (см. Приложение 1, Рисунок 196), сталактиты, подсвечиваемые светомерцанием (см. Приложение 1, Рисунок 197) (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, данных в многократных вариациях). Эти сцены идут без звукового сопровождения, так как Х. Кодесал не нашёл в записях режиссёра указаний, как их озвучивать.

Торжественно звучит волынка и скрипка. На чёрном фоне – удивлённое лицо главного героя (см. Приложение 1, Рисунок 198). Идут кадры с его видением: оптически деформирующаяся в форму креста голова скульптуры мужчины (она снята через призму и при движении призмы трансформируется, приобретая форму

креста) (см. Приложение 1, Рисунок 199), туман в овраге, лицо главного героя (повтор кадра на Рисунке 198 (см. Приложение 1, Рисунок 198)).

В новом кадре медленно поворачивается глиняная скульптура ребёнка с открытым от изумления ртом, будто он заворуженно наблюдает за чем-то необычным. В кадре – лицо главного героя (вариация кадра на Рисунке 198 (см. Приложение 1, Рисунок 198)), он широко открывает рот, будто изумляясь чему-то. Видение героя продолжается (без звукового сопровождения, так как не было найдено указаний режиссёра, как озвучивать эти кадры): морские волны (камера делает ГП слева направо, сопровождая бегущую волну), скульптура спящего ребёнка (см. Приложение 1, Рисунок 200), лицо главного героя, фрагмент лица скульптуры ребёнка на качелях (фрагмент кадра на Рисунке 194 (см. Приложение 1, Рисунок 194)), качающаяся на морских волнах птица (монтаж по характеру движения объекта), образ поэтессы Росалии (см. Приложение 1, Рисунок 201), ГП справа налево по скульптурными изображениями молящихся людей (проекция светопульсаций), морские волны, табличка на памятнике Росалии де Кастро в г. Падроне с надписью «Нашей Росалии от выходцев из Падрона, проживающих в Уругвае»³⁷⁹.

Сопровождаемый скрежетом и гулом кадр с водой, вытекающей из термального источника, открывает девятый эпизод фильма. Снова на чёрном фоне появляется женское лицо (образ Росалии) и звучат её строки, те же, что звучали в начале фильма: «О, Боже, эта смертная глина <смертная плоть, бранный прах – О.К.>, окутывающая дух!»³⁸⁰.

Далее небольшим ракурсом снизу показано одухотворённое лицо белокурой женщины, она смотрит ввысь (см. Приложение 1, Рисунок 202), на её лицо проецируются мягкие светопульсации в ритме звуков сердцебиения, сопровождающих эту сцену. Под звон колоколов показана девушка на балконе, которая смотрела сквозь вуаль занавески на религиозную процессию в четвёртом

³⁷⁹ Памятник поэтессе Росалии де Кастро в г. Падроне (Галисия) установлен в 1957 г. около дома, в котором она провела последние годы жизни, памятник создан на средства уроженцев г. Падрона, эмигрировавших в Уругвай.

³⁸⁰ Castro Rosalía de. *Unha vez tiveron un cravo* // *Follas novas*. Madrid : La propaganda literaria, 1880. P. 65.

эпизоде фильма, рядом с ней стоят три девочки (вариация кадра на Рисунке 163 (см. Приложение 1, Рисунок 163)). В этот раз девушка смотрит на зрителя, перед её лицом нет вуали, перед лицом трёх девочек вуаль есть.

Действие переносится в сад, в котором начиналось сновидческое приключение главного героя. За счёт эффекта «рыбьего глаза», создаваемого съёмкой через выпуклую линзу (возможно, съёмка проведена через отражение в выпуклом зеркале), изображение выглядит неестественно объёмным, при этом камера движется по горизонтали и в результате кажется, что изображение прокручивается справа налево как шар. В центр кадра сначала попадают брёвна, потом кустарник и спящий главный герой. Слышен скрежет невидимого механизма, гул голосов и пение птиц. Между брёвен находится скульптура молящегося старца (см. Приложение 1, Рисунок 203) – вариация кадра на Рисунке 172 (см. Приложение 1, Рисунок 172).

Далее следуют два кадра, данные в негативном воспроизведении изображения, они сопровождаются хорошо узнаваемыми для испанского зрителя словами. В первом кадре камера отъезжает назад, открывая вид на собор (см. Приложение 1, Рисунок 204). Звучат слова Люцифера из радиопостановки религиозной пьесы – ауто сакраменталья испанского писателя XVII века Хосе де Вальдивьесо «Дом дураков» (1622): «Война на небе и на земле!»³⁸¹.

Во втором кадре камера делает медленный, сначала рывками, а потом плавный наезд в течение 30 секунд на скульптуру спрятавшегося между брёвен в саду молящегося старца (см. Приложение 1, Рисунок 205) – вариация кадра на Рисунке 172 (см. Приложение 1, Рисунок 172) и показывает его лицо. Раздаются звуки выстрелов и голос подполковника А. Техеро: «Всем молчать. Все – на пол!», которые он произнес при захвате Конгресса депутатов во время попытки государственного переворота³⁸² 23 февраля 1981 г. Слова А. Техеро звучат сразу же

³⁸¹ Valdivielso, Jose de. Staging a Spanish classic: The house of fools (El hospital de los locos), a Spanish sacramental drama. Midland : Northwood Institute Press, 1990. P. 126

³⁸² Пutsch “23-F” – попытка военного переворота в Испании, предпринятая с целью реставрации тоталитарного режима франкистом, подполковником А. Техеро 23 февраля 1981 г. С группой вооружённых офицеров он захватил здание Конгресса депутатов в Мадриде во время выборов нового премьер-министра и удерживал его 18 часов. Шла прямая телевизионная трансляция и захват Конгресса депутатов наблюдала вся страна. После слов

за словами Люцифера из радиопостановки, их интонации совпадают.

Так режиссёр акцентирует мистико-сюрреалистическое повествование неожиданным документальным и выглядящим гротескно эпизодом трагической истории Испании, придавая духовному видению главного героя актуальное историческое измерение. Символично, что герой так и не проснулся в конце фильма. Это допустимо интерпретировать как незавершённое размышление режиссёра над судьбой родной страны.

Подводя итоги анализа формосодержательной целостности фильма «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995), обобщим характерные черты его поэтики.

Фильм чёрно-белый. Наряду с симметричной композицией кадра в фильме встречается диагональная композиция, ВП и ГП представлены в равном объёме, использованы острые и обычные ракурсы съёмки сверху вниз / снизу вверх, ТН и ТО, один раз использован перевёрнутый кадр. Фильм снят статичной, движущейся, ручной камерой.

Фильм состоит из небольших сцен, включающих несколько кадров, объединённых мотивом сновидческого путешествия героя. При этом звук, сопровождающий какую-либо сцену фильма, в большинстве случаев переходит в начало следующей сцены или эпизода, что затрудняет деление фильма на части. Но при внимательном анализе мы выявили маркер, выполняющий роль границы между эпизодами фильма, в виде изображения водной стихии (водоём, море, струя воды и т. д.). С учётом этого маркера условно можно разделить фильм на девять эпизодов.

Основные используемые в фильме изображения объектов: религиозная архитектура и храмовая скульптура (в том числе скульптурные образы апостола Иакова), сцены богослужения в соборе Сантьяго-де-Компостела, религиозное шествие, изображение «ока Бога», гроздь винограда, свечи, каменная чаша, кресты,

А. Техеро «Всем молчать! Все – на пол!» и выстрелов в воздух более 300 депутатов, кроме 3-х человек (премьер министра Испании А. Суареса, бывшего министра обороны генерала М. Гутьеррес Мельядо и генерального секретаря Коммунистической партии Испании С. Каррильо), выполнили его приказ. В Валенсии франкисты в этот день вывели на улицы танки и взяли под прицел административные здания. После выступления по телевидению утром 24 февраля короля Испании Хуана Карлоса I с обращением к нации и с осуждением путча мятеж был подавлен.

поминальные столбы, надгробия, колокола, образы природы с оттенком языческой эмпатии (сталактиты, гроты, лягушки, змеи, рыбы, туман в овраге, горные вершины и т. д.), архаические глиняные скульптуры работы А. Балтара, образ поэтессы Росалии де Кастро.

Основные мотивы фильма: мотив огня, воды, земли, «ожившей» скульптуры, опьянения, сна, грехопадения, очищения, инициации / трансформации, паломничества / путешествия по сакральным местам, прозрения, прикосновения, религиозного шествия, смерти, экстаза, материнства, детства, старости, противостояния добрых и злых сил, танца, кругового движения и т. д.

Визуализация художественного и фольклорного наследия региона показана в фильме через сновидческое путешествие-паломничество главного героя и одним из основных мотивов фильма является мотив сна. Первостихия земли – ещё один основной мотив, но режиссёр активно раскрывал также символизм водной и огненной стихий. Например, образы воды (термальных источников, морских волн, водоёмов в пещерах) репрезентировали этнографическое своеобразие региона (Галисия расположена на изрытом бухтами морском побережье и богата термальными источниками) и визуализировали иррационально-бессознательное, сновидческое состояние, в котором пребывал главный герой, а также служили связующей нитью между эпизодами кинокартины. Образы огня (костёр, скрывающие скульптуру язычки пламени, пожар в лесу, барельеф с изображением Чистилища) сопровождали сновидение героя, что допускает возможность трактовать его сон как очищающее духовное путешествие.

Звуковую палитру фильма формируют ритмы барабанов религиозного шествия во время христианских праздников и ритмы фламенко, звучание волынки (традиционного музыкального инструмента Галисии), звук огня (потрескивание дров в костре). Звук в фильме выполняет функцию связывания двух визуально разных кадров. Например, звук огня объединяет визуально разные сцены в единое пространство сна героя фильма. При этом, в одних случаях звук опережает изображение, к которому он относится, а в других случаях звук, относящийся к первому изображению, продолжает сопровождать второе, которое с ним

пространственно уже не связано.

При создании саундтрека Х. Валь дель Омар задействовал эффекты эха и реверберации звуков: разные звуки сочетались или перекрывали друг друга, повторялись несколько раз с разной тональностью и мощностью. «Звук волынки сочетается с шумом дождя и пением птиц, современная песня прерывается звуками церковного органа, которые сменяются ударами колоколов, снова раздаются звуки органа, но уже в замедленном темпе, и вновь звучит современная мелодия»³⁸³, — описывает саундтрек фильма профессор музыки Университета Жироны К. Пардо.

Характер монтажа: монтаж по движению камеры, монтаж по направлению движения объекта в кадре, по характеру движения объекта в кадре, ассоциативный монтаж. Монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения использован в двух вариантах: соединение двух кадров, при котором визуальная поверхность объекта в первом кадре трансформируется с помощью светозффектов в подобие визуальной поверхности объекта во втором кадре, и соединение двух кадров, на которых запечатлены объекты, не трансформированные светотехниками.

Режиссёр чередовал при монтаже кадры, снятые ракурсом сверху и снизу, кадры в негативном и позитивном воспроизведении, крупный (средний) и дальний план, кадры с ТО и ТН. Также чередовались кадры, объединённые по какому-то признаку, но относящиеся к разным пластам бытия (к сфере сакрального или к сфере мирского): человек и скульптура человека, танец и религиозное шествие, колонна с религиозной скульптурой и коряга дерева, изображение «ока Бога» и глаз человека и т. д. Такой монтаж служил структурообразующим принципом построения фильма и помогал сопоставить и продемонстрировать равноценность сакрального и мирского, визуализировать в фильме волшебную атмосферу галисийского фольклорного наследия, в котором сочетаются элементы языческой и христианской культур.

В основе построения формального сюжета фильма лежит мотив сна как

³⁸³ Pardo C. Sound through our skin // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. P. 307.

способа проникнуть в глубинную реальность: выпив чашу с виноградным соком герой погрузился в волшебный сон-паломничество в недра галисийской культуры. Периодически герой открывал глаза и возвращался в земной мир, но его пробуждение не избавляло его от присутствия существ из сновидческого мира, сон и явь тесно переплетены в повествовании и их сложно разграничить.

Для имитации сновидческого состояния героя фильма режиссёр применял (как по отдельности, так и в совокупности) следующие приёмы: он задействовал естественные оптические эффекты, способствующие созданию размытого изображения (пар от термальных источников, дым от горящих кустарников, туман от влажной земли, отражение света от влажной кожи лягушек и т. д.); использовал светотеневые эффекты, возникающие благодаря съёмке в затемнённых помещениях (собор, пещера, грот, подвал, чердак); применял инверсию чёрно-белого изображения, острый ракурс снизу / сверху, голландский угол, оптическую деформацию изображения с помощью движущейся призмы (лицо скульптуры, оптически растянутое в виде креста), поворот камеры вокруг своей оси, эффект «рыбьего глаза», светопульсации, оптическое умножение изображения, эффекты расфокуса и т. д.

Созданию сновидческой атмосферы в фильме способствовало и ритмичное движение объектов в кадре: качающаяся на волнах птица, корабль, скользящий по водной глади, накатывающиеся на берег морские волны, глиняные скульптуры детей на качелях, скульптуры матерей, укачивающих детей на руках, дрожащая на ветру паутинка и т. д. Как отмечал Р.Р. Транче, Х. Валь дель Омар воплотил в фильме «симфонию стимулов, эмоций <...> чувственно воспринимаемую динамичность <...> Всё находится в движении, во “взволнованном отклике”, даже статичные объекты моделируются изменяющимся освещением, а иногда оптически или физически смещаются благодаря движению камеры, композиции и движению внутри кадра»³⁸⁴. Эти приёмы, а также невозможность предугадать не

³⁸⁴ Tranche R.R. Cine y vanguardia en España (1975–1989) // Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC). San Sebastián : Filmoteca Vasca, 1991. P. 413–426. Цит. по: URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=6&cine2_cod=16&cine3_codi=47 (дата обращения: 20.01.2025).

только содержание, но и характер формы последующего кадра, оказывали физиологическое влияние на зрителя, внушали зрителю состояние головокружения, постоянного зыбкого движения, когда земля уходит из-под ног.

Стремление режиссёра к тактильности и объёмности кинообраза реализовано в фильме прежде всего с помощью приёмов авторской технологии художественной светопульсации («тактильного видения»): съёмка объекта на тёмном фоне, проецирование светопульсаций и изображений с рисунками в виде неровных линий на лица персонажей, съёмка объекта с помощью выпуклой линзы или через его отражение в выпуклом статичном / движущемся зеркале и т. д. Для создания эффекта объёмного изображения в фильме также использована съёмка с помощью широкоугольной оптики, съёмка через трансформирующие изображение линзы и зеркала. В сочетании с применением голландского угла, поворотом камеры вокруг своей оси и горизонтальным движением камеры иллюзия трёхмерности кинообраза усиливалась.

Скульптор А. Балтар лепил маленькие скульптуры (их средняя высота 10–30 см.) пальцами, без использования дополнительных инструментов, и эта пальпация запечатлена на поверхностях фигур в виде неровностей и небольших вмятин. Светопульсации на бугристом рельефе глиняных скульптур способствовали их анимированию и усиливали тактильное воздействие кинообраза. Лицо и руки главного героя, измазанные глиной, также служили удобной поверхностью, которую можно подсвечивать в разнообразных светокombинациях.

К приёмам, работавшим на активацию чувства тактильного прикосновения, можно отнести ТН и ТО. Также с помощью ТН и ТО режиссёр акцентировал внимание на объектах и создавал эффект шока от неожиданного резкого движения камеры к объекту или от него. Шоковый эффект на зрителей оказывало и неожиданное сопоставление образов (человек и скульптура человека, танец и религиозная процессия, скульптура апостола Иакова и ведьма мейга).

Режиссёр на протяжении фильма неоднократно повторял одни и те же кадры (или их вариации): лицо скульптора А. Балтара, перевёрнутые язычки пламени и скульптура за ними, каменная чаша, глиняная скульптура старца, скульптура

апостола Иакова, фейерверк, изображение «ока Бога», человеческого глаза и т. д. Образ большой каменной чаши³⁸⁵ служил маркером «перехода» в сновидческую реальность, троекратный крик птицы, сопровождавший этот образ, может трактоваться как магическое заклинание.

Режиссёр включил в фильм два кадра из своего фильма «Огонь в Кастилии» (1960), а также схожие образы из других своих фильмов. Так, образ одухотворённой белокурой женщины в конце фильма «Магнетизм Галисии (Из глины)» отсылает к образу девочки в последних кадрах фильма «Гранада в зеркале воды» (1955), девочка также воодушевлённо смотрела ввысь после пережитых в волшебном сне трансформаций. Вертикали в виде нитей, на которых подвешены фрукты (нити выполняли роль некоей ширмы, сквозь которую была видна религиозная процессия), или ряд длинных свечей в соборе, закрывающих скульптуру апостола, напоминают нити ткацкого станка и прутья клетки с птицами, сквозь которые видны двор и улица, из фильма «Вибрации Гранады» (1935). Образы огня и проекции светопульсаций на скульптуры использовались ранее в фильме «Огонь в Кастилии» (1960).

В фильме использованы приёмы работы с камерой, способствующие возникновению визуальной эмпатии у зрителей. Например, сначала камера статична, пока объект движется на зрителя (к камере), затем камера начинает движение вместе с объектом (сцены религиозных процессий со скульптурой апостола Иакова и со скульптурой Девы Марии), тем самым зрители будто присоединяются к действию в кадре (становятся участниками шествия). Для усиления вовлечённости зрителей в события фильма задействован особый тип персонажей: видимыми в кадрах оказывались только святые лица, ведущие к спасению (скульптуры апостола Иакова, Девы Марии, монахинь), тогда как обычные люди, несущие носилки с почитаемыми скульптурами, показаны лишь

³⁸⁵ Образ чаши отсылает к дополнительному смыслу Чаши Грааля как к символу инициации. Согласно средневековым кельтским легендам, из этой чаши Христос пил на Тайной вечере и в неё Иосиф Аримафейский собрал кровь из раны Христа, распятого на кресте. Одна из чаш, претендующая на это звание, находится в испанской деревне Себрейро, расположенной в горах на границе Галисии и Леона. Образ чаши повторяется в фильме четыре раза.

мельком. Таким образом, религиозно настроенный зритель присоединяется к процессии безоговорочно доверяя этим персонажам – аллегориям чистоты.

В фильме три основных персонажа, глазами которых показано происходящее в фильмическом пространстве: скульптор А. Балтар, скульптура апостола Иакова, образ поэтессы Росалии де Кастро; режиссёр «превратил» их в знаковые символы Галисии. Они даны крупным, средним, дальним планом, но сильнейшее эмоциональное воздействие оказывал крупный план, он использовался наиболее часто. Режиссёр показывал крупным планом и глиняные скульптуры. Наивное удивление, изумление и вопрошание выражено в полуоткрытых ртах, в широко распахнутых глазах скульптур детей и матерей, это состояние передаётся зрителю как некая эмоциональная тональность, в которой следует воспринимать фильм. Запечатлённые в глиняных скульптурах А. Балтара образы счастливого материнства, беззаботного детства и беззащитной старости помогали визуализировать в фильме ласку и нежность, которой отмечены ностальгические переживания режиссёра.

Между визуально обозначенными персонажами фильма нет конфликта, они мирно уживаются и объединены участием в одном религиозном действии – в богослужении в соборе Сантьяго-де-Компостела. Но в фильмическом пространстве присутствует некая злая сила, потенциально готовая к конфликту, об этом свидетельствуют сопровождающие повествование звуки выстрелов, внезапно появляющиеся и исчезающие световые блики на скульптурах, размещённых на тёмном фоне, кадры в негативном воспроизведении изображения, реплика Люцифера из ауто сакраментала Хосе де Вальдивьесо, а также явная отсылка к попытке государственного переворота в 1981 г. в Испании – слова подполковника А. Техеро, звучащие за кадром с изображением собора Сантьяго-де-Компостела в финале фильма. Адресат его слов не обозначен, возможно, они относятся к зрителю. Таким образом, режиссёр не только обращался к трагическим страницам истории своей страны, но и указывал на вечное противостояние добра и зла, выходящее за рамки конкретного исторического события.

2.3. Фильм «Гранада» (1968/1974)

В 1968 г. и в 1974 г. Х. Валь дель Омар экспериментировал с разработанным им форматом киноплёнки и исследовал возможности цветопередачи. На основе отснятого материала он задумал сделать фильм о Гранаде. По свидетельству исследователей его творчества (Е. Бонет³⁸⁶, В. Эрреруэла Руис³⁸⁷) сохранилось семь катушек плёнки: на шести найденных банках с плёнкой помечено – «1968» и на одной банке – «1974». Как указывает В. Эрреруэла Руис: «Из семи сохранившихся до наших дней плёнок пять представляют собой тщательно продуманный монтаж, две другие более разнообразны по своему содержанию. Этот проект сначала назывался “Цвет моей Гранады” <Color de mi Granada – O.K.>, потом название, продолжительность и составляющие его сегменты менялись, но он так и остался незавершённым»³⁸⁸.

Из материала, подготовленного Х. Валь дель Омаром, Е. Бонет выбрал несколько киноплёнок (общей продолжительностью 25 минут), в которых наличествует «продуманный монтаж с повторяющимися вставками, чаще всего с фонтанами Альгамбры, и с определённым расположением основных тематических мотивов: архитектура и сады Альгамбры, Гранада во время праздников, туристы...»³⁸⁹. Е. Бонет смонтировал эти плёнки и включил в свой фильм «Выброси свои часы в воду (Вариации на тему интуитивной кинематографии Хосе Валь дель Омара)» (2004), представляющий собой антологию из неопубликованных и незаконченных работ Х. Валь дель Омара. Нами будет проанализирована именно эта версия фильма. На сайте Национального музея Центр искусств королевы Софии

³⁸⁶ Bonet E. Granada 1968 Granada 1974 // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=7 (дата обращения: 20.01.2025).

³⁸⁷ Herreruella Ruiz V. La correlación entre los elementos técnicos y los elementos expresivos en la obra de José Val del Omar: análisis filmico del “Tríptico elemental de España” : tesis doctoral. Madrid, 2014. 217 p.

³⁸⁸ Ibid. P. 111.

³⁸⁹ Bonet E. Granada 1968 Granada 1974 // URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=7 (дата обращения: 20.01.2025).

она обозначена как «Гранада 1968 и Гранада 1974» (Granada 1968 y Granada 1974, 35 мм, цветной, 25 мин., цифровое издание Евгения Бонета)³⁹⁰.

Принимая во внимание, что финальный монтаж фильма не авторский, мы не будем детально соотносить части фильма друг с другом в содержательном аспекте. Но, несмотря на то, что фильм не завершён Х. Валь дель Омаром и окончательно смонтирован другим режиссёром, анализ фильма важен с исследовательской точки зрения, так как Х. Валь дель Омар отразил в этом насыщенном экспериментальными приёмами фильме характерные принципы своей поэтики.

Саундтрек к фильму по заказу Е. Бонета был написан и исполнен музыкальным коллективом «ФМОЛ Трио» (FMOL Trio)³⁹¹ в 2003 г. Он включает звуки тибетских колокольчиков, скрипки, пианино, гитары, воды, человеческие голоса, шёпот, бормотание, пение канте хондо, ритмы фламенко, некоторые звуковые материалы из архива Х. Валь дель Омара. Так как эта музыкальная композиция не является авторской, мы не будем её анализировать в диссертации.

Первые (чёрно-белые) кадры фильма «Гранада» повторяют начальные кадры фильма Х. Валь дель Омара «Вибрации Гранады» (1935): титры «Крепость», «Дворец», «Рай», «6 веков Альгамбры»; летящие над крепостью птицы, башни Альгамбры, Фонтан Львов. Камера начинает ГП справа налево по узорчатым сводам арок дворца (см. Приложение 1, Рисунок 206), при этом происходит наплыв коричнево-красного изображения сводов арки (однородный цветовой характер изображения даёт ощущение, что оно тонировано) из-под чёрно-белого, которое постепенно тает, сдвигаясь вправо (см. Приложение 1, Рисунок 207–208). Такое смещение одного кадра поверх другого, сочетающееся со сменой направления движения камеры, вызывает ощущение головокружения. Далее камера делает ВП сверху вниз по колоннам дворца (острый ракурс снизу). С помощью коричнево-красного цвета кадра обыграно семантика слова «Альгамбра» (исп. Alhambra, от араб. الحمراء аль-хамра – красная). Предположительно, она названа так потому, что

³⁹⁰ Val del Omar J. Granada 1968 y Granada 1974 // URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/granada-1968-granada-1974> (дата обращения: 20.01.2025).

³⁹¹ Bonet E. La banda sonora por sus creadores // URL: http://www.valdelomar.com/tira1.php?lang=es&menu_act=10&tira1_codi=14 (дата обращения: 20.01.2025).

её стены и башни имеют красноватый оттенок из-за цвета глины с высоким содержанием железа.

В следующем кадре сначала чётко видны только струи фонтана (с этого момента изображение становится полноцветным), а цветной фон дан в расфокусе (см. Приложение 1, Рисунок 209). После перефокусировки фон (кусты роз) становится чётким, а струи воды на первом плане, наоборот, оказываются в расфокусе (см. Приложение 1, Рисунок 210). Камера делает ВП снизу вверх по аллее фонтанов. В новом кадре камера продолжает плавное движение снизу вверх по сотовому своду арки (монтаж по движению камеры). На ячеистую поверхность свода проецируются мелкие, волнообразные светопульсации, в результате изображение кажется зыбким, будто находится под поверхностью воды.

В следующих двух кадрах режиссёр, используя естественный свет и водную поверхность как зеркало, создаёт оптические иллюзии. В первом кадре показано отражение неба и арок дворца в водоёме (см. Приложение 1, Рисунок 211). Изображение дано в перевёрнутом виде и покачивается в том же ритме, что и иллюзорно колышущийся под воздействием светопульсаций свод арки в предыдущем кадре (монтаж по характеру движения объекта). В водоёме плавают рыбки, по поверхности воды скользит пёрышко, эти «подсказки» подтверждают статус здания, данного в кадре, как отражения в воде, а не реального дворца на фоне синего неба. Во втором кадре (см. Приложение 1, Рисунок 212) снова показано отражение в воде – пальма (изображение дано в перевёрнутом виде). Движение её листьев совпадает со светомерцанием, но это не проекция светопульсаций, за пальмой находится солнце и его свет усиливает эффект ряби на колышущейся воде, в которой отражается пальма.

В новом кадре – ажурные арки дворца (острый ракурс снизу, ВП сверху вниз), скорее всего этот кадр снят через отражение в деформированном зеркале, которое поворачиваясь искажает отражаемое.

Далее один за другим в быстром темпе идут три ТН: на капитель колонны, на арку дворца, на фонтан. Четвёртый ТН на морду скульптуры льва-фонтана выполнен в медленном темпе. В новом кадре струи фонтанов даны в расфокусе на

размытом фоне (см. Приложение 1, Рисунок 213), камера делает ВП снизу вверх, одновременно идёт перефокусировка и струи воды на переднем плане приобретают размытые очертания (расфокус), а ажурные своды арки на заднем фоне становятся чётко видны (см. Приложение 1, Рисунок 214). Камера продолжает ВП снизу вверх по деталям архитектуры (резкий ракурс снизу, монтаж по движению камеры).

В следующем кадре камера поворачивается вокруг своей оси, описывая полукруг по резному украшению округлой формы (которое дополнительно подсвечивается прерывистым лучом света) на своде арки. В результате возникает иллюзия вращения этого резного украшения. В новом кадре по керамической плитке с узором-арабесками снизу вверх движутся светотеневые волны, их блики создают эффект текущей по поверхности плитки воды (см. Приложение 1, Рисунок 215). Далее идёт кадр с крупным планом струй верхушки фонтана на тёмном фоне (см. Приложение 1, Рисунок 216), струи даны в расфокусе и напоминают шевелящийся клубок огненных нитей.

После красочных кадров со скользящей по зелёной воде кувшинкой и с плавающими в пруду красными рыбками, в новом кадре на тёмном фоне – водный сгусток в виде пульсирующей вязкой субстанции (расфокус) (см. Приложение 1, Рисунок 217). После ТО обнаруживается, что водный сгусток – это верхушка струи фонтана (см. Приложение 1, Рисунок 218), форма арок на заднем фоне повторяет очертания фонтана. Камера делает ВП снизу вверх по деревьям и останавливается на их кронах на фоне неба.

В следующем кадре с ракурса снизу, который был задан в предыдущем кадре, показаны быстро летящие, мерцающие облака над колоннадой парадного двора дворца Карла V³⁹² в Альгамбре. Эффект мерцающего света получился в результате быстрой смены освещённых и затенённых участков облаков при ускоренной проекции изображения, снятого покадровой съёмкой с фиксированными временными интервалами.

³⁹² Дворец Карла V (исп. El palacio de Carlos V) – ренессансный дворец в Альгамбре. Строительство дворца началось в 1527 г. по поручению короля Карла V (архитектор Педро Мачука), окончательно дворец был достроен в XX веке. Дворец представляет собой квадратное в плане здание, внутри которого расположен круглый двор с двухъярусной колоннадой, предназначавшийся для турниров.

Новый кадр с панорамой двора в Альгамбре снят широкоугольной оптикой, в результате возникает эффект «рыбьего глаза», съёмка проведена статичной камерой с фиксированными временными интервалами, кадр дан в ускоренной проекции изображения. Благодаря сочетанию этих приёмов создаётся как иллюзия объёмного изображения, так и иллюзия движения камеры вперёд за счёт того, что в результате движения солнца в течение дня тени от деревьев сдвигаются в направлении от центра, будто «расступаясь» перед камерой, в то же время, деревья и здания в кадре остаются статичными (см. Приложение 1, Рисунок 219–220).

В новой сцене – серия мультиэкспозиционных кадров, в которых совмещаются множественные изображения. На изображение проёма арки, сквозь которую открывается вид на Гранаду, спроецировано лицо девушки в восточном головном уборе. На её лицо дополнительно проецируются различные статичные и движущиеся геометрические и цветочные орнаменты и другие изображения (деревьев, лиц, цветов, деталей архитектуры) (см. Приложение 1, Рисунок 221–223). Режиссёр при создании этих кадров применил авторскую технологию «пиктолюминики»³⁹³, включающую в себя мультиэкранную проекцию, светопульсации, съёмку через цветные фильтры, призмы и т. д.

После кадра с двумя туристами, композиционно симметрично размещёнными по краям водоёма (ракурс сверху), идут три кадра с летящими облаками (ускоренная проекция изображения): облака над Альгамброй, облака внизу под колонной дворца (кадр дан в перевёрнутом виде) (см. Приложение 1, Рисунок 224), солнце за облаками.

Далее до конца первой части фильма все кадры даны в ускоренной проекции. Вид на Альгамбру с нижней точки съёмки, вечерет, на тёмно-синее небо быстро поднимается луна, она движется по диагонали из левого нижнего угла в правый верхний угол кадра. На фоне крепостной стены Альгамбры в темноте ярким пятном светится фонтан (он дан в правой части кадра). Струи фонтана благодаря подсветке и ускоренной проекции изображения выглядят как потоки света или пламя. Камера

³⁹³ Более подробно о технологии «пиктолюминики» Х. Валь дель Омара см. пункт 2.4.1. диссертации.

медленно сдвигается вправо и фонтан смещается в центр кадра (см. Приложение 1, Рисунок 225). Кадр уходит в затемнение. Закончилась первая часть фильма.

Вторая часть фильма начинается с титра «новый день» или «новый свет» (исп. una nueva luz). Титр написан белыми буквами от руки и анимирован – двигается волнообразно, как змея, он появляется, высвечиваясь на чёрном фоне (все последующие титры в фильме будут аналогичными). Далее чёрный фон трансформируется в деревья (на линии их верхушек остаётся титр), за деревьями видны башни Альгамбры, идёт ВП снизу вверх, одновременно изображение деревьев в кадре сдвигается вниз и открывается вид на Альгамбру.

В следующем кадре (тонирован в сине-серый цвет) – две арки (ракурс снизу), луч света справа налево освещает их, «стирая» затемнённые участки (см. Приложение 1, Рисунок 226–227). Декор, украшающий края арок, напоминает чешуйки на коже рептилии.

После вставки цветного кадра с клубящимися над городом облаками (ускоренная проекция изображения) идёт чёрно-белый кадр с ещё одной аркой. С помощью освещения резной сетчатый узор на поверхности арки трансформируется в подобие блестящей чешуйчатой кожи рептилии. Через постепенное затемнение освещённый фрагмент арки постепенно сжимается (см. Приложение 1, Рисунок 228–230). Настоящая рептилия (ящерица) появится в фильме через несколько кадров, но режиссёр заранее открывает её символическое присутствие в декоре зданий Альгамбры.

В следующей сцене быстро сменяют друг друга панорамные виды Гранады, снятые с разных точек. В двух первых кадрах после фокусировки и корректировки яркости и резкости режиссёр делает резкие ТО. Далее он сдвигает кадры с панорамными видами города один за другим справа налево, а последний кадр, после фокусировки и ТН, выравнивает по центру, сместив его чуть вниз. В результате создаётся эффект «мечущегося взгляда». Изменение оптики, визуализированное в этой сцене, опережает субъекта видения – ящерицу, которая появится в следующей сцене.

Идут кадры: резкий ТН на колокол на башне, панорама Гранады (ускоренная

проекция изображения), коричнево-красный фрагмент тела ящерицы (см. Приложение 1, Рисунок 231); после резкого ТО на первом плане с правой и с левой стороны кадра становятся видимы малиновые цветы, данные в расфокусе, на втором плане – ящерица, она лежит на коричнево-красной земле (см. Приложение 1, Рисунок 232).

Идут кадры: панорама улиц города (ускоренная проекция изображения), голова ящерицы (показана через перефокусировку: расфокус, чёткий вид и снова расфокус), спешащие люди на улицах города (дальний план, ускоренная проекция изображения), голова ящерицы (фон дан в расфокусе). Чередуя эти кадры режиссёр будто настраивает оптику зрителя фильма на оптику ящерицы, присоединяя к её видению. Глазами ящерицы показана суэта мирской городской жизни (ускоренная проекция кадров «превращает» людей в шустрых ящериц).

Новый эпизод начинается с изображения книги с надписью «св. Иоанн Креста» (см. Приложение 1, Рисунок 233), книга медленно поворачивается вокруг своей оси, камера делает ВП снизу вверх от книги к панораме города. В следующей сцене сменяют друг друга кадры с изображением пульсирующих, словно неоновая иллюминация, ядовито-ярких цветов (см. Приложение 1, Рисунок 234–236). Допустимо предположить, что эта сцена представляет собой визуализацию мистического экстаза, так как она размещена после кадра с книгой испанского мистика (ассоциативный монтаж). Эффект пульсации и усиленной цветопередачи достигнут с помощью чередования одного и того же кадра в цветном и чёрно-белом негативном варианте (см. Приложение 1, Рисунок 236–237). После ТН на красный пульсирующий цветок, в новом кадре (без спецэффектов) камера делает ВП снизу вверх, показывая красный и розовый бутоны, и затем – белый цветок, плавный ТО и оказывается, что ножка белого цветка – во рту мужчины, который лежит на спине, запрокинув голову назад (см. Приложение 1, Рисунок 238).

Идут кадры с видами исторических районов Гранады (преимущественно ГП). Выбеленные стены традиционных цыганских домов-пещер в районе Сакромонте украшены медной посудой, коврами, цветами, шальями. Камера делает два ВП снизу вверх по домам на узкой улочке и останавливается на развевающихся на ветру

цветастых шалях, висящих на фасадах зданий (так к празднику жители украшают свои дома). Идёт серия ТН на детали декора зданий: на цветок, керамическую вазу и тарелку (с изображениями элемента герба Гранады – расколото́го граната), на горшки с цветами и т. д. На полированном округлом навершии декора решётки балкона отражается происходящее на улице (см. Приложение 1, Рисунок 239). После вставки кадра с мужчиной, несущим корзину с хлебом, идут ещё три ТН на украшающие стены домов горшки с цветами. В новом кадре – маскарон-фонтан речного бога (крупный план), свет отражается от капель воды на его лице и маскарон кажется наделённым жизненной силой (см. Приложение 1, Рисунок 240). Сопровождаемый светопульсациями ТН на другой маскарон-фонтан заканчивается сверхкрупным планом его открытого рта, из которого течёт вода. В следующем кадре – герб Гранады на стене дома в виде скульптуры расколото́го граната, он также подсвечивается светопульсациями, напоминающими блики от колышущейся на солнце воды.

Сцена уличного рынка: камера делает ТН на прилавок, укрупняя изображение руки покупателя со стручками фасоли (см. Приложение 1, Рисунок 241), и акцентирует внимание на лимоне в руке мальчика (см. Приложение 1, Рисунок 242); камера делает ВП снизу вверх, показывая ещё один лимон в другой руке мальчика и его серьёзное лицо (см. Приложение 1, Рисунок 243).

Идут кадры: юная торговка овощами (крупный план), кошка, её мордочка наполовину скрыта в тени. Эти детали повседневной жизни создают атмосферу домашнего уюта, она усиливается вставкой чёрно-белого кадра из фильма «Вибрации Гранады» (1935) с похожей сценой – два мальчика обсуждают что-то у корзины с лимонами на рынке (см. Приложение 1, Рисунок 38). В следующем кадре – выступление цыганского ансамбля: девочки в ярко красных платьях танцуют фламенко.

Новый эпизод начинается с кадра (ускоренная проекция изображения) религиозного шествия в честь католического праздника Тела и Крови Христовых. На улице города показаны со спины двое одетых в красные камзолы мужчин, они толкают перед собой карету, ТО, в кадре – религиозная процессия, следующая за

этой каретой (такое построение кадра вызывает у зрителя эффект сопричастности к этой процессии). Идут кадры (обычная проекция изображения): ВП сверху вниз, по «небесной» дорожке из полотняных навесов (начиная с крупного плана одного из полотнищ), растянутых над улицей, по которой проходит процессия (дальний план); камера скользит по длинной веренице людей (общий план); крупный план дарохранительницы (см. Приложение 1, Рисунок 244); серия из трёх ТО, в результате которых дан вид на дарохранительницу издали (см. Приложение 1, Рисунок 245). ТО чередуются с кадрами, показывающими её с близкого расстояния, что подчёркивает значимость объекта, режиссёр словно приобщает зрителей фильма к таинству праздника.

В этом же религиозном шествии движется повозка со скульптурной группой «Ла Тараска» – дракон, на спине которого стоит манекен девушки в современном красном платье³⁹⁴ (ускоренная проекция изображения, придающая кадру явно комический эффект) (см. Приложение 1, Рисунок 246). В новом кадре – работающий за ткацким станком ткач (средний план), станок занимает всю нижнюю половину первого плана кадра (см. Приложение 1, Рисунок 247). Быстро движутся руки ткача, нити и детали станка (ускоренная проекция изображения). Повествование с этого момента с лирически-этнографического и аллегорического переходит на космологическое.

Сменяют друг друга панорамные виды Гранады с быстро несущимися облаками над городом (ускоренная проекция изображения), направление движения облаков меняется: в одном кадре – слева направо, в другом – от зрителя или на зрителя, тени от облаков скользят по земле, затеняя одни участки и высвечивая другие. На фоне облаков появляется анимированный титр «бред низкого неба» (исп. *delirante cielo bajo*), продолжается смена кадров с облаками над городом. В конце эпизода Альгамбра погружается в темноту ночи и, когда крепость уже почти не

³⁹⁴ Манекен девушки, стоящей на скульптуре дракона, связан с образом св. Марты (Марфы). Согласно легенде, св. Марта смогла укротить дракона, мучавшего в древности жителей французского города Тараскон. В день католического праздника Тела и Крови Христовых по улицам Гранады в религиозном шествии проносят скульптурную группу «Ла Тараска» (исп. *La Tarasca*) – дракон и девушка на его спине. Ведущие модельеры Гранады соревнуются за право разработать и сшить для женского манекена платье, его модель будет определять модные тенденции в женской одежде в регионе весь следующий год.

видно, вспыхивают подсвечивающие её стены прожекторы. На тёмное небо быстро поднимается полная луна (ускоренная проекция изображения).

Ночь, на фоне зданий появляется титр «Вспышка = Гранада» (исп. *Ilamurada* = *Granada*). В следующем кадре этот же титр размещён поверх лица деревянной религиозной скульптуры (предположительно, св. Иоанн Креста), скульптура подсвечивается мягкими светопульсациями, на заднем плане – в расфокусе изображение Богородицы с младенцем.

В новом кадре камера делает ТН на скульптурную композицию Пьета, освещённую светопульсациями (см. Приложение 1, Рисунок 248). В следующем кадре (общий план) показано, что она расположена на украшенном цветами помосте перед церковью, за ней – огненная иллюминация-фейерверк (см. Приложение 1, Рисунок 249). Идёт чередование планов: крупный план (лицо скульптуры Богородицы), общий план (женщины готовятся поднять помост со скульптурой), крупный план (лицо скульптуры Богородицы).

Далее идёт несколько крупных и сверхкрупных планов: фрагмент лица певца (см. Приложение 1, Рисунок 250), струя фонтана на чёрном фоне словно факел брызжет каплями-искрами, лицо танцора фламенко, первоначально оно дано в профиль, вдруг танцор резко поворачивает голову и смотрит с экрана на зрителя (см. Приложение 1, Рисунок 251). Тень в виде фигуры мужчины с воздетыми вверх руками надвигается на ажурный свод арки (см. Приложение 1, Рисунок 252) и полностью закрывает его. На небо поднимается луна (ускоренная проекция изображения). Конец второй части фильма.

События третьей части фильма сопровождаются светопульсациями и навязчивым мотивом кругового движения, в результате возникает ощущение космологического, вневременного масштаба этих сцен. Последовательно проводимый мотив кругового движения вызывает ассоциации с танцем дервишей.

Сначала показаны панорамные виды ночной Альгамбры (ускоренная проекция изображения), снятые с разных точек (ракурс снизу, вид на угол башни, перевёрнутый кадр с фрагментом крепостной стены и т. д), первый и последние два кадра подсвечиваются светопульсациями. Идут кадры: на чёрном фоне ритмично

мерцает арка дворца (ускоренная проекция изображения); луч света стирает тень с другой арки (повтор кадра на Рисунке 227 (см. Приложение 1, Рисунок 227)); ТН на фонтан в виде маски речного бога (проекция светопульсаций); пруд с белоснежными кувшинками освещается лучом света и вновь погружается во тьму; резное архитектурное украшение округлой формы светопульсирует и закручивается влево (ускоренная проекция изображения) (см. Приложение 1, Рисунок 253); ТН на плитку с узором арабесок, который «дрожит» от каскада световых волн; снова светопульсирующее резное украшение, оно крутится в обратную сторону – вправо (ускоренная проекция изображения) (вариация кадра на Рисунке 253 (см. Приложение 1, Рисунок 253)); фрагмент лица певца, большую часть кадра занимает его широко открытый рот (сверхкрупный план) (вариация кадра на Рисунке 250 (см. Приложение 1, Рисунок 250)).

Луна поднимается на небо (ускоренная проекция изображения): сначала она движется из левого нижнего угла кадра вверх вправо и скрывается за рамкой кадра, потом луна снова появляется в середине тёмного кадра, будто из-за дерева, и снова движется вправо.

В следующей сцене солидный мужчина поёт и хлопает в ладоши (замедленная проекция изображения). Идут кадры: камера делает резкий ТН на обращённое вниз лицо (вид в профиль) скульптуры св. Иоанна Креста, одновременно на глаза скульптуры проецируются светопульсации, резкий ТО, резкий ТН на красные розы на чёрном фоне, танцовщицы фламенко в белых платьях кружатся на сцене (ускоренная проекция изображения) (см. Приложение 1, Рисунок 254), белая струя фонтана на чёрном фоне, танцовщица (крупный план) (см. Приложение 1, Рисунок 255).

Танцовщица делает хлопок ладонями и в новом кадре – фрагмент водоёма с расходящимися кругами от льющейся в него струи воды (ускоренная проекция изображения) (см. Приложение 1, Рисунок 256), кружащиеся танцовщицы фламенко (вариация кадра на Рисунке 254 (см. Приложение 1, Рисунок 254)), танцовщица делает ещё один хлопок (вариация кадра на Рисунке 255 (см. Приложение 1, Рисунок 255)) и в кадре появляется оптически искажённый бело-

голубой восточный узор на керамической плитке (см. Приложение 1, Рисунок 257). Сцены экстатического танца прерывает кадр с певцом (средний план), своё пение он сопровождает активной жестикуляцией.

Далее идут ещё несколько кадров, объединённых непрерывным мотивом экстатического вихря, продолжительность каждого кадра 2–3 секунды: танцовщицы фламенко кружатся на сцене (вариация кадра на Рисунке 254 (см. Приложение 1, Рисунок 254)), керамическая плитка с геометрическими узорами закручивается вправо, её движение в следующем кадре подхватывает танцор (см. Приложение 1, Рисунок 258), он делает несколько поворотов вправо (монтаж по направлению движения объекта). Ещё один восточный узор на керамической плитке закручивается влево, напоминая развевающуюся юбку танцовщицы (см. Приложение 1, Рисунок 259), и снова вариация кадра на Рисунке 254 (см. Приложение 1, Рисунок 254) с поворотами танцовщиц фламенко в развевающихся юбках (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения).

Идут кадры (ускоренная проекция изображения): луна восходит на небо, два пульсирующих цветка кувшинки, раскрытая ладонь тянется из покрытого светомерцанием водоёма (словно тонущий человек просит о помощи), но неумолимо уносится потоком воды (см. Приложение 1, Рисунок 260), струи фонтана на чёрном фоне выглядят как огненный пульсирующий факел (см. Приложение 1, Рисунок 261).

После ТН на резной узор арки идёт кадр, всё пространство которого занимает факел-фейерверк (см. Приложение 1, Рисунок 262). Иллюзия фейерверка создана посредством оптической трансформации кадра с изображением заката солнца за силуэты деревьев (см. Приложение 1, Рисунок 263). Идут кадры: ТН на маскарон-фонтан речного бога, в кадре – его глаза (проекция светопульсаций), панорама ночной Альгамбры, на небо поднимается луна (ускоренная проекция изображения), на её фоне появляется титр «запад поворачивает внутрь» (исп. *occidente gira hacia dentro*). Конец третьей части фильма.

Эпилог. На фоне зданий, окутанных розовой дымкой рассвета (за счёт

слепящего солнца центральная часть кадра засвечена до ощущения расфокуса), появляется титр «и восток направляется наружу» (исп. *y oriente hacia fuera*). Идут кадры: панорама расположенного рядом с Гранадой горного массива Сьерра-Невада (дальний план), снова панорама горного массива, но с более близкого расстояния. Камера больше минуты делает ГП справа налево, словно продолжая по инерции круговую линию движения, заданную предыдущим коллажем образов-вихрей, и показывает покрытый деревьями полукруглый склон горы. По своей форме деревья напоминают свечи, их корни – в коричнево-красной земле Гранады, а верхушки устремлены в голубое небо (см. Приложение 1, Рисунок 264).

Камера постепенно теряет заданную экстатическим вихрем инерцию движения, в последнем кадре – небо над деревьями и поля вдалеке внизу. Повествование-вихрь завершается на высокой горе, как конечной точке экстатического путешествия. В оставшиеся несколько минут фильма Е. Бонет включил снятые Х. Валь дель Омаром кадры с изображением современных туристов, осматривающих достопримечательности Альгамбры, ускоренная проекция изображения создаёт эффект толпы спешащих, суетливых людей.

Подводя итоги анализа формосодержательной целостности фильма «Гранада» (1968/1974), обобщим характерные черты его поэтики.

Фильм снят в цвете, несколько кадров даны в коричнево-красном цвете, один кадр – в серо-синем цвете, один кадр – чёрно-белый. Дважды в фильм сделаны вставки чёрно-белых кадров (начальные кадры, кадр с двумя мальчиками на рынке) из фильма «Вибрации Гранады» (1935). Несколько кадров обработаны с помощью авторской технологии «пиктолюминики». Композиция кадров преимущественно симметричная, иногда встречается диагональная. В фильме использованы острые ракурсы съёмки снизу, ВП (преобладает) и ГП. Фильм состоит из трёх основных частей и эпилога, части фильма соотнесены с временными периодами (день, ночь, утро / день). Фильм снят статичной и движущейся камерой.

Основные используемые в фильме изображения объектов: сады и мавританская архитектура Альгамбры и Хенералифе, исторические районы Гранады (Сакромонте, Альбайсин), горные вершины, цыгане, танцоры фламенко,

певцы, книга, религиозное шествие, религиозные скульптуры, дарохранилище, маскароны-фонтаны, образы воды, отражения в воде, облака, луна, ткач за ткацким станком, дети, туристы, рынок, деревья, цветы, лимоны, гранат, ящерица, рыба, кошка и т. д.

Основные мотивы фильма: мотив воды, огня, «ожившей» скульптуры, райского сада, транса, течения времени, нити судьбы, полёта, зеркального отражения, прикосновения (ТН), очищения, прозрения (перефокусировка, ТН и ТО), вознесения, трансформации, экстаза, молитвы, танца, труда, религиозного шествия, кругового движения (вихря) и т. д.

Характер монтажа: по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, ассоциативный монтаж, монтаж по направлению движения объекта, по характеру движения объекта, по движению камеры, монтаж через смещение кадров справа налево (как будто листаем книгу), монтаж, позволяющий создать эффект «мечущегося взгляда», чередование при монтаже кадров с крупными (средними) и общими (дальними) планами, соединение при монтаже кадров с ТН или чередование ТН и ТО, чередование кадров с ТО от объекта и крупного плана этого объекта. Два раза в фильме использован перевёрнутый кадр, один раз – наплыв одного кадра под другой, сопровождаемый движением камеры. С помощью чередования одних и тех же кадров в цветном и в негативном чёрно-белом изображении режиссёр добился усиления яркости цвета при проекции кадров и эффекта пульсации цветов.

Оптические приёмы, задействованные режиссёром в фильме, допустимо проинтерпретировать как настройку оптики зрителей фильма на новое восприятие и как способ визуализировать момент прозрения или вхождения в трансовое состояние: эффекты расфокуса (расфокус объекта на затемнённом фоне, расфокус переднего и / или заднего плана, перефокусировка, перефокусировка в соединении с ТО, ТН, ВП), создаваемый съёмкой широкоугольной оптикой эффект «рыбьего глаза», оптические искажения.

Режиссёр экспериментировал в фильме со светооптическими эффектами. Так, с помощью подвижных светотеневых проекций он создал иллюзию течения

потока воды над объектом, с помощью направленного освещения – эффект стирания светом затемнённых участков объекта, при этом поверхность объекта визуально трансформировалась (декор арки «превращался» в чешую рептилии). Размещение данных в расфокусе струй фонтана на чёрном фоне в сочетании с ускоренной проекцией изображения порождало эффект визуальной трансформации струй воды в огненный факел.

Ритмичные светопульсации, спроецированные на вертящиеся и статичные объекты, не только выполняли в фильме функцию анимирования объектов, но и визуализировали «сердцебиение» Гранады, меняли семантику образа, привнося трансцендентное измерение, а также оказывали галлюцинаторное воздействие на зрителей. Допустимо предположить, что на творческую программу режиссёра могли повлиять современные тенденции в области киноискусства. Например, «фильмы-мерцания» «Адебар» (1957) и «Арнульф Райнер» (1960) австрийского режиссёра Петера Кубелки, в этих фильмах светопульсации создавали психоделический эффект. Но прямых свидетельств такого влияния мы не нашли.

В этом фильме Х. Валь дель Омара нет главного героя, персонифицированного в виде скульптуры или человека. Допустимо предположить, что более-менее идентифицируемый главный герой фильма репрезентирован в образе ящерицы, которая символизирует в фильме Гранаду. Появлению ящерицы предшествовал кадр с декором на арках, напоминающий кожу рептилии (он был повторён ещё раз в третьей части фильма в сценах экстатического вихря). Наше предположение подтверждает и окраска кожи ящерицы – коричнево-красная, в тон земли Гранады, на фоне которой ящерица впервые появляется в фильме. Кадр с коричнево-красной землёй дан также в конце фильма, и первый цветной кадр фильма (арки дворца Альгамбры) выдержан в той же гамме.

В третьей части фильма показаны люди различных профессий (танцоры, певец, ткач), а также другие персонажи, представленные фонтанами-маскаронами и религиозными скульптурами. Они не взаимодействуют между собой, будучи всецело поглощены единым делом – вхождением в состояние экстаза (через молитву, танец, пение, созерцание, труд). Лишь фонтаны-маскароны «пытаются»

установить диалог со зрителем. И один раз танцор, совершив поворот вокруг своей оси, пристально смотрит с экрана на зрителей фильма, будто желая понять, какой эффект произвёл его танец. Так же пристально смотрел с экрана цыган в фильме «Вибрации Гранады» (1935). В целом, образы персонажей фильма монументальны и завершены, они являют собой аллереорию и фигуры чистоты, достигающие преобразования и экстаза через пение, танец и труд.

В фильме «Гранада» (1968/1974) образы мавританской культуры чередуются с видами района Сакромонте, где живут цыгане, а языческие маски речных богов-фонтанов уживаются и с христианскими обрядами, и с начертанными на стенах Альгамбры цитатами из арабской мистической поэзии. Гранада показана режиссёром как место соединения и взаимообогащения восточной и западной культур. Так, монументальный образ ткача за ткацким станком, вобравший символику различных традиций, допустимо интерпретировать как Архитектора Вселенной, сплетающего нити религий и культур в единое полотно. Х. Валь дель Омар указывал в своих текстах на уникальное положение Испании, как «вершины трёх континентов, соединяющей границы Востока и Запада»³⁹⁵, и отразил эти идеи в своих фильмах о Гранаде.

По своей художественной образности фильм «Гранада» (1968/1974) может быть отчасти сопоставлен с фильмом «Арабеска для Кеннета Энгера» (1961) американского режиссёра Мари Менкен (она снимала свой фильм в Альгамбре, включив в него кадры с образами оптически деформированных восточных узоров-арабесок, которые закручивались подобно вихрю) и с фильмом «Койяянискаци» (1982) американского режиссёра Годфри Реджио, активно применявшем ускоренную проекцию изображения, подчёркивающую бег времени и масштабность истории человечества.

Основные мотивы из более ранних фильмов Х. Валь дель Омара достигли в фильме «Гранада» (1968/1974) степени кульминации: фонтаны трансформировались в огненные факелы, облака неслись по небу со скоростью

³⁹⁵ Val del Omar J. Manifiesto de la asociación creyentes del cinema // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística. P. 50.

самолётов, кружева архитектурных деталей закручивались в экстазе, мотив ткачества увенчался монументальным образом ткача. Повороты объектов вокруг своей оси режиссёр использовал и ранее в фильмах «Триптиха Первостихий Испании» (1955–1982/1995), но эти вращения были в большинстве своём плавными. В фильме «Гранада» (1968/1974) все вращения быстрые (ускоренная проекция изображения), один образ молниеносно сменяет другой, будто закручивается вихрь космического масштаба и увлекает в себя окружающее пространство. Важно отметить, что эти кадры и сцены фильма не являются набором киноэкспериментов, выполненных на основе этнографического материала, а представляют собой органичную структуру, которая даже в усечённом отреставрированном варианте может быть прочитана и как репрезентация национальной идентичности, и как вариант фильма жанра «городской симфонии», отражающий мифопоэтический, архаический пласт бытия Гранады, и как визуализация духовного пути человека.

В целом, в фильме «Гранада» (1968/1974) Х. Валь дель Омар воплотил характерные черты своей авторской поэтики, сформированные в мифопоэтической «симфонии города» «Вибрации Гранады» (1935) и развитые в фильмах «Триптиха Первостихий Испании» (1955–1982/1995). Однако его творческая программа обогатилась новыми экспериментальными приёмами. Режиссёр перешёл от лирико-этнографического повествования, созданного в раннем фильме «Вибрации Гранады» (1935), к аллегорико-религиозному и космологическому восприятию родного города. Фильм «Гранада» (1968/1974) допустимо назвать «симфонией города», передающей его мифолого-архетипические черты и мистически мотивированный экстатический динамизм испанской культуры в целом.

2.4. Медиаэксперименты в Лаборатории ПЛАТ (1975–1982)

2.4.1. Технология «пиктолюминики»

В последние годы своей жизни (1975–1982) Х. Валь дель Омар работал в собственной технической мастерской «Лаборатория ПЛАТ» (Laboratorio PLAT). Название мастерской отражает поставленную режиссёром цель – создание живописно-светового-аудио-тактильного образа, ПЛАТ-образа (исп. Pícto-Lumínica-Audio-Tactil, PLAT-imagen). Результаты его экспериментов мы могли бы сегодня назвать медиа-артом, созданным без использования компьютерных технологий. В Лаборатории режиссёр разместил всё имеющееся у него кинематографическое и мультимедийное оборудование и после смерти жены (1977) перебрался сюда насовсем.

Совокупность разработанных им аналогово-механических техник мультипроецирования слайдов, фотографий, видеоизображений на экран, изображение или на физический объект (с помощью обычных и модифицированных проекторов) Х. Валь дель Омар называл «пиктолюминикой» (исп. pictolumínica, живописно-световое <изображение – О.К.>), основу для проекций – «телесным экраном» (исп. pantalla corpórea)³⁹⁶, результат проецирования – «мобильным электронным макияжем» (исп. maquillaje electrónico móvil)³⁹⁷.

Дополнительно режиссёр задействовал светозффекты, рассеиватели и затенители в виде растительных и геометрических орнаментов, получая в результате мультиэкспозиционные кадры и коллажи образов с собственной художественной задачей (см. Приложение 1, Рисунок 265–270). Эти медиатехники

³⁹⁶ Val del Omar J. Técnicas españolas que pueden ser motivo de investigaciones dentro del laboratorio de la Escuela Oficial de Cine // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 133.

³⁹⁷ Ibid. P. 134.

были естественным развитием его идей. Проецирование изображений на лица персонажей он уже применял в фильмах «Огонь в Кастилии» (1960), «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995), «Гранада» (1968/1974).

Для создания мультиэкспозиционных кадров режиссёр использовал и собственноручно изготовленные слайды. Например, он расписывал красками стекло слайда и / или размещал между двумя листами стёкол слайда клей, песок, засушенные листья, краски, нити, ракушки и т. д. (см. Приложение 1, Рисунок 271, 1-ый ряд сверху).

Наравне с изготовлением слайдов, содержащих одно изображение, Х. Вальдель Омар делал слайды-диакины. Иногда он называл их тетракинами (от др. греч. τέτταρες – четыре), то есть содержащие на одном слайде четыре кадра (каждый кадр диаметром 2,5 см.). Изображения в четырёх кадрах на одном слайде были схожи, но отличались друг от друга по каким-то параметрам (см. Приложение 1, Рисунок 271, 2-й и 3-й ряд сверху).

Но пиктолюминические проекционные техники не ограничивались у Х. Вальдель Омара простым соединением проецируемого изображения и «телесного экрана», а включали множество визуальных эффектов. Например, режиссёр создавал движущиеся изображения с помощью модифицированного им проектора «Адископ».

«Адископ» – устройство для показа слайдов-диакинов – был разработан в образовательных целях испанцем Луисом Антонио Адиего де ла Парра в 1970-х гг. Он назвал этот слайд-проектор по собственной фамилии Адиего – «Адископ» (исп. Adiscopio)³⁹⁸. Аппарат предоставлял следующие возможности: последовательная презентация каждого из четырёх кадров, расположенных на одном слайде, их проекция с быстрой скоростью для достижения эффекта движения, переход от одного кадра к другому кадру посредством эффекта затухания яркости, наложение изображений друг на друга. Таким образом, с помощью «Адископа» можно было

³⁹⁸ Adiego de la Parra L.A. El adiscopio nuevo instrumento para un sistema visual de la enseñanza // Resúmenes de ponencias y comunicaciones del V Congreso Nacional de Pedagogía. Madrid : Hijos de Santiago Rodríguez, 1972. P. 228.

получить, помимо фиксированной проекции, кинематографические эффекты – движение, постепенное исчезновение или совмещение изображений. Проектор выпускался Национальной оптической компанией (Empresa Nacional de Óptica S.A., ENOSA), где в начале 1970-х гг. работал Х. Валь дель Омар.

Х. Валь дель Омар установил перед лучом проектора «Адископ» три движущихся фильтра в виде прозрачных кругов, разделённых на четыре части: красную, синюю, зелёную и бесцветную. Каждый круг вращался с запрограммированной скоростью и не зависел от других, что позволяло создавать эффект постоянного изменения, перелива цветов. Модифицированное устройство Х. Валь дель Омар назвал «тетрапроектор для пиктолюминики» (исп. *tetraproyector para pictolumínica*)³⁹⁹. В соответствии с заложенной режиссёром программой размещённые на одном слайде-тетракине четыре изображения проецировались попеременно или одновременно. Проекторов могло быть несколько. Проекция соединялись в новый художественный образ на экране обратной проекции Френеля и с противоположной стороны экрана их можно было посмотреть или записать на кинокамеру. Дополнительно Х. Валь дель Омар модифицировал проецируемые изображения с помощью вращающихся или статичных призм, линз и различных фильтров, размещённых перед лучом проектора, что приводило к новым композиционным решениям и обеспечивало образу сенсорную ощутимость. Например, при проекции диакины с видоизменёнными фотографиями манекенов двух девушек (см. Приложение 1, Рисунок 272) получался мультиэкспозиционный кадр с собственной перспективой семантизации (см. Приложение 1, Рисунок 273).

«На одном конце <помещения – О.К.> находится целая батарея кино- и слайд-проекторов различных форматов <...> На противоположном конце – экран обратной проекции Френеля, за ним – панель управления и любая кинокамера (35 мм, Супер-8 или видеокамера). А между <экраном и проекторами – О.К.> – длинная доска, на ней много мелких предметов, оптических и механизированных артефактов <...> их можно перемещать...»⁴⁰⁰, – описывал оборудование

³⁹⁹ Bonet E. A dream of the unusual intuited cinematography // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. P. 197.

⁴⁰⁰ Ibid.

Лаборатории Е. Бонет, лично знакомый с Х. Валь дель Омаром. На Рисунке 274 (см. Приложение 1, Рисунок 274) представлена фотография части Лаборатории и мы перевели эту иллюстрацию в дидактически удобную для восприятия схему (см. Приложение 1, Рисунок 275).

Результатом проекции нефигуративных изображений со слайдов с помощью «тетрапроектора для пиктолюминики» стали постоянно меняющиеся, текучие, многослойные образы, напоминающие объёмные биоморфные существа или плазмические формы, в которых линии, пятна, цвета перетекают друг в друга. Режиссёр пояснял: «зритель сегодня не довольствуется тем, чтобы быть только зрителем, он хочет стать главным действующим лицом. Поэтому наша задача заключается в разработке простых дополнительных механизмов, которые дадут каждому возможность манипулировать <...> и создать своё собственное шоу»⁴⁰¹.

Результаты работы Х. Валь дель Омара с нефигуративными изображениями допустимо назвать абстрактной анимацией или кинетической живописью. Они обнаруживают устойчивые параллели и аналогии с работами современных ему американских авангардных режиссёров периода конца 1960-х – начала 1980-х гг., таких как Джордан Белсон⁴⁰² и Стэн Брэкидж⁴⁰³, хотя механизм создания изображений у каждого из этих авторов был свой.

Отдельный интерес представляет собственная рефлексия Х. Валь дель Омара о лазере как об идеальном художественном инструменте, зафиксированная в его текстах (см. перевод фрагмента статьи Х. Валь дель Омара «Что такое лазерное изображение?»⁴⁰⁴ в Приложении 3). На позднем этапе своего творчества режиссёр

⁴⁰¹ Val del Omar J. El tetraproyector Adiscopio enosa... // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 999. P. 3. URL: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-enosa-adiscopio/> (дата обращения: 20.01.2025).

⁴⁰² Нефигуративные изображения в фильмах Джордана Белсона «Самадхи» (1967), «Космос» (1969), «Чакра» (1972), «Фонтан грёз» (1984) похожи на визуализацию космических просторов, созвездий и галактик, их очертания и цвета непрерывно изменяются. Технологию создания своих фильмов Дж. Белсон держал втайне. Он утверждал, что использовал механические и оптические эффекты, полученные с помощью сконструированной им установки, которую он называл «оптическая скамья». Её описание приводится в книге Дж. Янгблада: «фанерный каркас вокруг старого рентгеновского стенда с вращающимися столами, двигателями с регулируемой скоростью и лампами переменной интенсивности» (Youngblood G. Expanded cinema. New York : Dutton, 1970. P. 158).

⁴⁰³ Стэн Брэкидж при создании фильмов «Свет мотылька» (1963), «Сад земных наслаждений» (1981) клеил на каждый кадр чистой плёнки кусочки засушенных бабочек, листьев, цветов, семян и, пропустив плёнку в быстром темпе через проектор, получал постоянно меняющиеся образы.

⁴⁰⁴ Val del Omar J. ¿Cómo es la imagen del láser? // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 258–260.

полностью отказался от использования фигуративных изображений и экспериментировал с лучами лазера, пропуская их через проекционные устройства с вращающимися зеркалами, линзами и фильтрами. В результате получался движущийся, пульсирующий, постоянно меняющий форму объёмный световой сгусток, который режиссёр считал «подлинным документом напряжённости материи»⁴⁰⁵. Таким образом Х. Валь дель Омар намеревался не просто воссоздать, но и задокументировать с помощью светотехник в художественном произведении внутреннюю динамику мира, «экстаз», «тремор», «сердцебиение Бытия, в которое погружён человек»⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Ibid. P. 258.

⁴⁰⁶ Val del Omar J. Teoría de la Visión Táctil // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 101.

2.4.2. Фильм «Вариации на гранате» (1975)

Тестовым результатом экспериментов, проводимых Х. Валь дель Омаром в Лаборатории, стал короткометражный фильм «Вариации на гранате» (*Variaciones sobre una granada*, 1975, 35 мм, цветной, 3 мин.), фильм не имеет авторского звукового сопровождения. Фильм представляет собой кинематографический натюрморт-аллегию, где расколотый плод граната – символ города Гранада.

Проанализируем фильм более подробно. В первой группе монтажных кадров даны три плода граната, размещённые на узком столе на чёрном фоне; верхний плод с трещиной, сквозь неё настойчиво пробивается наружу пульсирующее пламя. Далее на сферические плоды граната проецируются статичные и движущиеся изображения человеческих глаз (см. Приложение 1, Рисунок 276–277), лиц, женской груди (см. Приложение 1, Рисунок 278), пальцев рук (см. Приложение 1, Рисунок 279).

После ТН на руки, держащие гранат, идёт серия кадров, показывающих детали объекта – освещённые мерцающим красным лучом лазера внутренности плода (см. Приложение 1, Рисунок 280). Далее режиссёр экспериментирует с разнообразными вариантами ткани, накинутой на плоды граната. Плотность, фактура, расположение, цвет ткани ежесекундно меняются. Иногда сквозь неё просвечиваются две горящие красные точки, напоминающие глаза (см. Приложение 1, Рисунок 281).

Все кадры сопровождаются безостановочными быстрыми светопульсациями, направленными на объект с разных сторон, чередуется ТН, укрупняющий детали изображения, и ТО, показывающий объект общим планом. Темп монтажа быстрый и резкий (монтажные кадры очень короткие – от одной секунды, а более длинные, за счёт светопульсаций и сменяющейся мультиэкспозиции на одном кадре, также воспринимаются как очень короткие).

Идёт ТН на гранат, направленный луч света выделяет верхушку плода и

трансформирует её в образ короны, передавая тем самым историческое прошлое региона – на протяжении нескольких веков Гранада была королевством. В новом кадре – образы гранатов в виде пульсирующих человеческих сердец (см. Приложение 1, Рисунок 282). Далее режиссёр помещает лазерное пламя внутрь граната, трансформирует плод в горящее сердце, где лазерно-световое мерцание визуализирует пульсацию жизни. На плод граната проецируется изображение лица девушки, в её чёрные волосы вплетён красный цветок, похожий на маленькую корону, а плечи сливаются с поверхностью сфер двух других гранатов (см. Приложение 1, Рисунок 283). Допустимо предположить, что девушка символизирует принцессу Альгамбры, поскольку Х. Валь дель Омар уже включал этот персонаж в фильм «Гранада в зеркале воды» (1955), где роль принцессы Альгамбры сыграла его дочь. Девичье лицо на несколько секунд оптически искажается, словно отражение на волнующейся водной поверхности, на её глаз проецируются светопульсации, создавая впечатление моргания. После ТН, выделяющего фрагмент её лица, фактура пористой кожи девушки «переходит» в фактуру кожуры плода граната в следующем кадре (монтаж по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения).

В следующей группе монтажных кадров с помощью зеркал изображение корзины с гранатами мультиплицируется и масштабируется в разнообразных вариантах: сначала в кадре одна корзина с гранатами, после ТО – множество ей подобных (см. Приложение 1, Рисунок 284), мультиплицирование дополняется светопульсациями, напоминающими вечернюю иллюминацию на улицах города. Два граната показаны сквозь стекло с рельефной поверхностью так, что они кажутся деформированными (см. Приложение 1, Рисунок 285). В новой группе монтажных кадров режиссёр дополнительно семантизирует образ граната как символа плодородия и проводит аналогию между человеческой плотью и плотью плода граната: камера показывает сначала крупным планом половину плода граната, после ТО оказывается, что гранат совмещён с обнажённой грудью девушки (см. Приложение 1, Рисунок 286). В новом кадре благодаря лазерной подсветке плод визуально трансформируется в мясистую, кровоточащую плоть живого организма,

изображение приобретает глубину, объём, яркость и иллюзорную материальность (см. Приложение 1, Рисунок 287).

Луч лазера скользит от одного зёрнышка к другому, создавая эффект их взаимодействия, слияния и разделения, напоминающего поцелуи. Здесь режиссёр вводит голубую подсветку некоторых фрагментов плода, эта подсветка на несколько секунд становится цветом фона (до этого фон был всё время чёрным).

В конце фильма появляется одно крупное зёрнышко граната в виде головы антропоморфного улыбающегося озорного, дикого «эльфа». Лучи света и лазера пробегают по поверхности его «тела», подчёркивая эффект влажной, склизкой кожи. Х. Валь дель Омар визуализировал таким образом фольклорный персонаж дуэнде. «Эльф» некоторое время освещается пульсирующей голубой подсветкой (см. Приложение 1, Рисунок 288). В последнем кадре голубая подсветка исчезает, на экране остаётся сочетание двух цветов: красный «эльф» на чёрном фоне (см. Приложение 1, Рисунок 289).

Таким образом, через символизацию плода граната как символа Гранады режиссёр выходит на более масштабное обобщение – на два цвета, которые традиционно считаются наиболее репрезентативными для испанской культуры⁴⁰⁷.

Подводя итоги анализа формосодержательной целостности фильма «Вариации на гранате» (1975), обобщим характерные черты его поэтики.

Фильм цветной, снят статичной и движущейся камерой, композиция кадра – симметричная. Условно можно разделить фильм на три части по характеру спецэффектов и крупности плана. В первой части режиссёр проецировал на сферические поверхности гранатов антропоморфные образы и применял луч лазера, экспериментируя с эффектами визуального изменения поверхности объектов под его воздействием. Во второй – осуществлял мультиплицирование и масштабирование изображений. В третьей – увеличил крупность плана и анимировал зёрна граната лазерной подсветкой, оставив в заключительном кадре одно крупное зёрнышко в виде антропоморфного «эльфа».

⁴⁰⁷ Соколова К.А. Красное и чёрное в культуре Испании // Новое искусствознание. 2018. № 1. С. 98–100.

Основные используемые в фильме изображения объектов: гранат, принцесса Альгамбры, образы огня, сердце, корона, кисти рук, антропоморфный эльф, женское лицо, грудь, глаз и др. Основные мотивы фильма: огня, экстаза, прикосновения.

При создании фильма режиссёр использовал разнообразные техники «пиктолюминики», приёмы оптического увеличения и уменьшения масштаба объектов, полученные с помощью съёмки через отражение в зеркалах калейдоскопические эффекты, применял ТН и ТО, съёмку через рельефное стекло. Все проекции сопровождались светопульсациями, как правило, очень быстрыми и разнонаправленными. Для усиления красочности и сенсорной осязаемости изображения применялся луч лазера. Комбинация светозффектов приводила к тому, что визуально воспринимаемая фактура поверхности изображения ощущалась то влажной, склизкой и гладкой, то шершавой и пористой. Режиссёр не только конструировал мультиэкспозиционные кадры, но и соединял их с помощью ассоциативного монтажа и монтажа по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения. В результате визуальная семантика образа граната на протяжении фильма постоянно смещалась, вынуждая зрителей обнаруживать новые метафоры.

Широкий спектр аллегорических значений характерен для жанра натюрморта в целом: изображённые в натюрмортах предметы наделяются дополнительным смыслом, их символика актуализует религиозные и экзистенциальные темы. Живописи разных стран присуща своя метафорическая специфика этого жанра.

Анализируя испанский натюрморт XVI–XVII веков исследователи (Е. Ороско Диас⁴⁰⁸, Н.А. Дьячкова⁴⁰⁹, Е.О. Калугина⁴¹⁰) указывают на его особую природу, связанную с мистической литературой Золотого века Испании и с определёнными константами испанской культуры. Так, для работ испанских живописцев Х. Санчеса

⁴⁰⁸ Orozco Díaz E. El Pintor Fray Sánchez Cotán. Granada : Universidad de Granada, 1993. 379 p.

⁴⁰⁹ Дьячкова Н.А. Национальное своеобразие испанского бodeгона конца XVI – первой четверти XVII в. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2009. № 3. С. 72–86.

⁴¹⁰ Калугина Е.О. Концепция природы Луиса де Гранады и ранний испанский натюрморт // Iberica. К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб. : Наука, 2005. С. 187–202.

Котана и Ф. Сурбарана характерен натуралистический тенебризм, простота и лаконичность, которые скрывают своего рода трансцендентное измерение и визуализируют тонкую грань между мистицизмом и реализмом повседневной жизни. Например, на картине Х. Санчеса Котана «Натюрморт с айвой, капустой, дыней и огурцом» (1602) (см. Приложение 1, Рисунок 290) и Ф. Сурбарана «Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой (1633)» (см. Приложение 1, Рисунок 291) на чёрном фоне, создающем иллюзию бесконечного пространства, изображены несколько точно освещённых предметов, которые либо находятся на узкой прямоугольной полосе стола, либо подвешены за нити над столом. Основная композиционная схема расположения плодов граната в кадрах фильма – в центре кадра на чёрном фоне (см. Приложение 1, Рисунок 292) – воспроизводит общие композиции натюрмортов испанских художников XVI–XVII вв. Режиссёр словно «выхватывает» светом плоды гранатов из безбрежного тёмного пространства и передаёт с помощью светозффектов чувственную осязаемость их фактуры (см. Приложение 1, Рисунок 293).

Таким образом, соотнесение кадров фильма «Вариации на гранате» (1975) с живописными произведениями испанских художников позволяет увидеть, что своеобразный мистический материализм и соматический реализм образов фильма Х. Валь дель Омара обусловлен использованием художественных решений традиции жанра натюрморта периода Золотого века испанской живописи.

2.5. Итоговое обобщение формосодержательного строя фильмов Х. Валь дель Омара

Систематизированные результаты проведённого аналитического исследования формосодержательного строя фильмов Х. Валь дель Омара представлены в виде Таблицы 1 в Приложении 2, к которой можно обращаться для понимания отдельных аспектов авторской поэтики. С помощью сопоставления, соотнесения и обобщения полученных результатов сделаны общие выводы по поэтике фильмов Х. Валь дель Омара.

Мы можем говорить о наличии в фильмах Х. Валь дель Омара устойчивых содержательных и формальных принципов, которые формируют поэтику его фильмов, они обусловлены использованием специфических технических средств; выявленная нами совокупность устойчивых содержательных и формально-технических приёмов, использованных в фильмах Х. Валь дель Омара, может быть аналитически воспринята как целостная поэтика. Поэтика Х. Валь дель Омара не шаблонна, это уникальная поэтика, которая не может быть сведена к более общей поэтике какого-то конкретного направления в истории кино.

Несмотря на разнообразный характер используемых в фильмах⁴¹¹ Х. Валь дель Омара приёмов, в них наличествуют общие черты.

В фильмах преобладает симметричная композиция кадра (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ), в ряде случаев используется и диагональная (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр) (см. Приложение 2, п. 12). Используемая крупность плана: преимущественно общий, средний, крупный (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ), в ряде случаев – дальний (ВГ, ГЗВ, МГ, Гр), сверхкрупный (ГЗВ, Гр) и деталь (МГ, ВнГ) (см. Приложение 2, п. 10).

Режиссёр проводил съёмку статичной (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ) и

⁴¹¹ Далее применяются следующие сокращения: ВГ – фильм «Вибрации Гранады» (1935), ГЗВ – фильм «Гранада в зеркале воды» (1955), ОК – фильм «Огонь в Кастилии» (1960), МГ – фильм «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995), Гр – фильм «Гранада» (1968/1974), ВнГ – фильм «Вариации на гранате» (1975).

движущейся камерой (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр) (см. Приложение 2, п. 13.1), принцип нормирования состояния камеры – технический (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ) и ручной (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ) (см. Приложение 2, п. 13.2), использована специфическая оптика – широкоугольная оптика (создающая эффект «рыбьего глаза») (ОК, МГ, Гр) и оптика с переменным фокусным расстоянием (ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ) (см. Приложение 2, п. 13.4). Движение камеры: ВП преобладает над ГП (ВГ, ГЗВ, ОК, Гр), ВП и ГП представлены в равном объёме (МГ), продолжительное ВП по объекту (ВГ, ГЗВ, МГ), поворот камеры вокруг своей оси (ВГ, ОК, МГ, Гр), приближение камеры к объекту (имитация прикосновения) (ВГ), сначала камера статична и объект движется на зрителя (к камере), затем камера движется вместе с объектом (МГ) (см. Приложение 2, п. 13.3).

Цветность фильма: чёрно-белый (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ), цветной (Гр, ВнГ), одна часть фильма цветная (ОК), негатив одной части фильма тонирован в зелёный цвет (ГЗВ), проекция фильма осуществляется через зелёный фильтр (ВГ), вставка в цветной фильм чёрно-белых кадров (Гр) (см. Приложение 2, п. 1).

В фильмах есть титры, кроме обязательных, таких как название фильма, режиссёр и т. п. (ВГ, ГЗВ, ОК, Гр); титры даны небрежным рукописным шрифтом белыми (светло-серыми) буквами на тёмном фоне (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр), небрежным рукописным шрифтом белыми буквами на фоне изображения (ОК, МГ, Гр), типографским шрифтом на тёмном фоне (ОК, МГ); по своему содержанию титры метафоричны и поэтичны (ВГ, ГЗВ, ОК, Гр) (см. Приложение 2, п. 5.1). Началу фильма предшествуют титры в виде эпиграфа (ВГ, ГЗВ, ОК, Гр), вступительный титр-эпиграф оформлен в виде цитаты (ГЗВ, ОК), в начальных титрах указано, кому посвящается фильм (ОК, МГ) (см. Приложение 2, п. 5.2). В конце фильма в качестве визуальной точки (вместо титра «конец») использован образ луны на тёмном небе (ВГ), в конце фильма – титр «без конца» вместо титра «конец» (ГЗВ, ОК) (см. Приложение 2, п. 5.3).

Главными формообразующими компонентами поэтики фильмов Х. Валь дель Омара мы должны признать контекстуальную связь отдельных компонентов его фильмов с историко-культурной традицией Испании, использование

повторяющихся изображений объектов, применение специфических оптических приёмов.

В поисках материала для своих фильмов режиссёр обращался к образам природы, характерным для разных регионов Испании, к национальному художественному наследию, к образам испанского искусства, к религиозным и фольклорным традициям своей страны, к событиям национальной истории (в том числе и к трагическим – инквизиция, политические репрессии в период франкизма, попытка государственного переворота 23 февраля 1981 г.). Поэтические метафоры для своих работ Х. Валь дель Омар заимствовал в испанской литературе: в текстах Федерико Гарсиа Лорки, Росалии де Кастро, Хосе де Вальдивьесо, в духовных стихах испанских христианских мистиков св. Иоанна Креста и св. Терезы Авильской. В состав саундтреков своих фильмов режиссёр включал национальную музыку: звучание музыкальных инструментов (волынка, гитара и др.), характерных для регионов Испании, которым посвящены фильмы, ритмы барабанов религиозных шествий, ритмы фламенко, песнопения канте хондо, фрагменты произведений испанских композиторов – Мануэля де Фальи и Исаака Альбениса.

В своих фильмах режиссёр использовал повторяющиеся изображения объектов (см. Приложение 2, п. 6), их условно можно разбить на три группы.

Первая группа – знаковые символы Испании, включая объекты художественного и фольклорного наследия. В фильмах ВГ, ГЗВ, Гр – архитектурно-парковый ансамбль Альгамбры и Хенералифе, исторические районы Гранады (Сакромонте, Альбайсин). В фильме МГ – собор Сантьяго-де-Компостела, храмовые скульптуры апостола Иакова (покровителя Испании). В фильме ОК – колледж Сан Грегорио в Вальядолиде, религиозные скульптуры XVI–XVII вв. (работы А. Берругете, Хуана де Хуни, Г. Фернандеса и др.), интерьеры часовни Бенаvente в Медина-де-Риосеко, картины Эль Греко. В фильмах ОК, МГ, Гр – религиозные шествия и праздники. В фильмах ГЗВ, ОК, МГ, Гр – танцы фламенко. Фольклорный персонаж дуэнде визуализирован режиссёром в виде антропоморфных сгустков воды в струях фонтана (ГЗВ) и в виде анимированных свеотехниками зёрен граната (ВнГ).

Вторая группа повторяющихся изображений объектов – изображения первостихий (воды, огня, земли) в разнообразных вариациях (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ). Изображения первостихий семантически насыщены, передают как этнографическое и климатическое своеобразие регионов Испании, так и визуализируют психологические состояния, которые переживают персонажи фильма (например, образы воды визуализируют сновидческое, трансное состояние), и актуализуют более широкие философские понятия.

Эти две группы повторяющихся изображений объектов выполняли роль визуальных метафор и служили источником развёрнутых мотивов, выводя повествование с документального на религиозно-экзистенциальный семантический уровень. Так, образы садов и дворцов Альгамбры и Хенералифе активировали *мотив райского сада* (ВГ, ГЗВ, Гр), изображения сцен грехопадения Адама и Евы на стенах часовни Бенаvente – *мотив грехопадения* (ОК, МГ), образы огня – *мотив очищения, молитвы, пламенной любви* (ОК, МГ, Гр), образы воды – *течение времени, поток жизни* (ВГ, ГЗВ, Гр) и т. д. (см. Приложение 2, п. 7).

Третья группа повторяющихся изображений объектов (а также повторяющихся изображений объектов, встречающихся только в одном фильме) в сочетании с двумя первыми помогала последовательно проводить основные мотивы фильмов (см. Приложение 2, п. 7): *мотив инициации / трансформации* (танец струй фонтанов, зеркальные отражения, мерцающие белоснежные кувшинки, круговорот танца, кующие подкову в кузне кузнецы, сожжение в огне, тень от руки, скользящая по лицу спящего героя, испытание героем чаши с виноградным соком, большая каменная чаша, девушка, смотрящая вдаль сквозь занавеску в виде фаты невесты, выходящий из тёмной пещеры человек, религиозная символика: сцены богослужения в соборе, дарохранительница, изображение «ока Бога», зажжённые свечи, кресты, колокола); *мотив «ожившей» скульптуры* (анимированные светотехниками фонтаны-маскароны, светские и религиозные скульптуры); *мотив вознесения* (птицы, самолёт, колокольни, горные вершины, небо, облака, восходящая на небо луна, направленные вверх струи фонтанов и верхушки деревьев, «возносящаяся» ввысь скульптура св. Себастьяна

на фоне картин Эль Греко с изображением ангелов); *мотив паломничества / путешествия по сакральным местам* (религиозная архитектура, сады и дворцы Альгамбры, загадочные гроты и пещеры Галисии); *мотив смерти* (мёртвая птица, кладбище, надгробия, поминальные столбы, череп, мумия, саркофаг); *мотив течения времени / нити судьбы* (ткач, работающий за ткацким станком, клубок нитей, заправленный в ткацкий станок, круговорот танца, вышивка и вышивальщица, струи фонтанов); *мотивы материнства, детства, старости* (цыганка, кормящая грудью ребёнка, цыганка с танцующим ребёнком, дети, пожилые люди, скульптурные образы людей разных возрастов); *мотив экстаза* (танцоры в экстатическом танце, «танец» воды, певцы, образы воодушевлённо смотрящих ввысь людей, водопад, цветущий луг, фейерверк, пульсирующие цветы).

Также в фильмах проводятся *мотивы облагораживающего человека труда* (ВГ, МГ, Гр), *духовной и физической слепоты и жажды* (ГЗВ), *прозрения* (ГЗВ, ОК, МГ, Гр), *зеркального отражения* (ВГ, ГЗВ, ОК, Гр), *страдания* (ОК, МГ), *танца* (ГЗВ, ОК, МГ, Гр), *прикосновения* (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ), *опьянения* (МГ), *религиозного шествия* (ОК, МГ, Гр), *кругового движения (вихря)* (ГЗВ, ОК, МГ, Гр), *сна* (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр), *противостояния добрых и злых сил* (ОК, МГ) и другие (см. Приложение 2, п. 7).

Основной мотив, с помощью которого режиссёр выстраивал повествование, – *мотив сна* в разнообразных вариациях (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр): сновидчески-трансное состояние, сновидческое путешествие персонажей фильма, во время которого происходит их внутренняя трансформация и инициация, приводящая к экстазу. Использование мотива сна позволило режиссёру визуализировать поток сознания персонажей и сделать их видения доступными зрителям фильма.

Пространство сна персонажей фильма режиссёр обозначал (см. Приложение 2, п. 4.2) с помощью повторяющихся образов (большая каменная чаша (МГ), языки пламени (ВГ, ОК, МГ), яркие отблески солнца на стекле и медной посуде (ВГ)), с помощью повтора с небольшими вариациями серии одинаковых кадров в начале и в конце эпизода сна (ГЗВ, ОК, МГ), с помощью тонирования негатива фрагмента киноплёнки со сценами сна в зелёный цвет (ГЗВ). Для маркирования пространства

сна использовался и звук: звуки фортепьяно в высокой тональности (ГЗВ), стук кастаньет (ОК), потрескивание дров в костре (МГ).

Так как сон персонажа занимал часть / эпизод фильма, то в большинстве случаев эти же маркеры использовались и как маркеры частей / эпизодов фильма, но не во всех фильмах. Так, например, образы огня маркировали сон героя (ВГ, ОК, МГ), но не границы частей этих фильмов, или звук огня (треск горящей древесины) объединял разные эпизоды фильма в единое пространство сна героя, но не выполнял функцию маркирования эпизодов этого фильма (МГ). Для разделения эпизодов фильма в ряде случаев использовались также титры (ВГ, Гр), образы воды (ВГ, ГЗВ, МГ), образы воды, представляемые как огонь (Гр), закат солнца (ВГ), луна на небе (ВГ, ГЗВ, Гр), цветность плёнки (ГЗВ, ОК) (см. Приложение 2, п. 4.1).

Вышеперечисленные мотивы, в том числе и мотив сна, проводились не только с помощью повторяющихся изображений объектов, но и с помощью устойчивых формально-технических приёмов, прежде всего светооптических приёмов и эффектов (см. Приложение 2, п. 17), результаты применения которых в фильме допустимо интерпретировать как визуализацию сновидчески-трансового состояния и внутренней трансформации персонажей фильма (прозрения, инициации, экстаза).

Во-первых, режиссёр применил ряд приёмов, связанных с использованием эффектов естественного освещения (см. Приложение 2, п. 17.1). Он задействовал светотеневые эффекты, возникающие: при съёмке в затемнённых помещениях (собор, музей, пещера, грот, подвал, чердак) (ОК, МГ), при съёмке световых бликов на струях и брызгах фонтана (ВГ, ГЗВ, Гр), на влажной поверхности объекта (ВГ, ГЗВ, МГ, Гр), на светоотражающих поверхностях объекта (стекла, медной посуды) (ВГ), при съёмке кадров с яркой вспышкой луча восходящего / заходящего солнца (ВГ, ГЗВ), что приводило к созданию размытого или оптически деформированного изображения. С этой целью также применялись следующие приёмы: съёмка объекта через струи воды фонтана (ВГ), через прозрачную ткань / марлю (ГЗВ, МГ), через нити ткацкого станка (ВГ), через пламя свечи (МГ), использовались эффекты дыма и тумана (ГЗВ, ОК, МГ), эффекты пара от термальных источников (МГ). Для высветления / затенения изображения в кадре (ГЗВ, Гр), а также для усиления

цветопередачи (ГЗВ) режиссёр задействовал движение тени от облаков, открывающих / закрывающих снимаемый объект при обычной / ускоренной проекции изображения. Эффекты естественного освещения использовались и для построения композиции кадра (ГЗВ, МГ).

Режиссёр задействовал водную поверхность в качестве линзы с целью создания оптически деформированного изображения объекта, отражённого в воде или находящегося под водой (ВГ, ГЗВ, Гр); проводил съёмку отражения объекта в воде, получая изображение, почти не отличимое от изображения реального объекта, находящегося под водой или над водой (ВГ, ГЗВ, Гр) (см. Приложение 2, п. 17.2).

Во-вторых, режиссёр применил ряд приёмов, связанных с использованием дополнительного инструментария: призм (ОК, МГ), линз (ГЗВ, ОК, МГ), в том числе водной линзы – линзы, наполненной водой (ГЗВ) (см. Приложение 2, п. 17.3), стекла (ГЗВ, ОК, МГ, ВнГ) (см. Приложение 2, п. 17.4), через которые велась съёмка.

В отдельную группу следует выделить приёмы съёмки объекта через отражение в статичных и движущихся зеркалах (обычных, выпуклых, с дефектом поверхности), что позволяло совместить несколько изображений в одном кадре, создать иллюзию движения изображений относительно друг друга (ОК), создать эффект «рыбьего глаза» (иллюзорно объёмное и выпуклое изображение) (ОК, МГ, Гр), иллюзию движения снимаемого статичного объекта (ГЗВ, ОК, МГ), оптические искажения (ГЗВ, ОК, МГ, Гр), имитацию трансфокаторного отъезда (ГЗВ), калейдоскопические эффекты (ВнГ) и т. д. (см. Приложение 2, п. 17.5).

Для имитации сновидчески-трансогового состояния персонажей фильмов (ГЗВ, ОК, МГ, Гр) режиссёр ввёл эффекты расфокуса и перефокусировку в различных вариациях (см. Приложение 2, п. 17.7): расфокус фона или / и первого плана; общий расфокус изображения, кроме находящейся в фокусе детали объекта; расфокус по центру кадра / по краям кадра; расфокус за счёт капли воды, нанесённой по центру зеркала (зеркальной линзы), через которое велась съёмка; расфокус объекта, снятого на чёрном / тёмном фоне; расфокус при ускоренной /

замедленной проекции изображения; перефокусировка в ряде случаев соединялась со светопульсацией, с замедлением скорости проекции изображения, с ТН, ТО, ВП.

Также для имитации сновидчески-трансового состояния режиссёр применял (как по отдельности, так и в совокупности) следующие приёмы: ракурсы снизу (преобладают) / сверху, острые ракурсы (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр), голландский угол (МГ) (см. Приложение 2, п. 11), выполняемые с разной скоростью ТН (ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ) и ТО (ОК, МГ, Гр, ВнГ) (см. Приложение 2, п. 17.8); использовал перевёрнутые, кашетированные, негативные кадры, наплыв одного кадра под другой, эффект оптического умножения, разнообразные светопульсации, двойную экспозицию, мультиэкспозиционные изображения, экспериментировал с лучом лазера (см. Приложение 2, п. 19), что приводило к оригинальным авторским решениям.

Характер скорости и направления изображения и звука (см. Приложение 2, п. 16) также способствовал созданию сновидчески-трансовой оптики: ускоренная проекция изображения (таймлапс) (ГЗВ, ОК, Гр), ускоренная проекция изображения с эффектом мерцающего света (ГЗВ, Гр), ускоренная проекция изображения объекта, снятого на чёрном фоне (Гр), медленное движение камеры в кадре в сочетании с ускоренной проекцией изображения (ГЗВ, Гр), замедленная проекция изображения (ГЗВ, Гр), замедленная проекция изображения до покадрового движения (ГЗВ), реверсивная проекция изображения (ГЗВ, ОК, МГ), ускоренная реверсивная проекция изображения (ГЗВ), реверсивная проекция фрагмента фонограммы (ГЗВ).

Звук в фильмах Х. Валь дель Омара усиливал передачу сновидчески-трансового состояния персонажей и маркировал пространство их сна (ГЗВ, ОК, МГ) (см. Приложение 2, п. 4.2). В ряде случаев звук связывал два визуально разных кадра: он опережал изображение, к которому относился, и продолжал звучать после того, как соответствующий кадр завершался (ГЗВ, ОК, МГ) (см. Приложение 2, п. 20). Разнородные звуки саундтрека перетекали один в другой, например, журчание воды переходило в пение канте хондо (ГЗВ), треск огня – в человеческий крик и раскаты грома (ОК), звуки волынки – в печальные песнопения (МГ).

В-третьих, Х. Валь дель Омар не ограничился применением уже имеющегося в кинематографе инструментария, но и самостоятельно разрабатывал технологические решения, связанные со специфической подачей изображения и звука, которые, с одной стороны, являлись средствами качественного выражения основных элементов поэтики, но, в то же время, сами являлись частью этой поэтики.

Проанализированные в диссертации авторские технологии «диафонического звука», «апанорамного переполнения образа», «тактильного видения», «пиктолюминики» расширяли диапазон сенсорного восприятия зрителей и были направлены на активирование синестетического восприятия, на актуализацию эмоциональной памяти зрителей, способствуя переходу ассоциативного мышления в режим экстатического переживания. Эти технологии порождали аффекты, переживавшиеся зрителями как психофизиологические, так как медиумом воздействия оказывалось в том числе и тело, включающее соматическую память.

Разделение звукового сопровождения фильма в электроакустической технологии «диафонического звука» на два независимых аудиоканала (при этом второй канал с субъективным звуком вступал в конфликт с основным аудиорядом, сопровождающим действие в фильме) позволяло создать акустическое пространство, вызывающее у зрителей диссонанс в восприятии и эмоциональный шок, а также сделать ощутимым тактильное воздействие звука (благодаря эффектам эха и реверберации) (см. Приложение 2, п. 20).

Система кинопроекции «апанорамное переполнение образа» с помощью двойного полиэкрана, обеспечивающего выход кинообраза за пределы основного экрана, оказывала воздействие на периферическое зрение и создавала у зрителей эффект присутствия в фильмическом пространстве (см. Приложение 2, п. 2).

Технология художественного освещения при киносъёмке «тактильное видение», основанная на использовании световых потоков, направленных на определённые области снимаемого объекта в виде импульсов с разными временными интервалами, позволяла создать объёмный, дистанционно-тактильно ощутимый кинообраз (см. Приложение 2, п. 17.6). Такая технология задействует

осознательные перцепции зрителей через активацию присущей человеческой коже и глазу светочувствительности. Световые импульсы в виде ярких сполохов пламени, таинственного мерцания, drobных вспышек и плавных волн побуждали зрителей идентифицироваться с подвергавшимися светопульсации персонажами фильма, переживая вместе с ними их агонию и трансформацию не только созерцательно, но и отчасти телесно.

Инженерное решение технологии «пиктолюминики» – создания мультиэкспозиционных изображений с помощью аналогово-механических средств (мультипроекторного проецирования) – позволило расширить диапазон аллегорико-метафорических интерпретаций образов фильма, активируя ассоциативное мышление зрителей и усиливая аффективное восприятие (см. Приложение 2, п. 19).

Таким образом, применение этих технологий приводило к тому, что зрители неизбежно оказывались вовлечены в происходящее на экране через активизацию физиологических реакций. Истоки подобной иммерсивной стратегии – погружение в зрелище через аффективный, телесный опыт, через физический контакт (пусть и иллюзорный) – можно найти в описаниях экстазов католических святых. Учитывая интерес Х. Валь дель Омара к эстетике барокко допустимо предположить, что модель его кинематографа строилась по аналогии с чувственно-эмоциональным искусством барокко, а также имела своим образцом экзальтированный характер католической мистики, наполненной экстазами и видениями. Чувственный мистицизм испанской католической традиции экстатических видений нашёл отражение и в экспериментах Х. Валь дель Омара с лазером. Режиссёр намеревался материально визуализировать и задокументировать в художественном лазерном образе единство бытия, «бытие-связанное-любовью» (исп. *un ser-cohesión-amor*)⁴¹².

Специфицирующим выражением поэтики кинематографа Х. Валь дель Омара является устойчивое использование ассоциативного монтажа (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ) (см. Приложение 2, п. 14.1), который раскрывает религиозно-

⁴¹² Val del Omar J. ¿Cómo es la imagen del láser? // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. P. 260.

экзистенциальное значение визуальных метафор, способствует визуализации религиозно-мистических состояний персонажей фильма.

Другие виды монтажа, использованные режиссёром (по направлению движения камеры, по характеру движения объекта, по направлению движения объекта, по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения и др.) (см. Приложение 2, п. 14.1), допустимо рассматривать как разновидности ассоциативного монтажа, так как их конечной целью было создание ассоциативных связей для актуализации философско-религиозной семантики, наделяющей ключевые образы фильма трансцендентным измерением.

Ассоциативные связи в фильмах создавались как на микроуровне – между рядом расположенными кадрами, так и на уровне сцен и эпизодов, а основные мотивы усиливали ассоциативные цепочки. Ассоциативные цепочки из метафорических образов с многозначным символизмом формировали крупномасштабный паттерн, организующий весь фильм.

Этому способствовало и чередование при монтаже кадров, снятых ракурсами снизу и сверху; кадров с ВП снизу вверх и кадров с ВП сверху вниз; кадров с ГП слева направо и кадров с ГП справа налево и наоборот; кадров с движением камеры в одном направлении и кадров с движением объекта в другом направлении; кадров, снятых крупным, сверхкрупным планом, и кадров, снятых средним, общим, дальним планом; кадров с крупными, сверхкрупными, средними планами персонажей и кадров с панорамами города, сада, гор, снятыми дальним, общим планом; кадров с ТН и ТО; позитивного и негативного кадров (разных кадров / одного и того же кадра); кадров с изображением человека и скульптуры человека; кадров, объединённых по какому-либо признаку, но относящихся к разным пластам бытия (сакральное, светское); монтаж кадров с ВП сверху вниз со сменой ракурса в каждом новом кадре; монтаж, позволяющий создать эффект «мечущегося взгляда» и др. (см. Приложение 2, п. 14.2).

Применение монтажа по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения не только при соединении кадров с визуально схожими объектами (ВГ, ГЗВ, МГ), но и при соединении кадров, в которых поверхность

объекта в первом кадре визуально трансформировалась режиссёром с помощью светозффектов в подобие визуальной поверхности объекта во втором кадре (ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ). позволило трансформировать метафорические ассоциативные образы в визуально воспринимаемые.

Для визуализации образа фольклорного персонажа дуэнде режиссёр применил оригинальное монтажное решение: монтаж стоп-кадров с использованием наплывов и без них, позволивший ему скульптурировать струю воды фонтана в виде зооморфных и антропоморфных образов (ГЗВ).

В фильмах Х. Валь дель Омара повторяющиеся изображения объектов, формально-технические средства и приёмы их использования нацелены на построение метафорико-аллегорического повествования, в рамках которого основные мотивы и темы фильмов приобретают как лирико-документальный, так и символический характер, и могут быть проинтерпретированы как репрезентация этнографической специфики регионов Испании, национального духа и как визуализация духовного (инициатического) пути человека (см. Приложение 2, п. 9).

Фильмы Х. Валь дель Омара раскрывают этнографическое своеобразие регионов Испании и посвящены конкретным регионам: Андалусии и её символу – Гранаде (ВГ, ГЗВ, Гр, ВнГ), Кастилии (ОК), Галисии (МГ). Отдельные фильмы затрагивают темы, контрдискурсивные господствующему дискурсу франкизма: инквизиция, политические репрессии, гибель Ф. Гарсиа Лорки (ОК), попытка государственного переворота (МГ).

Вместе с тем, фильмы визуализируют экзистенциально-религиозные состояния, выражающие многозначные смыслы внутреннего опыта души и инициатический путь человека, на это указывают не только основные мотивы и формально-технические приёмы, но и структура фильмов (см. Приложение 2, п. 3), а также содержательный финал авторского повествования (см. Приложение 2, п. 8).

Структура фильмов Х. Валь дель Омара (см. Приложение 2, п. 3), как правило, трёхчастная (ВГ, ГЗВ, ОК, Гр, ВнГ), соответствует временным периодам (день / вечер, ночь, утро / день) (ВГ, ГЗВ, ОК, Гр) и трём этапам духовной жизни человека (неведение, трансформация / инициация и экстаз) (ГЗВ, ОК, Гр). Фильм ВнГ

разделён на части по характеру спецэффектов и крупности плана. Часть / эпизод фильма выражает сновидческое / трансовое состояние, в котором пребывает персонаж / персонажи фильма (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр).

В конце фильма персонажи входят в мистически мотивированное экстатическое состояние (ГЗВ, ОК, Гр) и / или фильм заканчивается метафорическим образом экстаза (ВГ, ОК, ВнГ); в одном фильме (МГ) персонаж в конце фильма не пробудился от сна, но в своём сновидении он наблюдал сцены экстаза (фейерверк, «ожившие» скульптуры) (см. Приложение 2, п. 8).

В своих фильмах Х. Валь дель Омар использовал разнообразные варианты повтора кадров (в том числе с небольшой вариацией): повторял один и тот же кадр в фильме (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр), повторял кадр из этого же фильма в зеркальном отображении по сравнению с первоначально данным кадром (ГЗВ), повторял те же самые или заново отснятые кадры из других своих фильмов (ГЗВ, МГ, Гр), делал вариативный повтор кадра из другого своего фильма (ГЗВ, ОК, МГ, Гр), делал вариативный повтор сцены (визуализация цитаты) из этого же фильма (ГЗВ, ОК), повторял кадры (с небольшими вариациями) из начала эпизода в конце этого эпизода (ГЗВ, ОК, МГ) (см. Приложение 2, п. 15).

Режиссёр использовал художественные решения, способствующие возникновению визуальной эмпатии у зрителей – «втягиванию» зрителей в происходящее в фильме (см. Приложение 2, п. 22). Например, перед титром с названием фильма – вставка кадра с лавочкой в парке, который можно интерпретировать как знак-приглашение «присесть» и посмотреть фильм (ВГ); съёмка объекта через выпуклое зеркало (линзу) создавала эффект «рыбьего глаза» и в сочетании с движением камеры по горизонтали этот объект иллюзорно закручивался как шар, «втягивая» зрителя «внутри» фильма (МГ); специфическое построение кадра вызывало у зрителя эффект сопричастности к движению религиозной процессии: два участника процессии показаны со спины (средний план), они движутся вперёд, толкая карету (ускоренная проекция изображения), ТО, и в кадре – длинная вереница людей, следующих за каретой (Гр). Шоковые образы, которые режиссёр добавлял в сновидческо-трансовое повествование для

активации внимания зрителей, также усиливали эффект визуальной эмпатии: внезапное появление чёрной кошки (ВГ), эффекты «ослепления» с помощью отблеска солнца на стёклах, медной посуде (ВГ), яркий ослепляющий луч восходящего из-за горы солнца (ГЗВ), появление смеющейся ведьмы мейги, фейерверк (МГ), пошевелившийся палец на руке деревянной статуи (ОК).

В фильмах Х. Валь дель Омара представлены персонажи: антропоморфный гранат (ВнГ), город Гранада (ВГ, ГЗВ, Гр), дуэнде (ГЗВ, ОК), дьявол (не показан в кадре, обозначен с помощью голоса за кадром) (ОК, МГ), персонаж галисийского фольклора колдунья-мейга (МГ), люди в религиозной процессии (ОК, МГ, Гр), певец (Гр), принцесса Альгамбры (ГЗВ, ВнГ), танцор (ГЗВ, ОК, МГ, Гр), человек (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр), ящерица (Гр), религиозная скульптура (ГЗВ, ОК, МГ, Гр), светская скульптура, в том числе фонтан-маскарон (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр) (см. Приложение 2, п. 21.1).

В роли главного героя в фильмах выступают: город Гранада (ВГ, ГЗВ, Гр), дуэнде (ГЗВ, ОК, ВнГ), скульптура (ОК, МГ), человек (ВГ, ГЗВ, МГ), визуализирующий Гранаду антропоморфный гранат (ВнГ), ящерица (Гр), также визуализирующая Гранаду (см. Приложение 2, п. 21.2). Персонажи даны преимущественно общим, средним, крупным планом (см. Приложение 2, п. 21.3).

Х. Валь дель Омар задействовал в своих фильмах в качестве действующих персонажей не только людей, но и скульптуру (религиозную и светскую) (см. Приложение 2, п. 21.4). Эти два варианта персонажей в его фильмах обладают сходным функционалом и диалектика их существования в фильмическом пространстве построена таким образом, что скульптура выглядит словно живой человек, а люди предъявляют свойства, которые обычно характеризуют скульптуру.

Человек и скульптура в фильмах Х. Валь дель Омара словно обмениваются привычными ролями. Режиссёр художественными средствами трансформирует их традиционный облик. Эффект «одушевления» скульптуры достигается прежде всего благодаря усилению с помощью авторской технологии «тактильного видения» (см. Приложение 2, п. 17.6) драматизма и экспрессивности, присущих испанской религиозной скульптуре.

Подробно о техниках анимирования скульптур, благодаря которым создаётся эффект движения и скульптуры кажутся эмоционально насыщенными, было сказано при анализе фильмов Х. Валь дель Омара. Но наряду со скульптурой, «принимающей» на себя облик человека, и последовательно проводимым мотивом «ожившей» скульптуры, также и человек в фильмах Х. Валь дель Омара преимущественно показан предстающим как скульптура.

Сходство человека со скульптурным образом достигается рядом приёмов (см. Приложение 2, п. 21.6). Так, человек в фильмах Х. Валь дель Омара лишён индивидуально-личностного начала, он служит своего рода материалом, на котором показан процесс религиозно-экзистенциальной трансформации. Особенно явно это видно в сценах с персонажами фильма ГЗВ (наблюдающий танец воды цыган, «прозревающие» девочка и юноша). Так, в сцене с танцем воды сначала лицо цыгана дано крупным планом, ракурсом снизу. Далее камера делает ВП снизу вверх, медленно скользя по его лицу, эффект светомерцания подчёркивает капельки пота на его коже, в новом кадре камера делает медленное ВП сверху вниз, в кадр попадают части лица — глаза и нос, затем губы и подбородок. Такое масштабирование усиливает и акцентирует глобальность и масштабность происходящих внутренних трансформаций персонажа и, в то же время, наделяет живой образ человека неизбывным монументализмом и пластическим пафосом скульптурного изображения.

В фильмах Х. Валь дель Омара скульптуры анимированы светотехниками, а человек дан преимущественно статично и отрешённо от окружающей обстановки. Даже в случае сцен экстатического пения (Гр) и танца фламенко (МГ, Гр) певец целиком погружён в своё пение, а танцоры — в динамичный танец; между сценами танца-кружения (Гр) идёт вставка кадров, крупным планом фиксирующих скульптурно-застывших персонажей: танцовщицу с отрешённо-отсутствующим взглядом, танцора, внезапно остановившегося и пытливо смотрящего с экрана, упоённого своим пением певца. На лице человека-персонажа нет игры чувств, в кадре крупным планом дан застывший образ-маска, выражающий ту или иную эмоцию (ВГ, ГЗВ, МГ, Гр). Человек-персонаж (ВГ, ГЗВ, МГ, Гр) либо сосредоточен

на чём-то своём, внутреннем, либо всецело поглощён созерцанием открывшейся ему духовной реальности, или занят своим ремеслом (см. Приложение 2, п. 21.6).

В одном из фильмов (МГ) режиссёр сделал попытку соединить два разнородных мира, «превращая» живого человека в скульптуру, обмазав его глиной: скульптор путешествует во сне в сказочном мире, в котором живут и храмовые скульптуры, и созданные им глиняные фигурки крестьян. Но больше жизненной силы заложено именно в скульптурных образах, а не в образе человека.

Скульптуры – полноправные персонажи фильмов Х. Валь дель Омара. Так, фонтаны в виде масок речных богов выполняют не декоративную функцию, они отражают определённые эмоции (чаще всего заинтересованность или удивление), обычно свойственные человеку, а также берут на себя роль зрителей происходящего в фильмическом пространстве (ВГ, ГЗВ, Гр); религиозные скульптуры наделены режиссёром с помощью светотехник гипертрофированными эмоциями страдания или экстаза (ОК); лица скульптур крестьян, паломников и детей выражают наивное удивление, изумление и вопрошание (МГ) (см. Приложение 2, п. 21.5).

В процессе повествования режиссёр чередует кадры с крупными или средними планами персонажей с иными сценами фильмического действия. Это способствует возникновению эффекта визуальной эмпатии у зрителей фильма, так как персонажи в таком случае оказываются и зрителями происходящего в фильме наравне с настоящими кинозрителями (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр). Усилению эффекта визуальной эмпатии способствуют также следующие приёмы: введение в повествование персонажа, наблюдающего за происходящим в фильме, с которым зритель может идентифицироваться (ВГ, ОК, МГ); направление взглядов персонажей (на зрителя или в пространство рядом со зрителем) (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ); персонажи даны крупным и средним планом (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр, ВнГ) (см. Приложение 2, п. 21.10).

Усилению эффекта визуальной эмпатии способствует и характер образов персонажей (см. Приложение 2, п. 21.7). В своих фильмах Х. Валь дель Омар использовал особый род положительных персонажей (фигуры и аллегии чистоты) – матери с младенцами, дети, юные девушки, беззащитные старики, люди

труда, паломники, святые лица, ведущие к спасению (религиозные скульптуры), которым зритель доверяет безоговорочно (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр). Они переживают процесс трансформации через страдание, танец, труд, духовное созерцание (ГЗВ, ОК, МГ, Гр) и достигают экстаза (ГЗВ, ОК, Гр). Их образы монументальны и архетипичны (ВГ, ГЗВ, ОК, МГ, Гр). В проанализированных фильмах есть только три отрицательных персонажа: скульптура Смерти (ОК), невидимые в кадре дьявол (ОК, МГ) и подполковник А. Техеро (МГ).

В фильмах Х. Валь дель Омара персонажи практически не взаимодействуют между собой в кадре (см. Приложение 2, п. 21.8). Иллюзия коммуникации (по одной сцене в каждом фильме: ВГ, ГЗВ, ОК) создана с помощью монтажа по направлению взгляда персонажей, данных в разных кадрах: ВГ (мальчик и девочка), ГЗВ (скульптура архангела и старик с мальчиком), ОК (бюст-реликварий св. Анны и скульптура Смерти). Что касается сцены с кормящей ребёнка матерью (ГЗВ) и сцены с матерью и танцующим ребёнком (ГЗВ), то их допустимо рассматривать не как иллюстрацию взаимодействия персонажей, а как визуализацию целостного образа – счастливого материнства. То же самое допустимо сказать и в отношении двух сливающихся-разделяющихся зёрнышек граната (ВнГ), они являются частями одного целого – плода граната. Слова невидимых в кадре персонажей – дьявола (ОК, МГ), подполковника А. Техеро (МГ), Х. Валь дель Омара (ОК) – звучат за кадром и их адресат в фильмическом пространстве не обозначен, за исключением слов дьявола к покидающим Рай Адаму и Еве (ОК). Допустимо предположить, что эти слова обращены к зрителям.

Персонажи мирно уживаются друг с другом в фильмическом пространстве и не конфликтуют между собой (см. Приложение 2, п. 21.9), за исключением конфликта между скульптурой Смерти и персонажем, представленным бюстом-реликварием св. Анны (ОК); также, в одном фильме (МГ) есть визуально не обозначенная злая сила, потенциально готовая к конфликту.

Ряд приёмов, использованных режиссёром в фильмах, приводит к размыванию границ между двумя типами персонажей: скульптура выглядит как ещё один род людей, а люди – как ещё один вид скульптуры. Например, режиссёр

чередует при монтаже кадры с изображением человека и скульптуры человека, они часто даны одинаковым образом (крупным или средним планом, ракурсом снизу, фронтально по отношению к зрителю), что уравнивает статус персонажей.

Несколько раз в функции самостоятельных персонажей в фильмах выступают религиозные скульптуры, представленные в религиозной процессии, что ещё больше усиливает эффект «приобщения» зрителей к единому религиозному порыву, когда человек и скульптура движутся в едином религиозном шествии, то есть покорны единой высшей воле (в испанской культуре шествие с религиозными скульптурами нормативно, как крестный ход в русской православной культуре).

Ощущение размытых границ между двумя вариантами персонажей усиливает и часто применяемый режиссёром приём поворота разных персонажей вокруг своей оси (см. Приложение 2, п. 18): девочка (ВГ), мужчина, женщина, старушка, девушка (ГЗВ), скульптуры человека (ОК, МГ), танцоры (Гр). Режиссёр словно уравнивает этим одинаковым движением человека и скульптуру человека. Символика поворота вокруг своей оси отражает трансформационную семантику: объект, закручиваясь, меняет свои свойства. В результате люди выглядят в движении поворота как статуи, а статуи как люди.

Такое монументально-скульптурное изображение людей позволяет воспринимать человека и скульптуру человека как единый целостный архетипический образ-аллегорию, в большинстве случаев – аллегорию чистоты, претерпевающую преобразование и трансформацию через труд, экстаз, страдание, волшебный сон, пение или танец (в зависимости от сюжета фильма). Таким образом, изображение персонажей даётся не путём реалистической репрезентации, а через символизацию скульптурой и через перенос материальных свойств и ассоциативных порядков религиозной скульптуры на характер и облик изображаемого человека.

Скульптуры при этом выступают как ещё один тип людей, но это сверхлюди, они являют собой не просто художественно обработанное дерево, глину или камень. Скульптуры, представленные образами христианских святых, речных богов, образами паломников, крестьян, детей и матерей, словно живут в вечной

жизни и человек должен им уподобиться, воплотить своей жизнью религиозный смысл этих образов, воплотить не только в материально-внешнем аспекте, но и в ассоциативно-символическом, перенеся в свой облик и характер ассоциативные порядки, связанные со скульптурными образами святых людей. Допустимо предположить, что режиссёр таким образом проводит идею, что глина, дерево, камень (из которых сделаны скульптуры) и человек – это всего лишь материал для Творца и для человека как творца своей судьбы.

В целом, устойчивые черты поэтики фильмов Х. Валь дель Омара сформировались под влиянием художественного наследия испанской культуры и контекстуально связаны с историко-культурной традицией Испании, с её своеобразными религиозными и фольклорными обычаями, и воспроизводят сложившуюся в испанском католическом культурном опыте чувственную иммерсивность, эмоциональность, тактильность, соматический реализм.

От зрителей при восприятии фильмов Х. Валь дель Омара требуется активное интеллектуальное участие и творческая работа воображения, а также особый режим напряжённого внимания, напоминающий религиозную fascinación, так как художественные образы и их значения не расшифровываются автором, а возникают в восприятии зрителей фильма. Такой подход формально сближает творческий метод Х. Валь дель Омара с принципами советской школы монтажа 1920–1930-х гг. (Л. Кулешов, В. Пудовкин, Д. Вертов, С. Эйзенштейн и другие). Но в противоположность отчётливо выраженной политико-идеологической направленности советского кинематографа, работы испанского режиссёра Х. Валь дель Омара лишены однозначности. За ярко выраженным религиозным символизмом его фильмов кроется не только мистический поиск режиссёра, но и обусловленная тревогой за судьбу родной страны социальная ангажированность, которую он был вынужден облекать в приемлемые для цензуры эпохи франкизма визуальные образы национал-католицизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации представлен анализ кинематографического творчества Х. Валь дель Омара в контексте истории испанского кинематографа, обусловленной социально-политическими условиями, с учётом тех факторов, которые могли повлиять на деятельность активиста Х. Валь дель Омара.

При анализе учтены факты биографии Х. Валь дель Омара, оказавшие определяющее влияние на формирование его поэтики. Особое внимание уделено участию Х. Валь дель Омара в масштабном образовательном проекте Педагогических Миссий Второй Испанской Республики в качестве волонтера-кинооператора. Этот опыт позволил ему познакомиться с этнографическим своеобразием отдалённых регионов Испании и оказал определяющее влияние на формирование поэтики его фильмов. Интерес к фольклорным традициям и к религиозным шествиям он сохранил на всю жизнь, визуализируя в своих фильмах различные аспекты религиозного и фольклорного мирозерцания.

В диссертации проведено подробное, насколько это возможно, описание и анализ формосодержательного строя шести фильмов Х. Валь дель Омара: «Вибрации Гранады» (1935), «Гранада в зеркале воды» (1955), «Огонь в Кастилии» (1960), «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995), «Гранада» (1968/1974), «Вариации на гранате» (1975) – с целью определения характерных особенностей его поэтики; глубина анализа (покадрово, посценно) зависела от сложности конкретного содержания. Также на основании доступных материалов проведён обзорный анализ незавершённого цикла фильмов «Фестивали Испании» (1963–1964) Х. Валь дель Омара и его проекта звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (1952).

Учтено, что на поэтику фильмов Х. Валь дель Омара повлияла возможность использования технических средств, в том числе и изобретённых им, это позволило ему расширить выразительные аспекты своих фильмов за счёт владения

техническим инструментарием.

В диссертации проведены описание и анализ авторских технологий Х. Валь дель Омара в области звука (технология «диафонического звука»), кинопроекции (технология «апанорамного переполнения образа»), художественного освещения при киносъёмке (технология «тактильного видения»), создания мультиэкспозиционных изображений (технология «пиктолюминики») с соотнесением их использования в конкретных фильмах.

По итогам проведённого анализа формосодержательного строя фильмов (в систематизированном виде представленного в Таблице 1 в Приложении 2), сопоставления используемых режиссёром приёмов и обобщения результатов исследования определены устойчивые формальные и содержательные принципы поэтики фильмов Х. Валь дель Омара, на их основе сделаны выводы, достаточные для предельно подробного и непротиворечивого описания поэтики его фильмов. Полученные выводы представлены в параграфе 2.5. диссертации и в положениях, выносимых на защиту. В результате проведённого исследования достигнута поставленная цель – реализовано аналитическое определение поэтики фильмов Х. Валь дель Омара.

Многогранная деятельность (художественная, кинематографическая, изобретательская, инженерная, педагогическая) Х. Валь дель Омара нашла отражение не только в снятых фильмах, но и была зафиксирована в его текстах, статьях, технических изобретениях, общественной деятельности. Это позволило нам расширить аналитическое исследование поэтики его фильмов и, с учётом найденной дополнительной информации об историко-биографических и социокультурных перипетиях их создания, дало возможность максимально объективно провести исследование и выявить достижения этого режиссёра, не уклоняясь в сторону субъективных интерпретаций.

Х. Валь дель Омар помещал в фокус внимания конкретный художественный и этнографический материал своей страны, применяя кинематографические экспериментальные приёмы при съёмке шедевров национальной культуры. При этом он руководствовался не только стремлением продемонстрировать новые

кинотехнологии, но, прежде всего, он намеревался раскрыть во всей полноте художественный потенциал традиционного испанского искусства, показать заложенный в нём неисчерпаемый источник творческих идей. Взаимопроникновение культурных традиций и новаторства, неизбежное в подобных проектах, требует специальных исследований, ориентированных на широкое использование контекстуального подхода.

Данная работа – пример того, как можно исследовать поэтику конкретного автора в произведениях киноискусства, анализируя формосодержательную целостность фильмов в связанном с личностью автора социокультурном контексте их создания.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

- ВГ – фильм «Вибрации Гранады» (1935), реж. Х. Валь дель Омар
- ВнГ – фильм «Вариации на гранате» (1975), реж. Х. Валь дель Омар
- ВП – вертикальное панорамирование
- ГЗ – горизонтальное панорамирование
- ГЗВ – фильм «Гранада в зеркале воды» (1955), реж. Х. Валь дель Омар
- Гр – фильм «Гранада» (1968/1974), реж. Х. Валь дель Омар
- Док. – документальный
- Игр. – игровой
- МГ – фильм «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995),
реж. Х. Валь дель Омар
- ОК – фильм «Огонь в Кастилии» (1960), реж. Х. Валь дель Омар
- Реж. – режиссёр
- Св. – святой
- ТН – трансфокаторный наезд
- ТО – трансфокаторный отъезд
- Эксперим. – экспериментальный

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Гарсиа Лорка, Ф. Гранада (Рай, недоступный многим) / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. А. Гелескула // Самая печальная радость... – М. : Прогресс, 1987. – С. 32–35.
2. Гарсиа Лорка, Ф. Дуэнде, тема с вариациями / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. Н. Малиновской // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 391–401.
3. Гарсиа Лорка, Ф. Как поёт город от ноября до ноября / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. А. Гелескула // Самая печальная радость... – М. : Прогресс, 1987. – С. 36–47.
4. Гарсиа Лорка, Ф. Канте хондо (народное андалузское пение) / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. А. Грибановой // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 405–424.
5. Гарсиа Лорка, Ф. Письма Сальвадору Дали. 3 (Ланхарон, август 1927 г.) / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. Н. Малиновской // Дали А.М. Сальвадор Дали глазами сестры. – М. : Эксмо, 2003. – С. 250–252.
6. Гарсиа Лорка, Ф. Поэма о канте хондо / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. В. Столбова, М. Цветаевой, А. Гелескула [и др.] // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 89–118.
7. Гарсиа Лорка, Ф. Рассвет в Гранаде / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. И. Тыняновой // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 369–370.
8. Гарсиа Лорка, Ф. Сомнамбулический романс / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. А. Гелескула // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 171–173.
9. Гарсиа Лорка, Ф. Цыганское романсеро / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. Н. Малиновской // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. – М. : Худож. лит.,

1986. – С. 168–196.
10. Гарсиа Лорка, Ф. Цыганское романсеро (1924–1927) / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп. Н. Малиновской // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 427–431.
 11. Диафония // Академик. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia (дата обращения: 20.01.2025).
 12. Ибн Замрак. Надпись на стенах Альгамбры / Ибн Замрак; пер. с арабского В. Потаповой // Андалусская поэзия. – М. : Худож. лит., 1969. – С. 225.
 13. Смирнов, А.В. Сухраварди / А.В. Смирнов // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. – Режим доступа: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4175429> (дата обращения: 20.01.2025).
 14. Труды XII конгресса УНИАТЕК, 5–10 октября 1976. – М. : Внешторгиздат, 1978. – 381 с.
 15. Adiego de la Parra, L.A. El adiscopio nuevo instrumento para un sistema visual de la enseñanza / L.A. Adiego de la Parra // Resúmenes de ponencias y comunicaciones del V Congreso Nacional de Pedagogía. – Madrid : Hijos de Santiago Rodriguez, 1972. – P. 228.
 16. Almagro, A. Constantes de lo español en la historia y en el arte / A. Almagro. – Madrid : Imprenta de Manuel Tutor, 1955. – 315 p.
 17. Almagro, A. Constantes históricas del pueblo español: Ensayo y guiones para una enseñanza popular / A. Almagro. – Madrid : Gráf. Anjú, 1951. – 161 p.
 18. Apuntes para una biografía de D. Andrés Manjón. – Granada : Escuela del Ave-María, 1924. – 258 p.
 19. Archivo José Val del Omar // LaDigitaldelReina. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/colecciones/item/2382-val-del-omar> (дата обращения: 20.01.2025).
 20. Bardem, J.A. Discurso en las Conversaciones de Salamanca / J.A Bardem // Objetivo. – 1955. – Junio. – Режим доступа: <https://www.juanantonibardem.es/discurso-en-las-conversaciones-de-salamanca/>

(дата обращения: 20.01.2025).

21. Bonet, E. A dream of the unusual intuited cinematography / E. Bonet // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 182–208.
22. Bonet, E. Acariño galaico (De barro). – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=6&cine2_cod=16 (дата обращения: 20.01.2025).
23. Bonet, E. En resumen. – Режим доступа: http://valdelomar.com/resumen.php?Lang=es&menu_act=2 (дата обращения: 20.01.2025).
24. Bonet, E. Festivales de España. 1963–1964. – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=5 (дата обращения: 20.01.2025).
25. Bonet, E. Granada 1968 Granada 1974. – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=7 (дата обращения: 20.01.2025).
26. Bonet, E. La banda sonora por sus creadores. – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/tira1.php?lang=es&menu_act=10&tira1_codi=14 (дата обращения: 20.01.2025).
27. Bonet, E. Película familiar (ca. 1933–1939). – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=4&cine2_cod=13 (дата обращения: 20.01.2025).
28. Castro, Rosalía de. Sombra negra / Rosalía de Castro // Follas novas. – Madrid : La propaganda literaria, 1880. – P. 52.
29. Castro, Rosalía de. Unha vez tiven un cravo / Rosalía de Castro // Follas novas. – Madrid : La propaganda literaria, 1880. – P. 64–65.
30. Cinéma d'Avant-garde en Espagne: Une anthologie. 1982 (mars–avril) // Rapport d'activité 1982. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. – Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1983. – P. 62.
31. Codesal, J. I am your powerlessness. On the recovery of Acariño galico (De barro) / J. Codesal // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo

- Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 168–177.
32. [Diáfono y Fonema Hispánico : certificados de registro de marca]. 1944 / J. Val del Omar // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 355. ID/№ registro C00217323с. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3811> (дата обращения: 20.01.2025).
 33. Diploma del "Premio a la producción de cortometraje" concedido a José Val del Omar por su película "La gran siguiiriya", en concurso convocado por Sindicato Nacional del Espectáculo, en Madrid, 31 de enero de 1957 // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 227. ID/№ registro C00215317с. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3892> (дата обращения: 20.01.2025).
 34. Espacio Expositivo Arturo Baltar. – Режим доступа: <https://www.turismodeourense.gal/recurso/espacio-expositivo-arturo-baltar/> (дата обращения: 20.01.2025).
 35. Fotógrafo desconocido. José Val del Omar, junto a una reproducción de la pintura de Goya "Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en la montaña del Príncipe Pío", explicando ésta a los habitantes de Pedraza. 1933. – Режим доступа: http://valdelomar.com/foto1.php?Lang=es&menu_act=6&foto1_codi=1&foto2_codi=5&pagact_foto=1 (дата обращения: 20.01.2025).
 36. García Lorca, F. Mañana / F. García Lorca // Libro de poemas. – Madrid : Imprenta Maroto, 1921. – P. 46–50.
 37. Gascón, A. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema / A. Gascón // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – Pp. 19–22.
 38. José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – 336 p.
 39. La biblioteca de Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 319–323.
 40. La Escuela de Arte y Superior de Diseño José Val del Omar de Granada (EASD Val

- del Omar). – Режим доступа: <https://escuelavaldelomargranada.es/> (дата обращения: 20.01.2025).
41. Martín González, J. Museo Nacional de Escultura, Valladolid / J. Martín González. – Madrid : Everest, 1981. – 96 p.
 42. Museo Nacional de Escultura. – Режим доступа: <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/colecciones/colecciones.html> (дата обращения 20.01.2025).
 43. Navarro, A.M. Imágenes en suspenso: reflexiones en torno a la Cartilla escolar antifascista / A.M. Navarro // *Grafica*. – 2023. – Т. 11. №. 21. – P. 75–82.
 44. Ortiz-Echagüe, J., Val del Omar, J. Cronología / J. Ortiz-Echagüe, J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 325–333.
 45. Otero Urtaza, E. La recuperación de la memoria gozosa lo que descubre el archivo fotográfico de las Misiones Pedagógicas / E. Otero Urtaza // *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días. XV Coloquio de Historia de la Educación. Vol. 2.* – Pamplona-Iruñea : Universidad Pública de Navarra, 2009. – P. 745–754.
 46. Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931 – diciembre 1933. – Madrid : S. Aguirre, 1934. – 191 p.
 47. Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes. – Madrid : Residencia de Estudiantes, 1931–1934.
 48. Sculpture dedicated to Val del Omar in Loja, Granada. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Val_del_Omar#/media/File:ValdelomarLoja.jpg (дата обращения: 20.01.2025).
 49. Val del Omar. – Режим доступа: <http://www.valdelomar.com> (дата обращения: 20.01.2025).
 50. Val del Omar – Archivo // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. – Режим доступа: <https://multidoc30.wordpress.com/?s=val+del+omar> (дата обращения: 20.01.2025).
 51. Val del Omar, J. [Acariño de la negra sombra...] / J. Val del Omar // Val del Omar.

- Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 209–210.
52. Val del Omar, J. Aguaespejo granadino. Guión / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 167.
53. Val del Omar, J. Alrededor de la cultura de la sangre / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 246–249.
54. Val del Omar, J. Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras : patente de invención no 168.256. España, Madrid. 10 de Diciembre de 1944 / J. Val del Omar // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1072. – Режим доступа: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-patentes/> (дата обращения: 20.01.2025).
55. Val del Omar, J. A proposito del Auditorium del Palacio de Congresos: concéntricas de «anti-ambiente» / J. Val del Omar // José Val del Omar: Una Técnica con T mayúscula [catálogo de exposición]. – Córdoba : Centro de creación contemporánea de Andalucía, 2024. – P. 104.
56. Val del Omar, J. Bruselas 1958 – Aguaespejo granadino: Un film experimental por excelencia. – Режим доступа: 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: 20.01.2025).
57. Val del Omar, J. Carta a Adolfo Suarez, 8 de Marzo de 1977 / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 201–204.
58. Val del Omar, J. Carta a Alfredo Sanchez Bella, 24 de septiembre de 1951 / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 180–181.

59. Val del Omar, J. Carta a Antonio Obregón, 1940 / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 176–179.
60. Val del Omar, J. Carta a Pio Cabanillas, 23 de septiembre de 1977 / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 205–210.
61. Val del Omar, J. Chromatacto / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 129–134.
62. Val del Omar, J. ¿Cómo es la imagen del láser? / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 258–260.
63. Val del Omar, J. Creyentes del cinema. El estado cinematográfico / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 52–56.
64. Val del Omar, J. Desbordamiento apanorámico de la imagen / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 104–107.
65. Val del Omar, J. El color es cosa palpitante / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 123–128.
66. Val del Omar, J. El hombre está en una jaula / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 170.
67. Val del Omar, J. [El mensaje de Granada: auto sacramental invisible] // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 308. ID/№ registro C00216703с. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3666> (дата обращения:

20.01.2025).

68. Val del Omar, J. El tetraproyector Adiscopio enosa... / J. Val del Omar // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 999. P. 3. – Режим доступа: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-enosa-adiscopio/> (дата обращения: 20.01.2025).
69. Val del Omar, J. Escuela de ángeles [manuscrito] / J. Val del Omar // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 256. ID/№ registro C00215664с. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3977> (дата обращения: 20.01.2025).
70. Val del Omar, J. Festival en las Entrañas // Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 2023. – Режим доступа: https://www.sansebastianfestival.com/secciones_y_películas/7/710231/es (дата обращения: 20.01.2025).
71. Val del Omar, J. Fines perseguidos por la técnica diafónica VDO (1959). – Режим доступа: http://valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=1&text2_codi=7 (дата обращения: 20.01.2025).
72. Val del Omar, J. Fuego en Castilla (Feu en Castille) // Festival de Cannes. 1961. – Режим доступа: <https://www.festival-cannes.com/f/fuego-en-castilla/> (дата обращения: 20.01.2025).
73. Val del Omar, J. Granada 1968 y Granada 1974. – Режим доступа: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/granada-1968-granada-1974> (дата обращения: 20.01.2025).
74. Val del Omar, J. Informe sobre la creación de un laboratorio de investigación audiovisual en el local de las Escuelas de Cinematografía y Televisión presentado al director general de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo / J. Val del Omar // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 328. ID/№ registro C00217185с. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3976> (дата обращения: 20.01.2025).
75. Val del Omar, J. [La diafonía es un nuevo sistema de producción...] / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires :

- Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 93–95.
76. Val del Omar, J. Laboratorio PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Tactil). – Режим доступа: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/laboratorio-plat-picto-luminica-audio-tactil> (дата обращения: 20.01.2025).
77. Val del Omar, J. Manifiesto de la asociación creyentes del cinema / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 50–51.
78. Val del Omar, J. [Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas] / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Murcia : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 30–34.
79. Val del Omar, J. Meca-mística (Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura) / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 279–280.
80. Val del Omar, J. Meca-mística del cine / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 281–282.
81. Val del Omar, J. Meridiano del color de España / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 118–122.
82. Val del Omar, J. Nota de presentación de Aguaespejo granadino. Festival de Cine de Berlín, 1956 / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 168–169.
83. Val del Omar, J. Óptica biónica energética ciclo-tactil. XII Congreso Internacional de la UNIATEC, Moscú, 5–10 octubre 1976 / J. Val del Omar // Val del Omar sin fin / eds. G. Sáenz de Buruaga, M.J. Val del Omar. – Granada : Diputación de Granada, 1992. – P. 317–322.

84. Val del Omar, J. Palpicolor / J. Val del Omar // Val del Omar sin fin / eds. G. Sáenz de Buruaga, M.J. Val del Omar. – Granada : Diputación de Granada, 1992. – P. 235–239.
85. Val del Omar, J. Presupuesto Aguaespejo / J. Val del Omar // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1277. – Режим доступа: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-aguaespejo/> (дата обращения: 20.01.2025).
86. Val del Omar, J. Programa de mano de Fuego en Castilla / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 188–189.
87. Val del Omar, J. [Proposición del aparato Grafo-Omar] / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 35–37.
88. Val del Omar, J. Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España. – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=6&text2_codi=34 (дата обращения: 20.01.2025).
89. Val del Omar, J. Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica / J. Val el Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 38–45.
90. Val del Omar, J. Sistema de reducción, redistribución y proyección de fotogramas y de redistribución y emisión de fonogramas de la películas sonoras de 35 mm reproducidas mediante proyectores y lectores de sonido normalizados : patente de invención № 235173. España, Madrid. 3 de Junio de 1957 / J. Val del Omar // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1080. – Режим доступа: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-patentes/> (дата обращения: 20.01.2025).
91. Val del Omar, J. Sistema optico y acustico para cinematografia y television : patente de invención № 233893. España, Madrid. 26 de Febrero de 1957 / J. Val del Omar // Multidoc 3.0. Servicio de documentación multimedia. № reg. 1079. – Режим

- доступа: <https://multidoc30.wordpress.com/val-del-omar-archivo-patente-s/> (дата обращения: 20.01.2025).
92. Val del Omar, J. Situacion / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 257.
 93. Val del Omar, J. Sobre la diafonia / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 111–112.
 94. Val del Omar, J. Técnicas españolas que pueden ser motivo de investigaciones dentro del laboratorio de la Escuela Oficial de Cine / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 133–135.
 95. Val del Omar, J. Teoría de la Visión Tactil / J. Val del Omar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 100–103.
 96. Val del Omar, J. The theory of tactile vision; Diaphony and reasons for its existence in television. 1955 / J. Val del Omar // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 342. ID/№ C00217244с. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3867> (дата обращения: 20.01.2025).
 97. Val del Omar, J. Tientos de erótica celeste / ed. G. Sáenz de Buruaga. – Granada : Diputación de Granada, 1992. – 104 p.
 98. Val del Omar, J. Tierra, fuego y agua de España. Tríptico elemental / J. Val del Omar. // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 149–150.
 99. Val del Omar, J. ¡¡Trágame nube!! [manuscrito] / J. Val del Omar // LaDigitaldelReina. Arch. VDO 255. ID/№ registro C00215663с. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/3980> (дата обращения: 20.01.2025).
 100. Val del Omar, J. Vibración de Granada. – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=&cine2_c

od=12&cine3_codi=31&cine4_codi=162 (дата обращения: 20.01.2025).

101. Val del Omar, J. Vibración de Granada / J. Val del Omar // LaDigitaldelReina. ID/№ registro AD06496. – Режим доступа: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/22845> (дата обращения: 20.01.2025).
102. Val del Omar, J. Vibración de Granada. Intertítulos / J. Val del Omar // José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística / ed. J. Ortiz-Echagüe. – Madrid : Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 216.
103. Val del Omar, M. La última humillación / M. Val del Omar // El País. –1982. –29 de Agosto.
104. Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – 288 p.
105. Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Reina Sofía, 2010. – 329 p.
106. Val del Omar: sin fin / eds. G. Saénz De Buruaga, M.J. Val del Omar. – Granada : Diputación de Granada, 1992. – 420 p.
107. Valdivielso, Jose de. Staging a Spanish classic: The house of fools (El hospital de los locos), a Spanish sacramental drama / Jose de Valdivielso. – Midland : Northwood Institute Press, 1990. – 312 p.
108. Youngblood, G. Expanded cinema / G. Youngblood. – New York : Dutton, 1970. – 432 p.

Литература

1. Башляр, Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр; пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
2. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр; перевод с франц. Н.В. Кислова, Г.В. Волкова, М.Ю. Михеева. – М. : РОССПЭН, 2004. – 376 с.
3. Бордвелл, Д. Поэтика кино / Д. Бордвелл; пер. с англ. Л. Мезеновой // Киноведческие записки. – 2012. – № 100/101. – С. 131–185.
4. Винар, Ю.О. «Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь») / Ю.О. Винар // Вестник ВГИК. – 2024. – Том 16. № 2(60). – С. 95–106.
5. Гибсон, Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали / Я. Гибсон; пер. с англ. Н. Рыбальченко. – М. : Арт-родник, 1998. – 734 с.
6. Голдовский, Е.М. От немного кино к панорамному / Е.М. Голдовский. – М. : Издательство АН СССР, 1961. – 152 с.
7. Голдовский, Е.М. Очерк истории кинопроекционной техники / Е.М. Голдовский. – М. : Искусство, 1969. – 224 с.
8. Гранцева, Е.О. Деятели испанской культуры в оппозиции франкизму: 1939–1975 гг. : дис. ... канд. историч. наук : 07.00.03 / Гранцева Екатерина Олеговна. – М., 2005. – 273 с.
9. Гранцева, Е.О. Испанская культура в состоянии «разрыва» (1939–1956) // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2011. – Т. 2. № 8. – Режим доступа: <http://history.jes.su/s207987840000269-4-1> (дата обращения: 20.01.2025).

10. Гранцева, Е.О. Кино в эпоху Франко: от государственного заказа до сопротивления режиму. Латиноамериканский исторический альманах. – 2019. – № 23. – С. 254–276.
11. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз; пер. с франц. Б. Скуратова. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
12. Добронравов, С.В., Торбург, М.Р. Реальность как сон, сон как реальность (на примере фильмов Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» и К. Нолена «Начало») / С.В. Добронравов, М.Р. Торбург // Альманах современной науки и образования. – 2014. – № 4 (83). – С. 59–63.
13. Дьячкова, Н.А. Национальное своеобразие испанского бодегона конца XVI – первой четверти XVII в. / Н.А. Дьячкова // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2009. – № 3. – С. 72–86.
14. Звенигородская, Н.Г. Творчество П. Альмодовара в контексте традиции : дисс. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Звенигородская Наталья Геннадьевна. – Ярославль, 2003. – 192 с.
15. Изотова, И.С. Проблема смерти в испанской культуре: от истоков до современности : дисс. ... канд. философ. наук : 09.00.13 / Изотова Ирина Сергеевна. – М., 2012. – 188 с.
16. Калугина, Е.О. Концепция природы Луиса де Гранады и ранний испанский натюрморт / Е.О. Калугина // Iberica. К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». – СПб. : Наука, 2005. – С. 187–202.
17. Кальдерон де ла Барка, П. Жизнь есть сон / П. Кальдерон де ла Барка; пер. с исп. Д. Петрова. – М. : Рипол-Классик, 2021. – 216 с.
18. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Нью-Йорк : Международное Литературное Содружество, 1967. – 162 с.
19. Каптерева, Т.П. Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения / Т.П. Каптерева. – М. : Изобразительное искусство, 1989. – 385 с.
20. Каптерева, Т.П. Эль Греко / Т.П. Каптерева. – М. : Галарт, 2008. – 214 с.
21. Комарова, А.А. Музыкальный мир кинофильмов Луиса Бунюэля / А.А. Комарова // Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля

- 2015 г. Проблема синтеза в современной музыкальной культуре. – Ростов : Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2019. – С. 61–71.
22. Комарова, А.А. О функциях музыки в кинофильме «Лас-Урдес. Земля без хлеба» Л. Бунюэля / А.А. Комарова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1 (34). – С. 76–81.
 23. Крус, Хуан де ла св. Восхождение на гору Кармель / Св. Хуан де ла Крус; пер. с исп. Л. Винаровой. – М. : Общедоступный православный университет, основанный прот. А. Менем, 2004. – 318 с.
 24. Крус, Хуан де ла св. Тёмная ночь / Св. Хуан де ла Крус; пер. с исп. Л. Винаровой. – М. : Общедоступный православный университет, основанный прот. А. Менем, 2006. – 160 с.
 25. Левина, И.М. Искусство Испании XVI–XVII веков / И.М. Левина. – М. : Искусство, 1966. – 272 с.
 26. Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968 [каталог выставки]. – М. : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2017. – 505 с.
 27. Лойола, И. Духовные упражнения / И. Лойола; пер. с исп. А. Коваль. – М. : Институт святого Фомы, 2010. – 128 с.
 28. Льоренте, Х.А. История испанской инквизиции. В 2-х томах. В одной книге / Х.А. Льоренте; пер. с франц. М.А. Алексеевой. – М. : Ладомир, 1999. – 1424 с.
 29. Парацельс. Книга Теофраста Гогенгейма о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах / Парацельс; пер. с лат. А. Шапошникова // О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. – М. : Эксмо, 2005. – С. 15–92.
 30. Перельштейн, Р.М. Видимый и невидимый мир в фильме Л. Бунюэля «Виридиана» / Р.М. Перельштейн // Вестник ВГИК. – 2013. – № 18. – С. 114–120.
 31. Пыркина, Д.А. Художественная жизнь Испании после окончания франкистской диктатуры. Проблемы взаимодействия искусства и политики : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Пыркина Дарья Андреевна. – М., 2006. – 205 с.

32. Рейзен, О.К. Борьба за социально-критическое направление в кино Испании : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Рейзен Ольга Кирилловна. – М., 1985. – 194 с.
33. Рейзен, О.К. Рождённое в неволе / О.К. Рейзен // Кинематограф Западной Европы и проблемы национальной самобытности : Сб. науч. тр. [Сост. Н.А. Цыркун]. – М. : ВНИИ киноискусства, 1985. – С. 77–97.
34. Ростockая, Л.В. Стилистическая трансформация в фильмах П. Альмодовара / Л.В. Ростockая // Латинская Америка. – 2021. – № 3. – С. 103–110.
35. Сергеева, Т.С. Танец как образно-смысловое воплощение экзистенциальных сюжетов в фильмах Карлоса Сауры и Педро Альмодовара / Т.С. Сергеева // Вестник ВГИК. – 2023. – Том 15. № 2(56). – С. 127–138.
36. Силюнас, В.Ю. Стилъ жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко / В.Ю. Силюнас. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 466 с.
37. Силюнас, В.Ю. Театр Золотого века / В.Ю. Силюнас. – М. : РГГУ, 2012. – 289 с.
38. Силюнас, В.Ю. Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта / В.Ю. Силюнас. – М. : Наука, 1989. – 328 с.
39. Соколова, К.А. Красное и чёрное в культуре Испании / К.А. Соколова // Новое искусствознание. – 2018. – № 1. – С. 98–100.
40. Стародуб, Т.Х. Эволюция типов средневековой исламской архитектуры : дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / Стародуб Татьяна Хамзянова. – М., 2006. – 405 с.
41. Тертерян, И.А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. / И.А. Тертерян. – М. : Наука, 1973. – 526 с.
42. Теплиц, Е. История киноискусства. Книга 1–2 (1895–1927) / Е. Теплиц; пер. с пол. В.С. Головский. – М. : Прогресс, 1968. – 363 с.
43. Хорева, Л.Г. Испанская национальная традиция в фильме П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» / Л.Г. Хорева // Актуальные направления научных исследований: перспективы развития : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 21 ноября 2018 г.). – Чебоксары : Центр научного сотрудничества Интерактив плюс, 2018. – С. 160–163.

44. Эйзенштейн, С.М. Монтаж 1938 // Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. / С.М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – С. 156–188.
45. Эмпедокл. Из поэмы «О природе» / Эмпедокл; пер. Г. Якубаниса в переработке М. Гаспарова // Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика. – М. : Ладомир, 1999. – С. 183–196.
46. Afínogenova, E. La España negra en color: el desarrollismo turístico, la auto-etnografía y España insólita (Javier Aguirre, 1965) / E. Afínogenova // Archivos de la filmoteca revista de estudios históricos sobre la imagen. –2012. – № 69. – P. 38–57.
47. Alberti, R. El hombre Deshabitado (Auto en un prologo, un acto y un epílogo) / R. Alberti. – Madrid : Editorial Plutarco, 1931. – 101 p.
48. Anta Roca, J. Fuego en Castilla. Vicente Escudero en el Museo de Escultura / J. Anta Roca // Valladolid, la mirada curiosa. – 2018. – 24 octubre.
49. Azorin. Angelita (Auto Sacramental) / Azorin. – Madrid : Biblioteca Nueva, 1930. – 256 p.
50. Beard, T. José Val del Omar across three avant-gardes / T. Beard // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 56–65.
51. Blanco Casanovas, L.A. The baroque sensorium: televisual ambience, bioelectronics and ecstasy in Francoist Spain (1948–1982) : PhD dissertation / Blanco Casanovas Lluís Alexandre. – Princeton, 2022.
52. Bonet, E., Palacio, M. Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925–1981) / E. Bonet, M. Palacio. – Madrid : Universidad Complutense, 1983. – 104 p.
53. Brenez, N. Technique, theophany, method: José Val del Omar and the French avant-garde / N. Brenez // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 48–55.
54. Cánovas, J., Durante, I. Los documentales de la región de Murcia y las Misiones Pedagógicas / J. Cánovas, I. Durante // Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición] / ed. G. Saenz de Buruaga. – Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. – 160 p.

55. Caparrós Lera, J.M. Arte y política en el cine de la república (1931–1939) / J.M. Caparrós Lera. – Barcelona : Universidad de Barcelona, 1981. – 412 p.
56. Caparrós Lera, J.M. Historia del cine español / J.M. Caparrós Lera. – Madrid : T&B, 2007. – 335 p.
57. Clemente, J.L. Cine documental español / J.L. Clemente. – Madrid : Rialp, 1960. – 220 p.
58. Contreras, F.R., Hellin Ortuño, P.A. Media aesthetics: two examples in the Spanish art / F.R. Contreras, P.A. Hellin Ortuño // Arte y políticas de identidad. – 2018. – № 18. – P. 127–146.
59. Corbin, H. The man of light in Iranian Sufism / H. Corbin. – New York : Omega Publications, 1994. – 174 p.
60. Cossío, M.B. El Greco / M.B. Cossío. – Madrid : Victoriano Suarez, 1908. – 727 p.
61. Erice, V. The tears of machines / V. Erice // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 258–271.
62. Galaxia Val del Omar [catálogo de exposición] / ed. G. Saenz de Buruaga. – Madrid : Instituto Cervantes, 2002. – 253 p.
63. Galea Pozo, E. El cine poético-místico de Paradjanov y Val del Omar. Tradición cultural y etnográfica como palimpsesto / E. Galea Pozo // Esferas literarias. – 2020. – № 3. – P. 89–105.
64. Galea Pozo, E. Perspectiva comparada de una poética visual mística. La tradición a través de Paradjanov y Val del Omar / E. Galea Pozo // Avance Cinema. – 2020. – № 11. – P. 199–206.
65. Gil Noé, J.V. Prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia durante el siglo XX, 1922–1983. De olvidadas a precedentes del arte sonoro valenciano : tesis doctoral / Gil Noé José Vicente. – Valencia, 2016. – 519 p.
66. Gil Noé, J.V. Primer hilo musical después de la guerra: el circuito perifónico de José Val del Omar en Valencia / J.V. Gil Noé // Ars longa: cuadernos de arte. – 2012. – № 21. – P. 393–406.

67. Goicoechea, E.A. Fuego en Castilla (1957–60): el cine espectral de José Val del Omar / E.A. Goicoechea // Revista de estudios hispánicos. – 2016. – № 50 (2). – P. 485–507.
68. González Osuna, Y. La ciudad poética en José Val del Omar / Y. González Osuna // Actas del I Congreso Internacional Ciudades Creativas. – Madrid : Icono 14 Asociación Científica, 2009. – P. 675–685.
69. González Osuna, Y. Poética mística sin relojes ni esquinas. Análisis de la obra “Aguaespejo granadino” de José Val del Omar : tesis doctoral / González Osuna Yolanda. – Madrid, 2016. – 637 p.
70. Grabar, O. The Alhambra / O. Grabar. – London : Lane, 1978. – 230 p.
71. Gubern, R. Orígenes de un cinemista / R. Gubern // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 23–29.
72. Gubern, R. Un siglo de cine español / R. Gubern. – Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997. – 2000 p.
73. Gubern, R. Val del Omar, cinemista / R. Gubern. – Granada : Diputación de Granada, 2004. – 124 p.
74. Haemmerling, K. Películas culturales de todo el mundo / K. Haemmerling // Der Tagesspiegel. – 1956. – 29 de junio.
75. Hagen, O. Patterns and principles of Spanish art / O. Hagen. – Madison : The University of Wisconsin press, 1943. – 279 p.
76. Herrera, J. Val del Omar en Murcia: el documental Fiestas cristianas / fiestas profanas / J. Herrera // Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición] / ed. G. Saenz de Buruaga. – Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. – P. 132–133.
77. Herreruela Ruiz, V. La correlación entre los elementos técnicos y los elementos expresivos en la obra de José Val del Omar: análisis fílmico del “Tríptico elemental de España” : tesis doctoral / Herreruela Ruiz Victor. – Madrid, 2014. – 217 p.
78. Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales / ed. G. Saenz de Buruaga. – Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995. – 216 p.

79. Jacobs, S. The city symphony phenomenon. Cinema, art, and urban modernity between the wars / S. Jacobs, E. Hielscher, A. Kinik. – New York : Routledge, 2019. – 360 p.
80. Jaramillo, L. Devo(ra)tional cinema: spectacle, ritual, and the senses in Cold War Latin American and Spanish experimental film : PhD dissertation / Jaramillo Laura. – Durham, 2019. – 227 p.
81. Jiménez, P. Intuition as vortex. The pedagogical proposals of José Val del Omar / P. Jiménez // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 284–295.
82. Kaye, R. Losing his religion: Saint Sebastian as contemporary gay martyr / R. Kaye // Outlooks: lesbian and gay sexualities and visual cultures / eds. P. Horne, R. Lewis. – New York : Routledge, 1996. – P. 86–105.
83. Lara Osuna, R. Aplicaciones de la Projection-Based Augmented Reality en la enseñanza de las Artes Visuales a partir de las propuestas didácticas de José Val del Omar: una Investigación Educativa Basada en las Artes : tesis de doctorado / Lara Osuna Rocío. – Granada, 2021. – 452 p.
84. Llano Sánchez, R. La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar / R. Llano Sánchez. – Valencia : Editorial Pre-Textos, 2015. – 184 p.
85. Losada, M. San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España / M. Losada // Studies in Hispanic Cinemas. – 2010. – Vol. 7. № 2. – P. 101–115.
86. Lucas, G., Pintor Iranzo, 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 // G. Lucas, I. Pintor Iranzo // L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos. – 2017. – № 24. – P. 165–184.
87. Massot, J. Val del Omar, el surrealista olvidado / J. Massot // La Vanguardia. Newsletters. – 2010. – 28 de Agosto.
88. Melgar, L.T. He vivido quince días en el gabinete del Doctor Caligari / L.T. Melgar // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 185–187.

89. Mendelson, J. La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel / J. Mendelson // Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición] / ed. G. Saenz de Buruaga. – Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. – P. 61–73.
90. Méndez-Leite, F. Historia del cine español. T. 1 / F. Méndez-Leite. – Madrid : Rialp, 1965. – 581 p.
91. Méndez-Leite, F. Historia del cine español. T. 2 / F. Méndez-Leite. – Madrid : Rialp, 1965. – 880 p.
92. Molina Barea, M. Val del Omar: (des)acuerdos surrealistas / M. Molina Barea // Qué es el cine. IX Congreso Internacional de Análisis Textual. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2018. – P. 867–877.
93. Monterde, J.E. El cine de la autarquía (1939–1950) / J.E. Monterde // Historia del cine español / ed. R. Gubern. – Madrid : Cátedra, 2009. – P. 181–238.
94. Muguiro, C. Gardens of vision. Aguaespejo granadino (Water-Mirror of Granada) and the cinematographic avant-gard / C. Muguiro // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 108–117.
95. Nasr Seyyed, H. The Garden of Truth: Knowledge, Love and Action / H. Nasr Seyyed. – New York : Harper Collins, 2009. – 276 p.
96. Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (7 octubre, 2020 – 29 noviembre, 2021). – Режим доступа: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche> (дата обращения: 20.01.2025).
97. Orozco Díaz, E. El Pintor Fray Sánchez Cotán / E. Orozco Díaz. – Granada : Universidad de Granada, 1993. – 379 p.
98. Ortiz-Echagüe, J. El Sputnik y el cuerpo místico / J. Ortiz-Echagüe // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 276–280.

99. Ortiz-Echagüe, J. Val del Omar and the Graphic Documentation of the Pedagogical Missions / J. Ortiz-Echagüe // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 74–89.
100. Palacio, M. Galician Caress. Val del Omar in the context of the transition to democracy / M. Palacio // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 158–167.
101. Palomo Pinto, G. Sobre el concepto de comunicación en José Val del Omar / G. Palomo Pinto // Puertas a la lectura. – 2007. – № 19. – C. 51–58.
102. Pániker, S. José Val del Omar: una interpretación / S. Pániker // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 82–86.
103. Pardo, C. Sound through our skin / C. Pardo // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 296–308.
104. Pérez Royo, V. Corporalidad en el cine de José Val del Omar. El cinema como espejo aproximante / V. Pérez Royo // Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán. – 2019. – № 14. – P. 121–130.
105. Pintor, A. Resistance through allegory – Coded narratives in the cinema of Jose Val del Omar, Victor Erice and Jaime Chavarri. – 2012. – Режим доступа: https://www.academia.edu/5685444/resistance_thruigh_allegory_coded_narratives_in_the_cinema_of_Jose_Val_del_Omar_Victor_Erice_and_Jaime_Chavarri (дата обращения: 20.01.2025).
106. Rivero-Navarro, S. Epifanía, trance, arrebató y otras iluminaciones: manifestaciones extáticas en la cultura Ibero-Americana contemporánea : tesis doctoral / Rivero-Navarro Sergio.– Cambridg, 2014. – 347 p.
107. Romea Parente, E. La verticalidad ascético-mística en la obra de Val del Omar : tesis doctoral / Romea Parente Elena. – Madrid, 2022. – 303 p.
108. Romea Parente, E. Mensaje diafónico de Granada de José Val del Omar: auto sacramental sensorial / E. Romea Parente // Dialogía. – 2017. – № 11. – P. 153–169.

109. Romero Pedro, G. A few notes for a reading of Jose de Val del Omar's Fuego en Castilla (Fire in Castile) / G. Romero Pedro // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 124–151.
110. Rubio, L.R. Evolución del patrimonio en la Región de Murcia a través de la pantalla: Los documentales de Val de Omar para las misiones pedagógicas / L.R. Rubio // Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el Sureste español / eds. M.M. Albero Muñoz, M. Pérez Sánchez. – Madrid : Fundación Universitaria Española, 2014. – P. 167–182.
111. Russo, E.A. Aspects of montage in the poetics of Val del Omar / E.A. Russo // Arkadim. Revista del Departamento de Artes Audiovisuales de Universidad Nacional de La Plata. – 2020. – № 9. – Режим доступа: <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/1080> (дата обращения: 20.01.2025).
112. Sáenz de Buruaga, G. Cannes 1961. Tactil-Visión: La técnica al servicio de una mística de la era espacial / G. Sáenz de Buruaga // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 191–196.
113. Sáenz de Buruaga, G. Val del Omar: Más allá del surrealismo / G. Sáenz de Buruaga. – Huesca : HIFF, 2000. – 98 p.
114. Sánchez A. La noche estaba metida en agua. – Режим доступа: http://valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=&cine2_cod=11&cine3_codi=72&cine4_codi=498 (дата обращения: 20.01.2025).
115. Simancas, C. El espectáculo total / C. Simancas // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. – Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. – P. 90–92.
116. Sorolla Romero, T., Loriguillo López, A. Tactil visiones de lo intangible. Lo translúcido en Fuego en Castilla (J. Val del Omar, 1960) / T. Sorolla Romero, A. Loriguillo López // La imagen translúcida en los mundos hispánicos. – Villeurbanne : Éditions Orbis Tertius, 2016. – P. 93–110.

117. Tomaselli, B. A potência da comunidade em José Val del Omar: surrealismo e imagem : tese doutorado / Tomaselli Bianca. – Florianópolis, 2020. – 191 p.
118. Tranche, R.R. Cine y Vanguardia en España (1975–1989) / R.R. Tranche // Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC). – San Sebastián : Filmoteca Vasca, 1991. – P. 413–426.
119. Tranche, R.R. El cortometraje durante el franquismo / R.R. Tranche // Historia del cortometraje español. – Madrid : Alcine, 1996. – P. 79–99.
120. Tranche, R.R. La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar : tesis doctoral / Tranche Rafael Rodríguez. – Madrid, 1995.
121. Tranche, R.R. Vórtice Val del Omar: Más allá de la pantalla / R.R. Tranche. – Granada : Diputación de Granada, 2020. – 256 p.
122. Val del Omar y las Misiones Pedagógicas [catálogo de exposición] / ed. G. Saenz de Buruaga. – Murcia : Residencia de Estudiantes, 2003. – 155 p.
123. Villegas López, M. Cine amateur. – Режим доступа: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cinel_cod=4&cinel_cod=12&cinel_cod=71 (дата обращения: 20.01.2025).
124. Villegas López, M. Val del Omar, poet of cinema / M. Villegas Lopes // Val del Omar: Overflow [exhibition catalogue]. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. – P. 94–101.
125. Viver, J. Auto Sacramental Invisible. El mensaje diafónico de Granada. Una obra inedita de José Val del Omar, 1949–1952. Un proyecto del Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga. 2012. – Режим доступа: <http://javierviver.com/Val-del-Omar-Auto1> (дата обращения: 20.01.2025).
126. Viver, J. Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar : tesis doctoral / Viver Javier. – Madrid, 2010. – 171 p.
127. Vogel, A. Film as a Subversive Art / A. Vogel. – New York : Random House, 1974. – 336 p.

Фильмография

Фильмы Х. Валь дель Омара

1. В уголке Андалусии / En un rincón de Andalucía (1925) [фильм уничтожен Х. Валь дель Омаром].
2. Образы Миссий (Образы) / Estampas de Misiones (Estampas) (1932), док. [фильм коллективного авторства под редакцией Х. Валь дель Омара].
3. Весенние фестивали в Мурсии / Fiestas de Primavera en Murcia (1934–1935), док.
4. Страстная неделя в Лорке и Картахене / Semana Santa en Lorca y Cartagena (1934–1935), док.
5. Страстная неделя в Мурсии / Semana Santa en Murcia (1934–1935), док.
6. Вибрации Гранады / Vibración de Granada (1935), эксперим.
7. Сантьяго-де-Компостела / Santiago de Compostela (1935), док. [фильм утерян].
8. Лас-Урдес / Las Hurdes (1936), док. [фильм утерян].
9. Семейный фильм / Película Familiar (1933–1939), док.
10. Освобождение Валенсии / Liberación de Valencia (1939), док. [фильм утерян].
11. Гранада в зеркале воды / Aguaespejo granadino (1955), эксперим. [входит в трилогию «Триптих Первостихий Испании»].
12. Огонь в Кастилии / Fuego en Castilla (1960), эксперим. [входит в трилогию «Триптих Первостихий Испании»].
13. Фестивали Испании / Festivales de España (1963–1964), эксперим.
 - 13.1. Андалусия – Фестивали в Севилье, Кордове, Кадисе и Малаге / Andalucía – Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga.
 - 13.2. Балеарские острова – Воспоминание о монахе Хуниперо Серра / Baleares – Recordando a Fray Junípero Serra.
 - 13.3. Галисия – Галисийский балет Ла-Корунья / Galicia – Ballet Gallego de La Coruña.

- 13.4. Кастилия – Восемь фестивалей / Castilla – Ocho Festivales.
- 13.5. Каталония – Ретабло Сан-Арменгол в соборе Сео-де-Уржелъ /
Cataluña – Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel.
- 13.6. Кровавая луна. Спектакль Театра Испанского Танца Луисильо / Luna
de sangre del Teatro de Danza Española de Luisillo.
- 13.7. Леванте – Фестивали в Эльче и Торревьехе / Levante – Festivales en Elche
y Torrevieja.
- 13.8. Религиозные фестивали в Испании / Festivales religiosos en España.
- 13.9. Фестиваль в недрах Земли (Праздник сбора урожая винограда и пещера
Нерха) / Festival en las Entrañas (Fiesta de la vendimia y cueva de Nerja).
- 13.10. Эстремадура – Греческий театр в Мериде / Extremadura – Teatro Griego
en Mérida.
14. Гранада / Granada (1968/1974), эксперим.
15. Вариации на гранате / Variaciones sobre una granada (1975), эксперим.
16. Магнетизм Галисии (Из глины) / Acariño galaico (De Barro) (1961/1981–
1982/1995), эксперим. [входит в трилогию «Триптих Первостихий Испании»].
17. Христианские праздники / Светские фестивали / Fiestas Cristianas / Fiestas
Profanas (1934–1935/2003), док. [фильм состоит из трёх отреставрированных
фильмов, указанных в пункте 3, 4, 5].
18. Фестиваль в недрах Земли / Festival en las Entrañas (1963–1964/2023), эксперим.
[фильм состоит из двух отреставрированных фильмов, указанных в пунктах 13.6
и 13.9].

Упомянутые фильмы

1. Августина Арагонская / Agustina de Aragón (1950, реж. Хуан де Ордунья, Испания), игр.
2. Адебар / Adebar (1957, реж. Петер Кубелка, Австрия), эксперим.
3. Альмадрабас / Almadrabas (1934, реж. Карлос Вело, Фернандо Г. Мантилья, Испания), док.
4. Ана и волки / Ana y los lobos (1972, реж. Карлос Саура, Испания), игр.
5. Андалузский пёс / Un chien andalou (1929, реж. Луис Бунюэль, Сальвадор Дали, Франция), эксперим.
6. Арабеска для Кеннета Энгера / Arabesque for Kenneth Anger (1961, реж. Мари Менкен, США), эксперим.
7. Арагонская честь / Nobleza baturra (1935, реж. Флориан Рей, Испания), игр.
8. Арнульф Райнер / Arnulf Rainer (1960, реж. Петер Кубелка, Австрия), эксперим.
9. Башня семи горбунов / La torre de los siete jorobados (1944, реж. Эдгар Невилл, Испания), игр.
10. Бедствия войны / Los desastres de la guerra (1953, реж. Хосе Лопес Клементе, Мануэль Эрнандес Санхуан, Испания), док.
11. Безрассудный / Balarrasa (1951, реж. Хосе Антонио Ньевес Конде, Испания), игр.
12. Безумие любви / Locura de amor (1948, реж. Хуан де Ордунья, Испания), игр.
13. Богоматерь Фатимская / La señora de Fátima (1951, реж. Рафаэль Хиль, Испания), игр.
14. Борозды / Surcos (1951, реж. Хосе Антонио Ньевес Конде, Испания), игр.
15. Браконьеры / Furtivos (1975, реж. Хосе Луис Борау, Испания), игр.
16. Броненосец «Потёмкин» (1925, реж. Сергей Эйзенштейн, СССР), игр.
17. Брюнетка Клара / Morena Clara (1936, реж. Флориан Рей, Испания), игр.
18. В старой Гранаде / In old Granada (1921, реж. Бертон Холмс, США), док.

19. В стиле Гойи / Goyescas (1942, реж. Бенито Перохо, Испания), игр.
20. Вдали от деревьев / Lejos de los árboles (1963, реж. Хасинто Эстева, Испания),
док.
21. Веласкес / Velázquez (1948, реж. Хосе Мария Элоррьета, Испания), док.
22. Веласкес / Velázquez (1961, реж. Хосе Луис Фонт, Испания), док.
23. Веласкес / Velázquez (1966, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания), док.
24. Веласкес и его эпоха / Velázquez y su época (1961, реж. Альфредо Кастельон,
Испания), док.
25. Великая победа Теруэля / La gran victoria de Teruel (1938, реж. Альфредо Фрайле,
Испания), док.
26. Виридиана / Viridiana (1961, реж. Луис Бунюэль, Испания), игр.
27. Война Богов / La guerra de Dios (1953, реж. Рафаэль Хиль, Испания), игр.
28. Волчий лес / El bosque del lobo (1970, реж. Педро Олеа, Испания), игр.
29. Воспоминание об Эль Греко / Evocación de El Greco (1944, реж. Мануэль
Эрнандес Санхуан, Испания), док.
30. Время Веласкеса / Momento de Velázquez (1956, реж. Эухенио Мартинес
Маркес, Испания), док.
31. Выброси свои часы в воду (Вариации на тему интуитивной кинематографии
Хосе Валь дель Омара) / Tira tu reloj al agua (Variaciones sobre una cinegrafía
intuida de José Val del Omar) (2004, реж. Евгений Бонет, Испания), эксперим.
32. Выкорми ворона / Cría cuervos (1975, реж. Карлос Саура, Испания), игр.
33. Галисия / Galicia (1936, реж. Карлос Вело, Фернандо Г. Мантилья, Испания),
док.
34. Галисия / Galicia (1967, реж. Клаудио Герин, Испания), док.
35. Галисия и Валье-Инклан / Galicia y Valle-Inclán (1967, реж. Хосе Луис Фонт,
Испания), док.
36. Галисия и её реки / Galicia y sus rías (1960, реж. Джулиан де ла Флор, Испания),
док.
37. Галисия и Компостела / Galicia y Compostela (1935, реж. Карлос Вело, Фернандо
Г. Мантилья, Испания), док.

38. Героическая Испания / *España heroica* (1938, реж. Хоакин Рейг, Испания), док.
39. Главная улица / *Calle Mayor* (1956, реж. Хуан Антонио Бардем, Испания, Франция), игр.
40. Гойя / *Goya* (1948, реж. Хосе Мария Элоррьета, Испания), док.
41. Гойя, страстная жизнь / *Goya, una vida apasionada* (1958, реж. Хосе Очоа, Испания), док.
42. Город и сельская местность / *La ciudad y el campo* (1934, реж. Карлос Вело, Фернандо Г. Мантилья, Испания), док.
43. Дама из Тревелеса / *La señorita de Trévez* (1936, реж. Эдгар Невилл, Испания), игр.
44. Данте не только строг / *Dante no es únicamente severo* (1967, реж. Хасинто Эстева, Хоаким Хорда, Испания), игр.
45. Девять писем к Берте / *Nueve cartas a Berta* (1965, реж. Басилио Мартин Патино, Испания), игр.
46. Дети приюта / *Los niños del hospicio* (1933, реж. Мигель Сильвестре, Испания), игр.
47. Добро пожаловать, мистер Маршалл! / *Bienvenido, Mister Marshall!* (1953, реж. Луис Гарсиа Берланга, Испания), игр.
48. Дождь / *Regen* (1929, реж. Йорис Ивенс, Нидерланды), эксперим.
49. Дух улья / *El espíritu de la colmena* (1973, реж. Виктор Эрисе, Испания), игр.
50. Дуэнде и мистерия фламенко / *Duende y misterio del flamenco* (1952, реж. Эдгар Невилл, Испания), док.
51. Женщина и война / *La mujer y la guerra* (1938, реж. Маурисио Соллин, Испания), док.
52. Заря Америки / *Alba de América* (1951, реж. Хуан де Ордуња, Испания), игр.
53. Золотой век / *L'âge d'or* (1930, реж. Луис Бунюэль, Франция), эксперим.
54. Испания / *Spain* (1939, реж. Роман Кармен, СССР), док.
55. Испания Гойи / *La España de Goya* (1970, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания), док.
56. Испания 1800 / *España 1800* (1959, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания),

док.

57. Испанская земля / *The Spanish Earth* (1937, реж. Йорис Ивенс, США), док.
58. Кабинет доктора Калигари / *Das cabinet des Dr. Caligari* (1920, реж. Роберт Вине, Германия), игр.
59. Канарская земля / *Tierra Canaria* (1941, реж. Рафаэль Хиль, Испания), док.
60. Каудильо / *Caudillo* (1974, реж. Басилио Мартин Патино, Испания), док.
61. Квартирка / *El pisito* (1958, реж. Марко Феррери, Испания), игр.
62. Койяанискаци / *Koyaanisqatsi* (1982, реж. Годфри Реджио, США), эксперим.
63. Колдовство / *Embrujo* (1947, реж. Карлос Серрано де Осма, Испания), игр.
64. Коляска / *El cochecito* (1960, реж. Марко Феррери, Испания), игр.
65. Космос / *Cosmos* (1969, реж. Джордан Белсон, США), эксперим.
66. Кто меня любит? / *Quién me quiere a mí?* (1936, реж. Луис Бунюэль, Хосе Луис Саенс де Эредиа, Испания), игр.
67. Кузина Анжелика / *La prima Angélica* (1974, реж. Карлос Саура, Испания), игр.
68. Кузница душ / *Forja de almas* (1943, реж. Эусебио Фернандес Ардавин, Испания), игр.
69. Лаборатория Валь дель Омара / *Laboratorio Val del Omar* (2010, реж. Хавьер Вивер, Испания), док.
70. Лас-Урдес. Земля без хлеба / *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933, реж. Луис Бунюэль, Испания), док.
71. Лот в Содоме / *Lot in Sodom* (1933, реж. Джеймс Сиббли Уотсон, США), игр.
72. Львица Кастилии / *La leona de Castilla* (1951, реж. Хуан де Ордуња, Испания), игр.
73. Мавританская Испания / *Moorish Spain* (1933, производство Ван Бюрен Корпорейшн, США), док.
74. Мадрид Веласкеса / *El Madrid de Velázquez* (1961, реж. Педро Хиль Парадела, Густаво Перес Пуч, Испания), док.
75. Мадрид разводится / *Madrid se divorcia* (1934, реж. Алонсо Бенавидес, Испания), игр.
76. Мария де ла О / *María de la O* (1936, реж. Франсиско Элиас, Испания), игр.

77. Марселино, хлеб и вино / *Marcelino, pan y vino* (1955, реж. Ладислао Вайда, Испания), игр.
78. Метрополис / *Metropolis* (1927, реж. Фриц Ланг, Германия), игр.
79. Моана / *Moana* (1926, реж. Роберт Флаэрти, США), док.
80. Мои дражайшие палачи / *Queridísimos verdugos* (1973, реж. Басилио Мартин Патино, Испания), док.
81. Моя дорогая сеньорита / *Mi querida senorita* (1971, реж. Хайме де Арминьян, Испания), игр.
82. Надежда (В горах Теруэля) / *Espoir (Sierra de Teruel)* (1938–1939, реж. Андре Мальро, Испания, Франция), игр.
83. Нанук с севера / *Nanook of the North* (1922, реж. Роберт Флаэрти, США), док.
84. Национальное ружьё / *La escopeta nacional* (1978, реж. Луис Гарсиа Берланга, Испания), игр.
85. Наша земля Галисия / *Galicia terra nosa* (1969, реж. Рафаэль Балларин, Испания), док.
86. Необычная Испания / *España insólita* (1965, реж. Хавьер Агирре, Испания), док.
87. Никогда ничего не происходит / *Nunca pasa nada* (1963, реж. Хуан Антонио Бардем, Испания), игр.
88. Образы Остенде / *Images d'Ostende* (1929, реж. Анри Сторк, Бельгия), док.
89. Осада Алькасара / *L'Assedio dell'Alcazar* (1940, реж. Аугусто Дженина, Испания), игр.
90. От Гибралтара через Южную Испанию к Гранаде / *From Gibraltar through Southern Spain to Granada* (1933, реж. Андре де ла Варре, США), док.
91. От розового к жёлтому / *Del rosa al amarillo* (1963, реж. Мануэль Саммерс, Испания), игр.
92. Охлаждённый мятный коктейль / *Peppermint frappé* (1967, реж. Карлос Саура, Испания), игр.
93. Охота / *La caza* (1966, реж. Карлос Саура, Испания), игр.
94. Падение дома Ашеров / *The fall of the house of Usher* (1928, реж. Джеймс Сибли Уотсон, Мелвилл Уэббер, США), игр.

95. Палач / El verdugo (1963, реж. Луис Гарсиа Берланга, Испания, Италия), игр.
96. Палитра Веласкеса / La paleta de Velázquez (1962, реж. Мануэль Эрнандес Санхуан, Испания), док.
97. Песни для послевоенных времён / Canciones para después de una Guerra (1971, реж. Басилио Мартин Патино, Испания), док.
98. Пим, пам, пум ... пли! / Pim, pam, pum ... fuego! (1975, реж. Педро Олеа, Испания), игр.
99. Пласидо / Plácido (1961, реж. Луис Гарсиа Берланга, Испания), игр.
100. По поводу Ниццы / À propos de Nice (1930, реж. Жан Виго, Франция), док.
101. Праздник Вербена де ла Палома / La verbena de la Paloma (1935, реж. Бенито Перохо, Испания), игр.
102. Прóклятая деревня / La aldea maldita (1930, реж. Флориан Рей, Испания), игр.
103. Прóклятая деревня / La aldea maldita (1942, реж. Флориан Рей, Испания), игр.
104. Разочарование / El desencanto (1976, реж. Хайме Чаварри, Испания), док.
105. Раса / Raza (1942, реж. Хосе Луис Саенс де Эредиа, Испания), игр.
106. Раса, дух Франко / Raza, el espíritu de Franco (1977, реж. Гонсало Эрральде, Испания), док.
107. Репортаж о революционном движении в Барселоне / Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona (1936, реж. Матео Сантос, Испания), док.
108. Речной атлас Галисии / Rías altas de Galicia (1962, реж. Хосе Луис Роман, Испания), док.
109. Сад земных наслаждений / The Garden of earthly delights (1981, реж. Стэн Брэкидж, США), эксперим.
110. Сад наслаждений / El jardín de las delicias (1970, реж. Карлос Саура, Испания), игр.
111. Самадхи / Samadhi (1967, реж. Джордан Белсон, США), эксперим.
112. Свет мотылька / Mothlight (1963, реж. Стэн Брэкидж, США), эксперим.
113. Семья Паскуаля Дуарте / Pascual Duarte (1975, реж. Рикардо Франко, Испания), игр.
114. Слава Испании / The Glory of Spain (1930, производство Ван Бюрен

- Корпорейшн, США), док.
115. Смерть велосипедиста / Muerte de un ciclista (1955, реж. Хуан Антонио Бардем, Испания), игр.
 116. Странное путешествие / El extraño viaje (1964, реж. Фернандо Фернан Гомес, Испания), игр.
 117. Счастливчик / Fortunato (1941, реж. Фернандо Дельгадо, Испания), игр.
 118. Тавромахия / La tauromaquia (1954, реж. Хосе Лопес Клементе, Испания), док.
 119. Танцы Галисии / Bailes de Galicia (1960, реж. Альфредо Кастельон, Испания), док.
 120. Тётя Тула / La tía Tula (1964, реж. Мигель Пикасо, Испания), игр.
 121. Только время / Rien que les heures (1926, реж. Альберто Кавальканти, Франция), док.
 122. Тот самый Мадрид Гойи / Aquel Madrid de Goya (1944, реж. Хосе Мария Эрнандес Санхуан, Испания), док.
 123. Тристана / Tristana (1970, реж. Луис Бунюэль, Испания), игр.
 124. У Сусанны есть секрет / Susana tiene un secreto (1933, реж. Бенито Перохо, Испания), игр.
 125. Филипп II и Эскориал / Felipe II y El Escorial (1935, реж. Карлос Вело, Фернандо Г. Мантилья, Испания), док.
 126. Фонтан грёз / Fountain of dreams (1984, реж. Джордан Белсон, США), эксперим.
 127. Хорошая любовь / El buen amor (1963, реж. Франсиско Регейро, Испания), игр.
 128. Хрустальная дева / La virgen de cristal (1926, реж. Сатурио Луис Пинеиро, Мануэль Луис Пинеиро, Испания), игр.
 129. Чакра / Chakra (1972, реж. Джордан Белсон, США), эксперим.
 130. Чёрные картины Гойи / Las pinturas negras de Goya (1959, реж. Кристиан Анвандер, Испания), док.
 131. Чудо по четвергам / Los jueves, milagro (1957, реж. Луис Гарсиа Берланга, Испания), игр.
 132. Шпана / Los golfos (1959, реж. Карлос Саура, Испания), игр.
 133. Эль Греко / El Greco (1948, реж. Хосе Мария Элоррьета, Испания), док.

134. Эль Греко в Толедо / El Greco en Toledo (1945, реж. Артуро Руис-Кастильо, Испания), док.
135. Эль Греко в Толедо / El Greco en Toledo (1951, реж. Леонардо Мартин, Испания), док.
136. Эль Греко в Толедо / El Greco en Toledo (1959, реж. Пио Каро Бароха, Испания), док.
137. Эль Греко и его шедевр «Похороны графа Оргаса» / El Greco en su obra maestra: El entierro del Conde Orgaz (1954, реж. Хуан Серра, Испания), док.
138. Эль Греко, художник, река, город / El Greco, un pintor, un río, una ciudad (1960, реж. Хесус Фернандес Сантос, Испания), док.
139. Эльдорадо / Eldorado (1921, реж. Марсель Л'Эрбье, Франция), игр.
140. Эта счастливая пара / Esa pareja feliz (1953, реж. Хуан Антонио Бардем, Луис Гарсиа Берланга, Испания), игр.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Иллюстративный материал



Рисунок 1 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 2 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

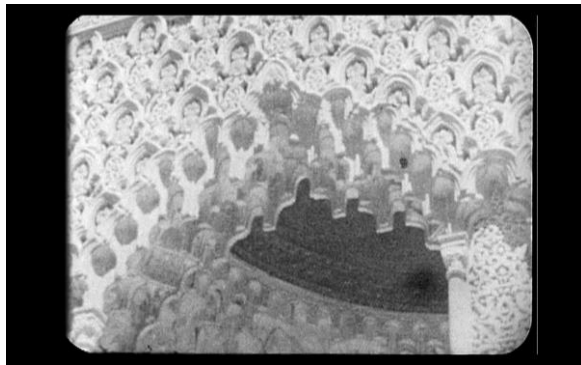


Рисунок 3 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 4 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 5 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

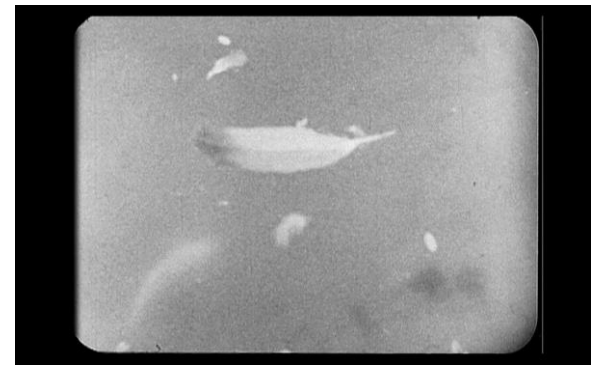


Рисунок 6 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 7 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

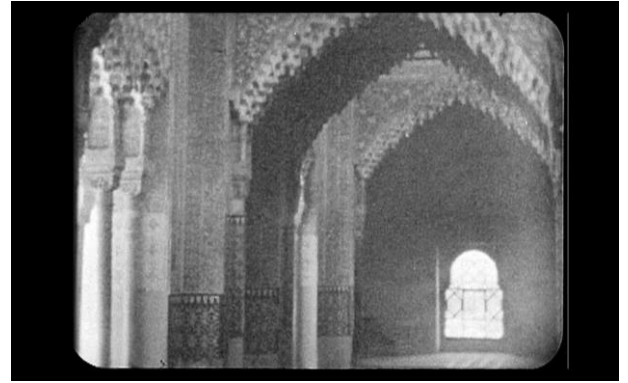


Рисунок 8 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 9 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

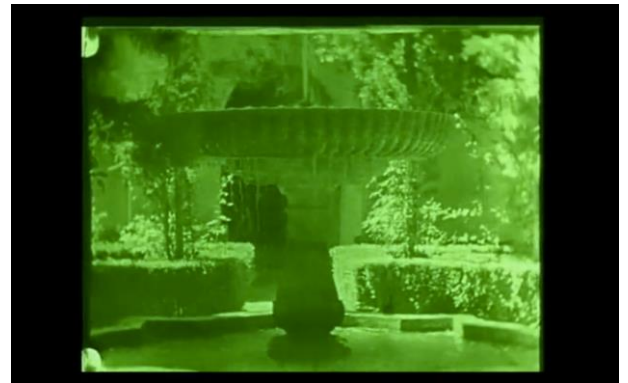


Рисунок 10 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 11 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

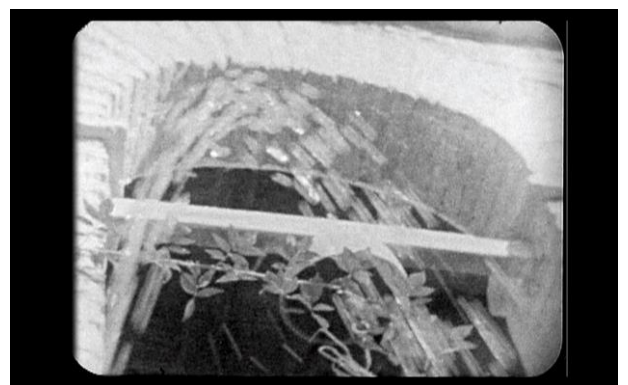


Рисунок 12 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 13 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 14 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 15 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

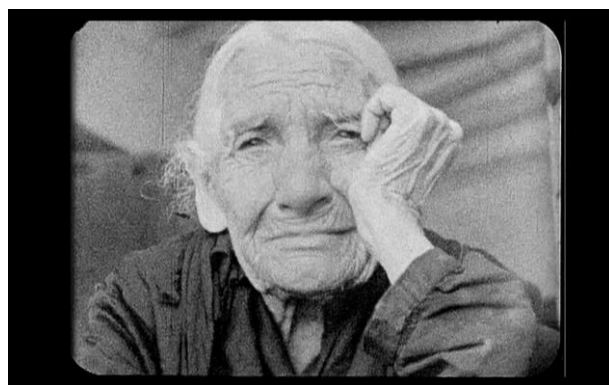


Рисунок 16 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

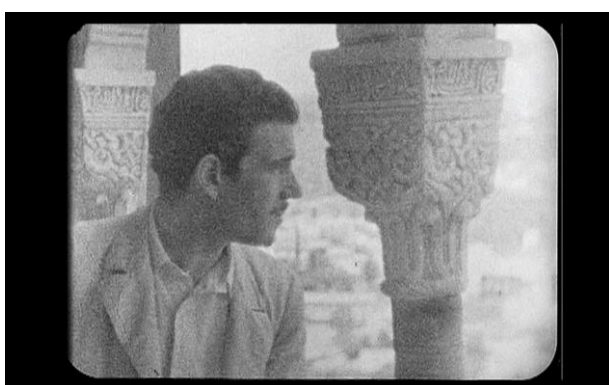


Рисунок 17 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 18 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

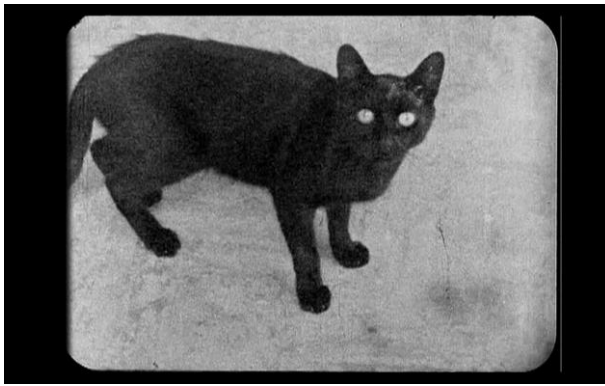


Рисунок 19 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 20 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 21 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 22 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 23 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

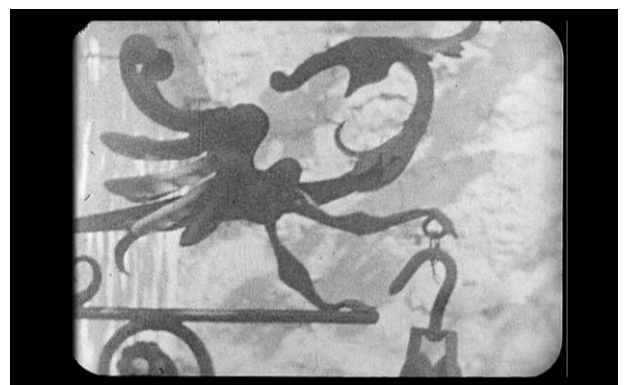


Рисунок 24 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 25 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 26 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 27 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 28 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 29 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

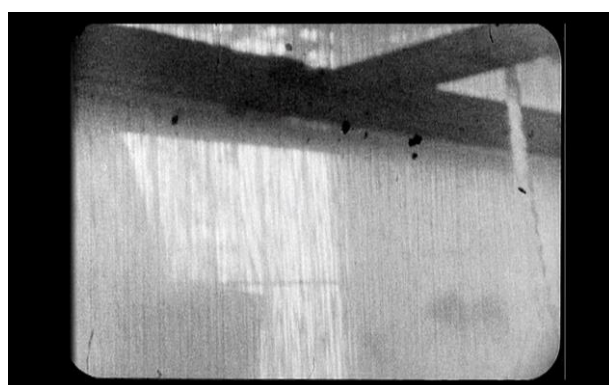


Рисунок 30 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 31 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

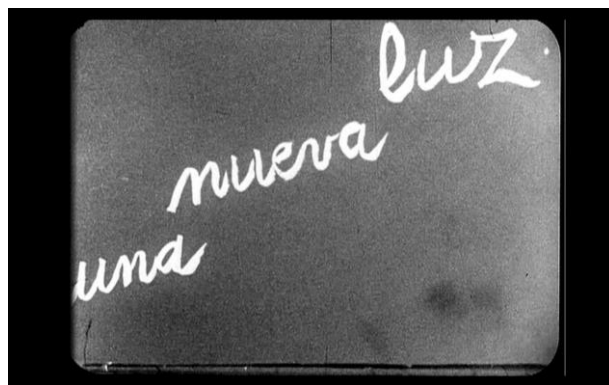


Рисунок 32 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 33 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 34 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 35 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 36 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 37 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 38 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 39 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 40 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»

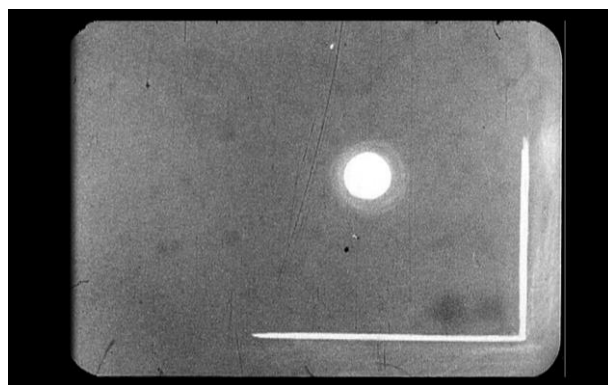


Рисунок 41 – Кадр из фильма
«Вибрации Гранады»



Рисунок 42 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 43 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 44 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 45 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

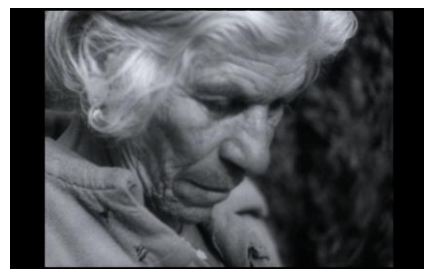


Рисунок 46 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 47 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 48 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

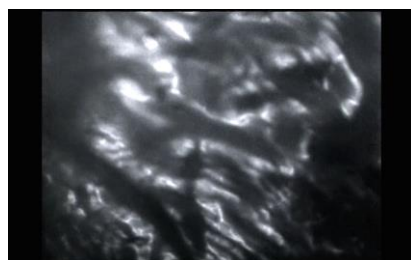


Рисунок 49 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 50 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 51 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 52 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 53 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

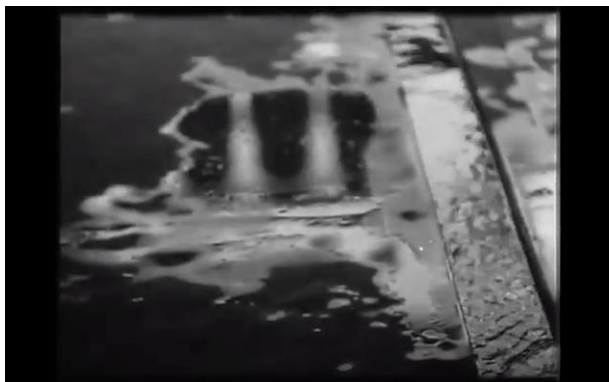


Рисунок 54 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 55 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

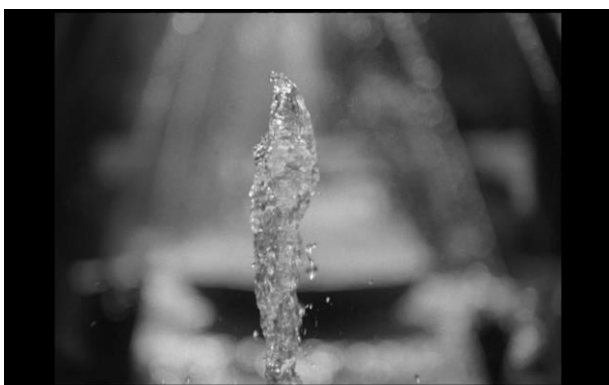


Рисунок 56 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 57 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

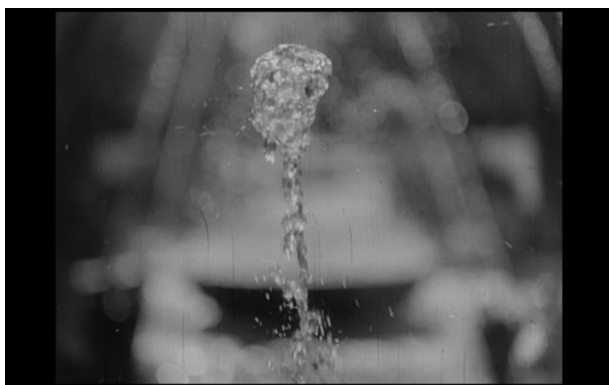


Рисунок 58 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

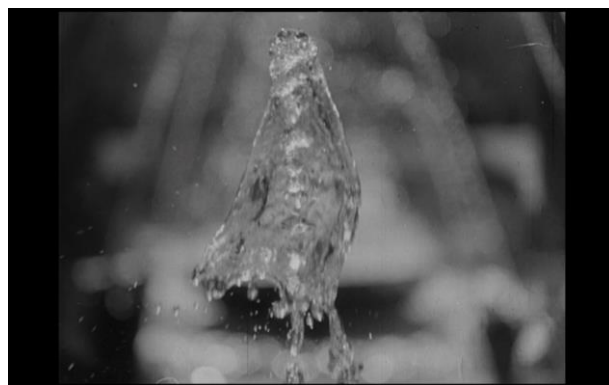


Рисунок 59 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

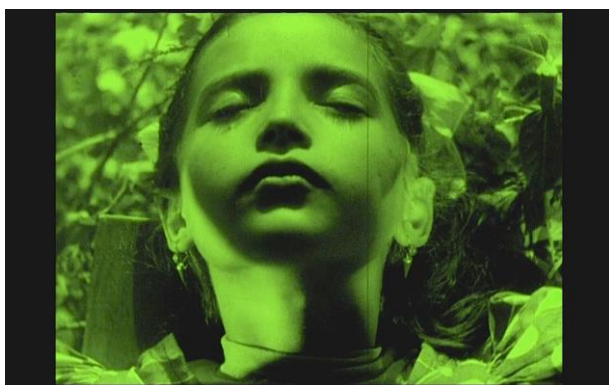


Рисунок 60 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 61 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

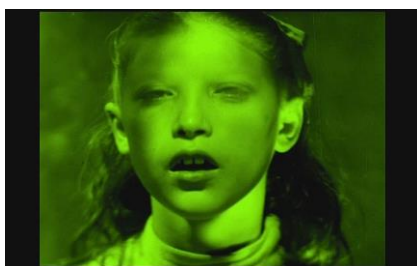


Рисунок 62 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

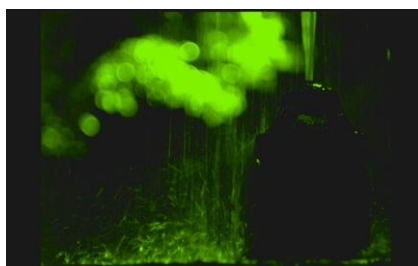


Рисунок 63 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

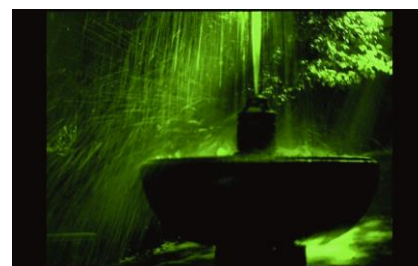


Рисунок 64 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 65 – Кадр из фильма «Гранада в зеркале воды»



Рисунок 66 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 67 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

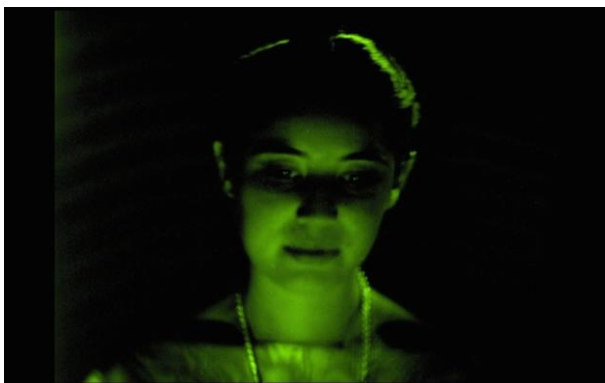


Рисунок 68 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

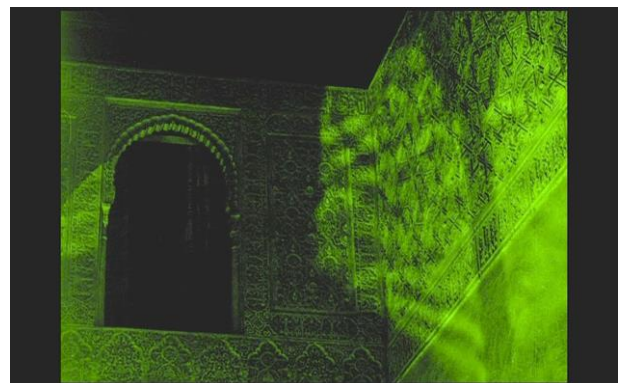


Рисунок 69 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

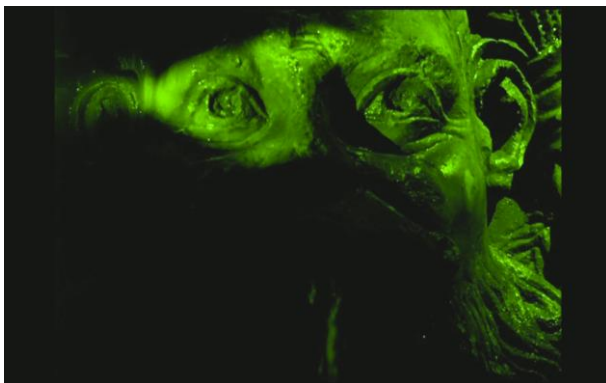


Рисунок 70 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 71 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

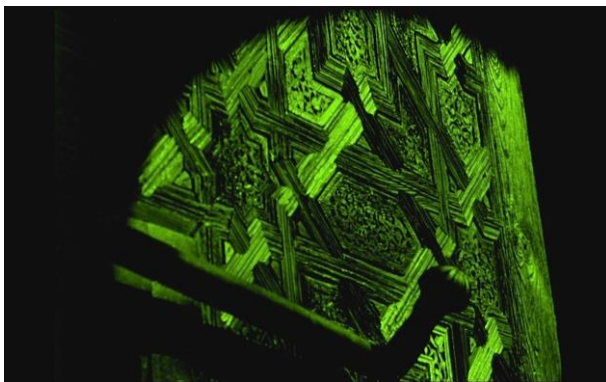


Рисунок 72 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

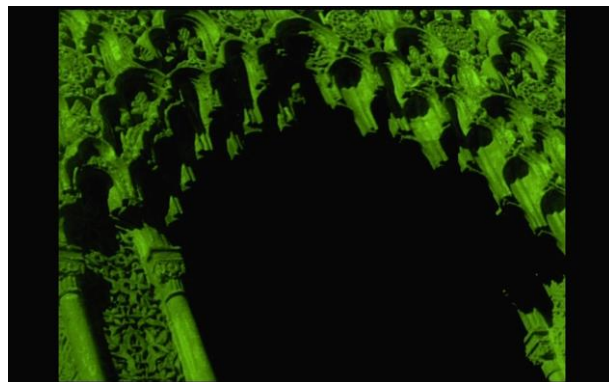


Рисунок 73 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 74 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

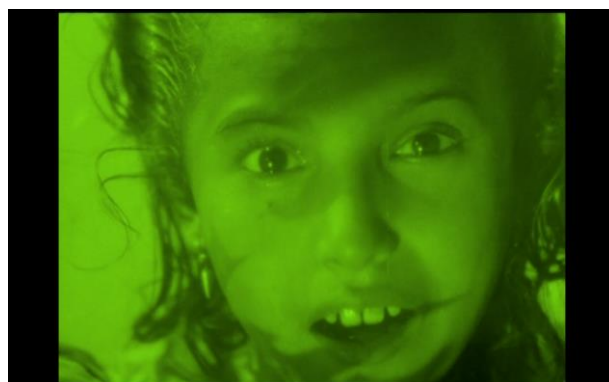


Рисунок 75 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 76 – Кадр из фильма «Гранада в зеркале воды»



Рисунок 77 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 78 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 79 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 80 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 81 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 82 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 83 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 84 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

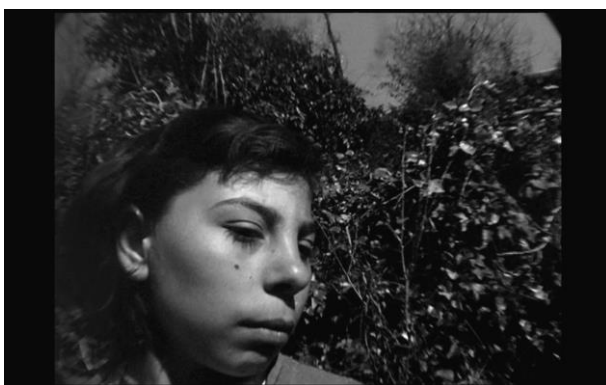


Рисунок 85 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»

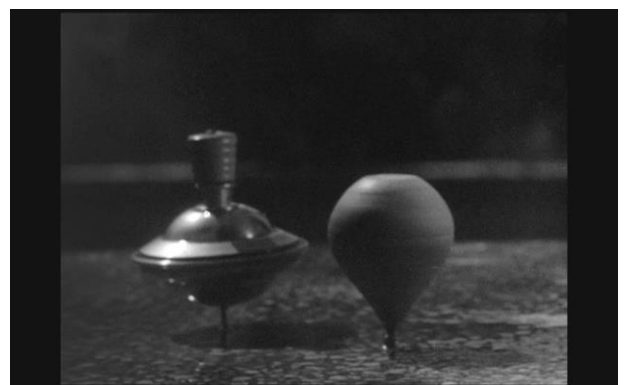


Рисунок 86 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 87 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 88 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 89 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 90 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 91 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 92 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 93 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»»



Рисунок 94 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 95 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 96 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 97 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 98 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 99 – Кадр из фильма
«Гранада в зеркале воды»



Рисунок 100 – Проекция фильма «Гранада в зеркале воды» с помощью технологии «апанорамного переполнения образа»



Рисунок 101 – Кадр из фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 102 – Кадр из фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 103 – Кадр из фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 104 – Бюст-реликварий св. Анны (1540–1545). Хуан де Хуни

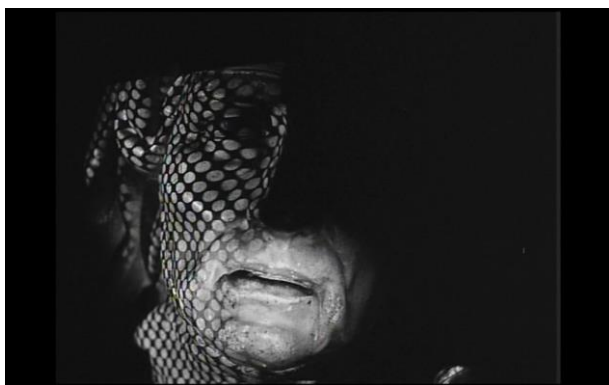


Рисунок 105 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 106 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 107 – Кадр из
фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 108 – Кадр из
фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 109 – Кадр из
фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 110 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»

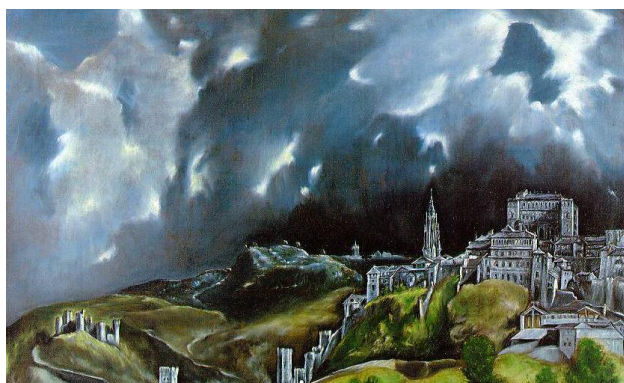


Рисунок 111 – «Вид Толедо» (1596–1600)
(фрагмент). Эль Греко



Рисунок 112 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 113 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 114 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 115 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 116 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»

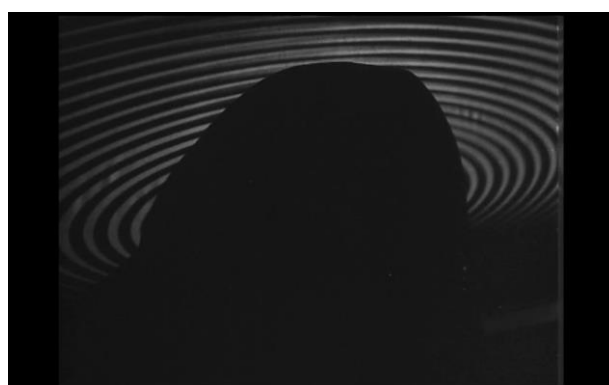


Рисунок 117 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 118 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 119 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»

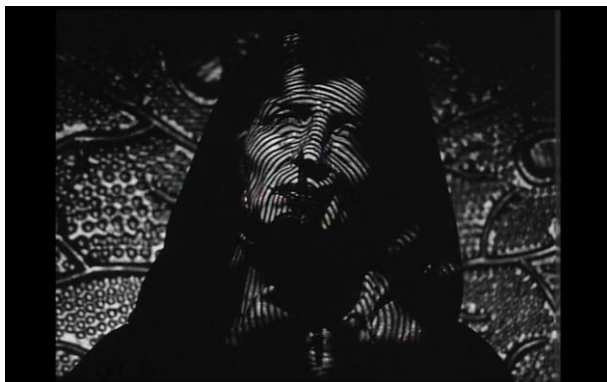


Рисунок 120 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 121 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 122 – Кадр из
фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 123 – Кадр из
фильма «Огонь в Кастилии»



Рисунок 124 – Кадр из
фильма «Огонь в Кастилии»

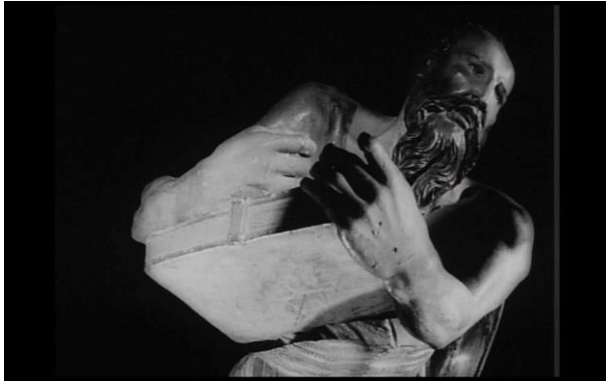


Рисунок 125 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 126 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 127 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»

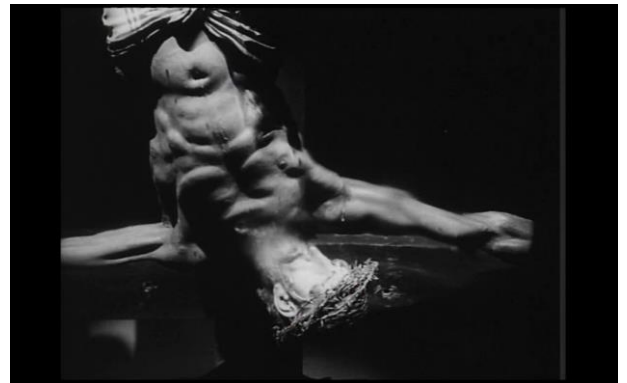


Рисунок 128 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 129 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 130 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 131 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 132 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 133 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 134 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 135 – «Непорочное зачатие»
(1608–1613) (фрагмент). Эль Греко



Рисунок 136 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 137 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 138 – Кадр из фильма
«Огонь в Кастилии»



Рисунок 139 – Хоругвь испанской инквизиции

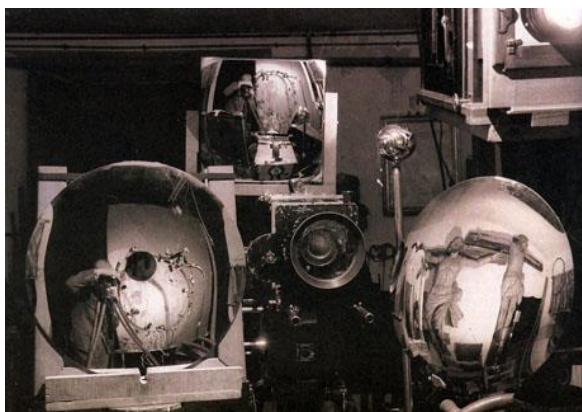


Рисунок 140 – Фотография со съёмок
фильма «Огонь в Кастилии»

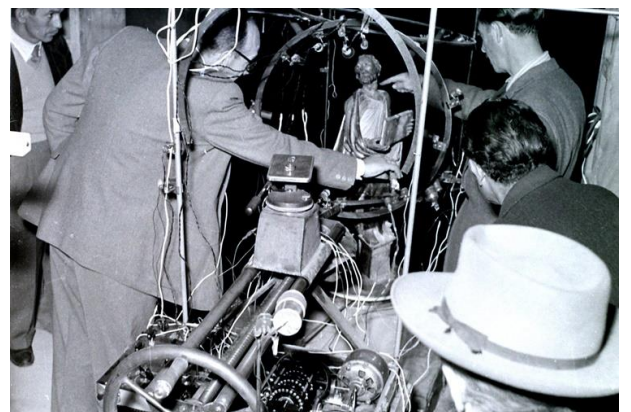


Рисунок 141 – Фотография со съёмок
фильма «Огонь в Кастилии»

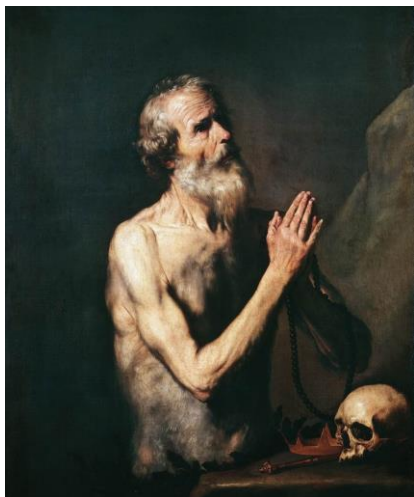


Рисунок 142 – «Св. Онуфрий» (1637).
Х. Рибера



Рисунок 143 – «Экстаз св. Франциска»
(ок. 1660). Ф. Сурбаран



Рисунок 144 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 145 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 146 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 147 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 148 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 149 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

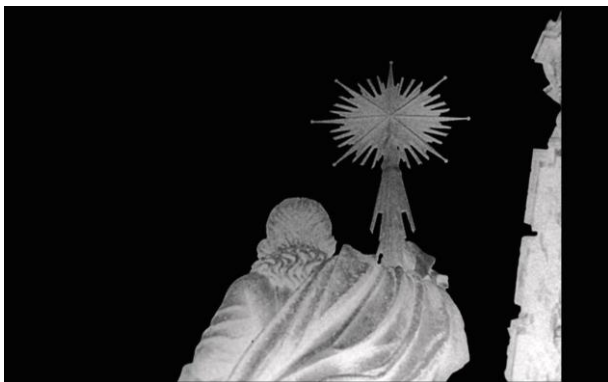


Рисунок 150 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 151 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 152 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

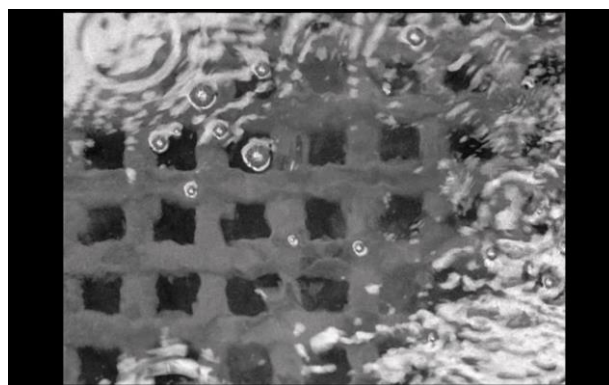


Рисунок 153 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 154 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 155 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

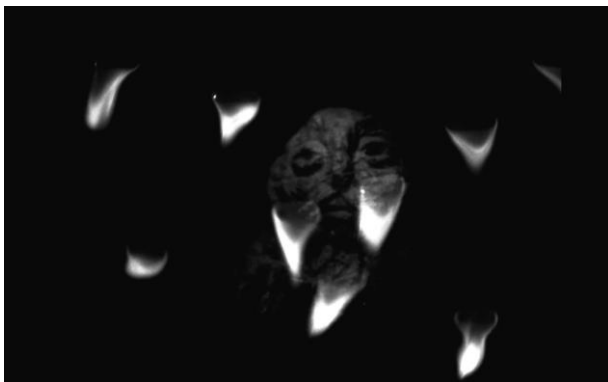


Рисунок 156 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 157 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 158 – Кадр из
фильма «Магнетизм
Галисии (Из глины)»



Рисунок 159 – Кадр из
фильма «Магнетизм
Галисии (Из глины)»



Рисунок 160 – Кадр из
фильма «Магнетизм
Галисии (Из глины)»



Рисунок 161 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 162 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 163 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 164 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 165 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 166 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 167 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 168 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

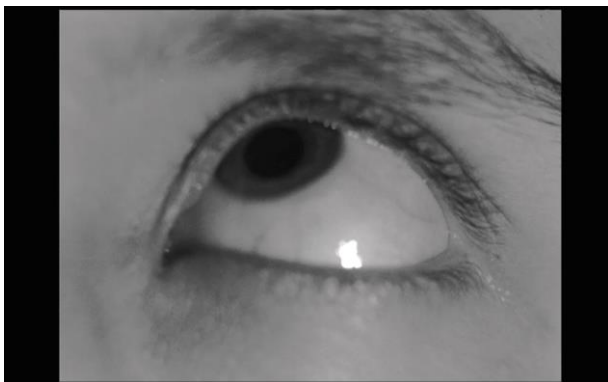


Рисунок 169 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

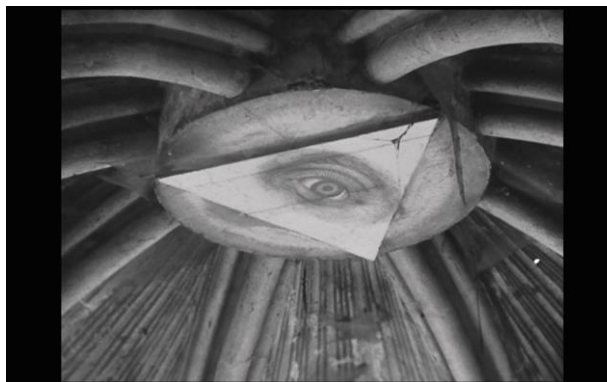


Рисунок 170 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 171 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 172 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 173 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 174 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 175 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 176 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 177 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 178 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 179 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 180 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 181 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 182 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 183 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 184 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

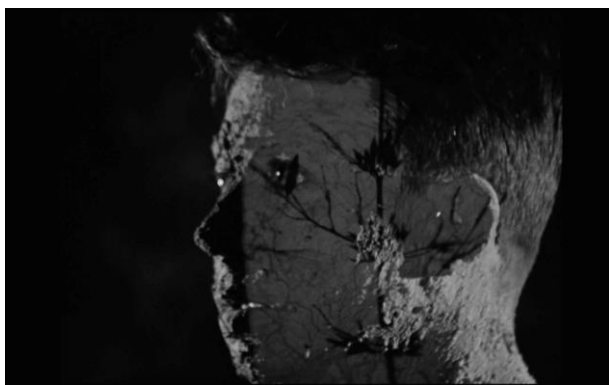


Рисунок 185 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 186 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 187 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

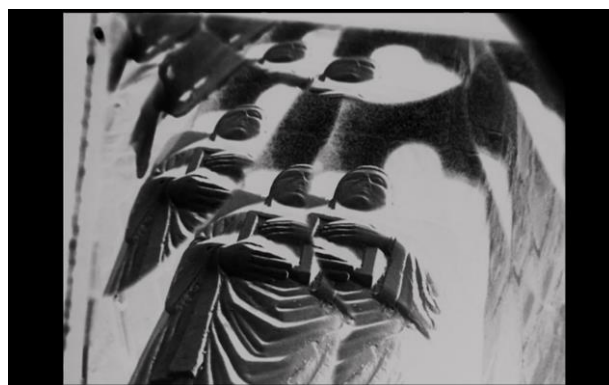


Рисунок 188 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 189 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 190 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

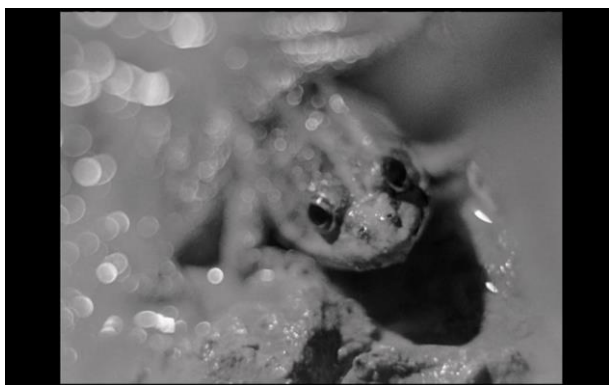


Рисунок 191 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 192 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 193 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

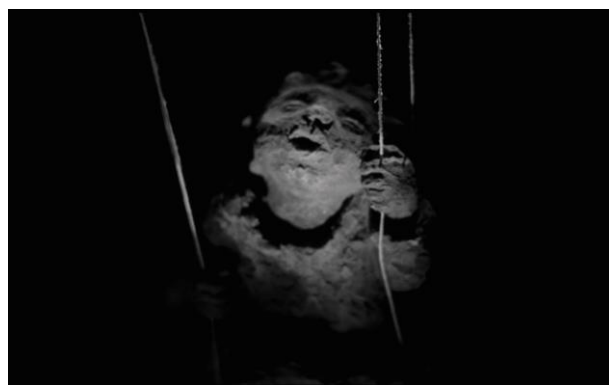


Рисунок 194 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 195 – Кадр из
фильма «Магнетизм
Галисии (Из глины)»



Рисунок 196 – Кадр из
фильма «Магнетизм
Галисии (Из глины)»

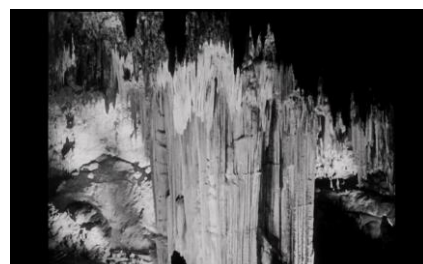


Рисунок 197 – Кадр из
фильма «Магнетизм
Галисии (Из глины)»

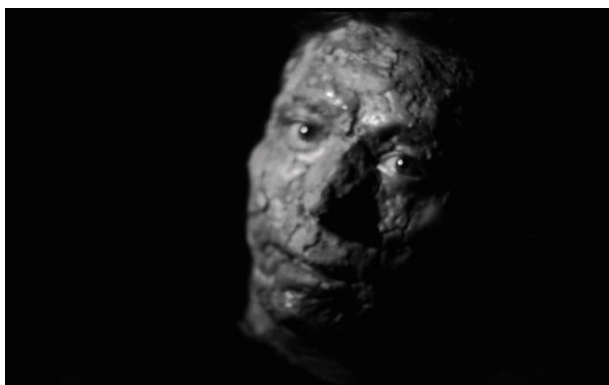


Рисунок 198 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

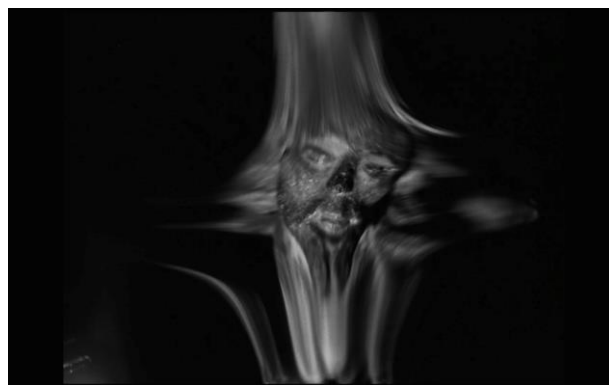


Рисунок 199 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 200 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 201 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 202 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 203 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»

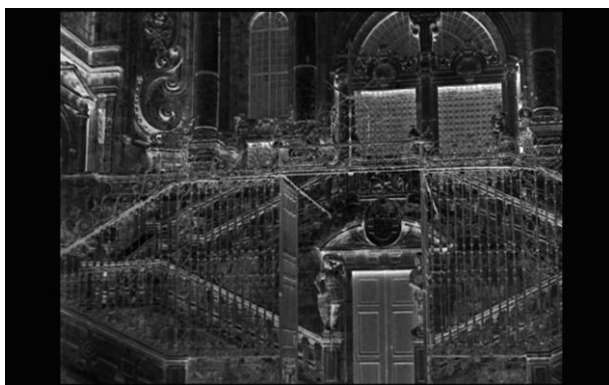


Рисунок 204 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 205 – Кадр из фильма
«Магнетизм Галисии (Из глины)»



Рисунок 206 – Кадр из
фильма «Гранада»



Рисунок 207 – Кадр из
фильма «Гранада»



Рисунок 208 – Кадр из
фильма «Гранада»



Рисунок 209 – Кадр из фильма «Гранада»

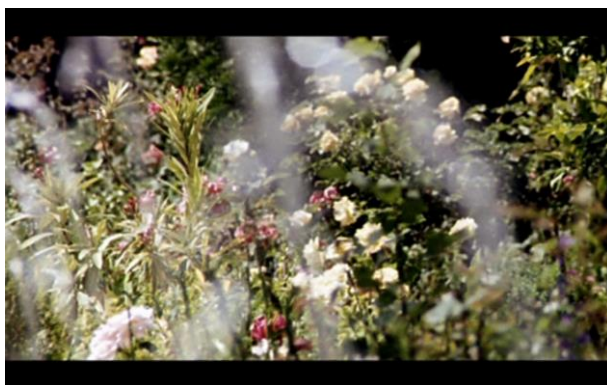


Рисунок 210 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 211 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 212 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 213 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 214 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 215 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 216 – Кадр из фильма «Гранада»

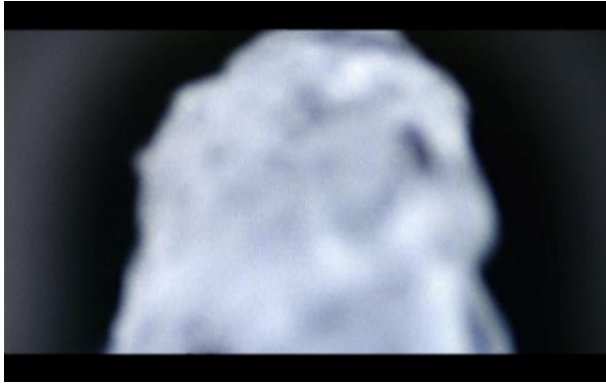


Рисунок 217 – Кадр из фильма «Гранада»

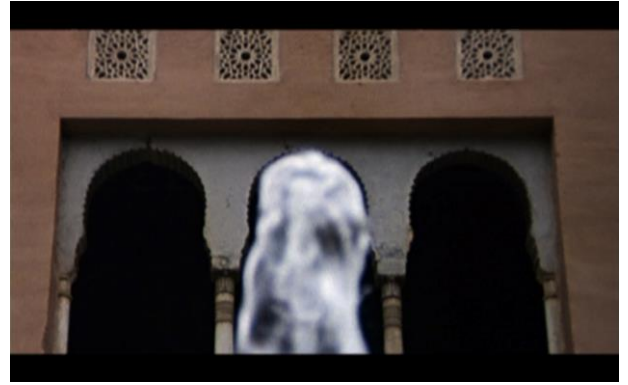


Рисунок 218 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 219 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 220 – Кадр из фильма «Гранада»

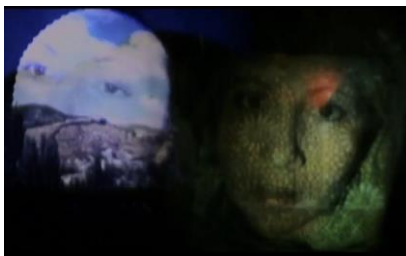


Рисунок 221 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 222 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 223 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 224 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 225 – Кадр из фильма «Гранада»

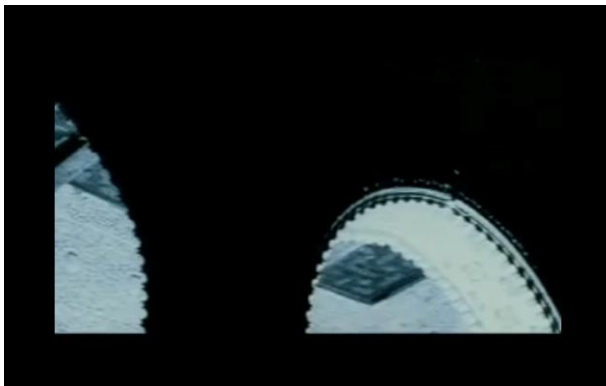


Рисунок 226 – Кадр из фильма «Гранада»

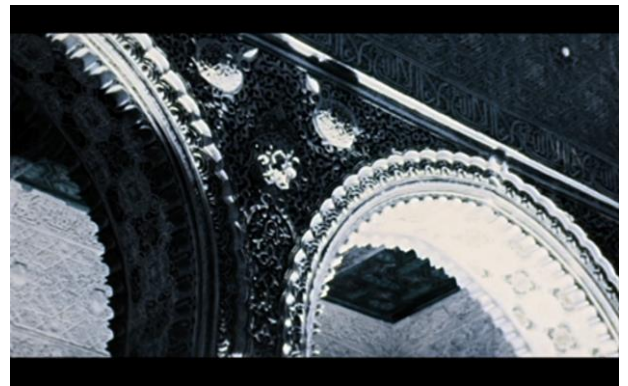


Рисунок 227 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 228 – Кадр из
фильма «Гранада»

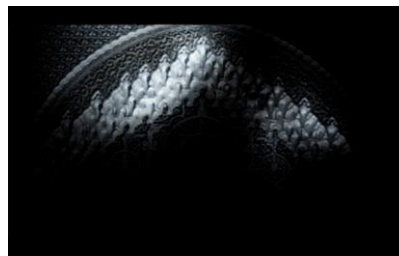


Рисунок 229 – Кадр из
фильма «Гранада»



Рисунок 230 – Кадр
из фильма «Гранада»



Рисунок 231 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 232 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 233 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 234 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 235 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 236 — Кадр из фильма «Гранада»

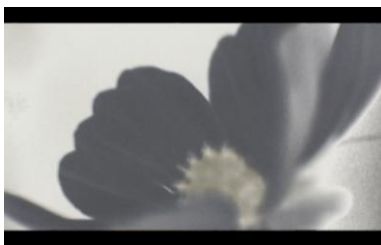


Рисунок 237 – Кадр из фильма «Гранада»

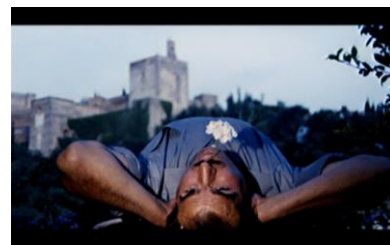


Рисунок 238 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 239 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 240 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 241 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 242 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 243 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 244 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 245 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 246 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 247 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 248 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 249 – Кадр из фильма «Гранада»

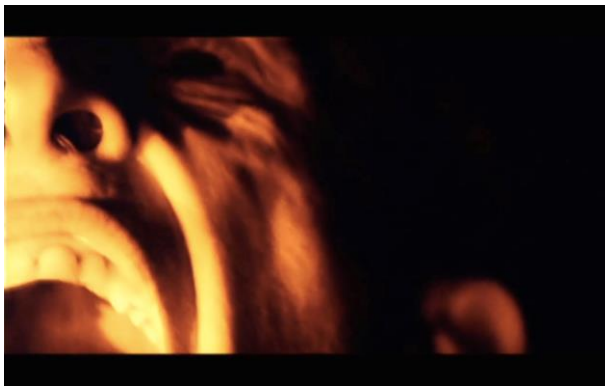


Рисунок 250 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 251 – Кадр из фильма «Гранада»

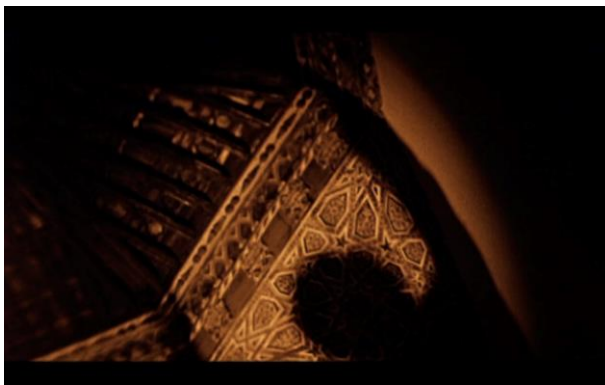


Рисунок 252 – Кадр из фильма «Гранада»

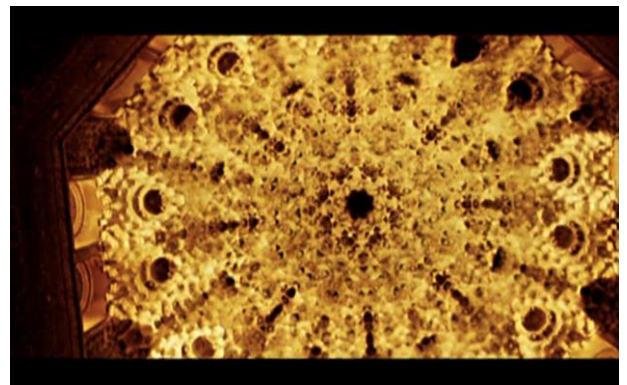


Рисунок 253 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 254 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 255 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 256 – Кадр из фильма «Гранада»

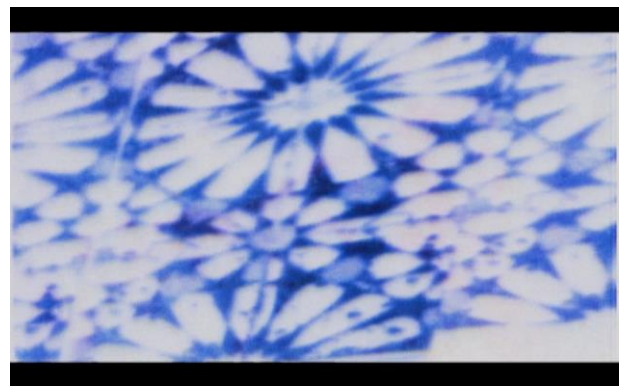


Рисунок 257 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 258 – Кадр из фильма «Гранада»

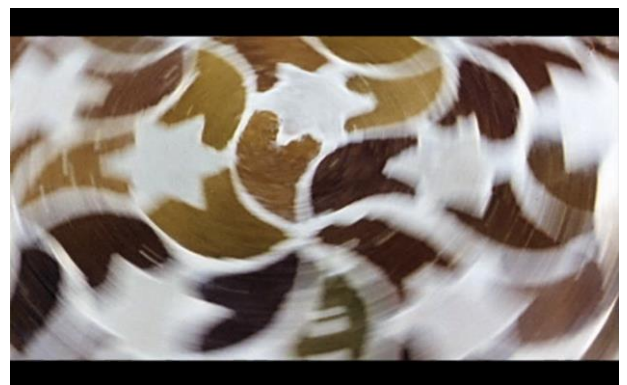


Рисунок 259 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 260 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 261 – Кадр из фильма «Гранада»

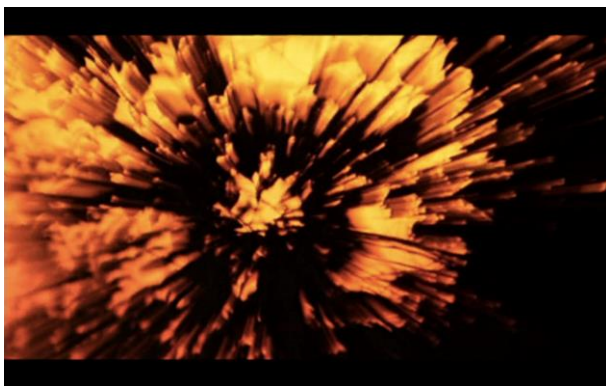


Рисунок 262 – Кадр из фильма «Гранада»

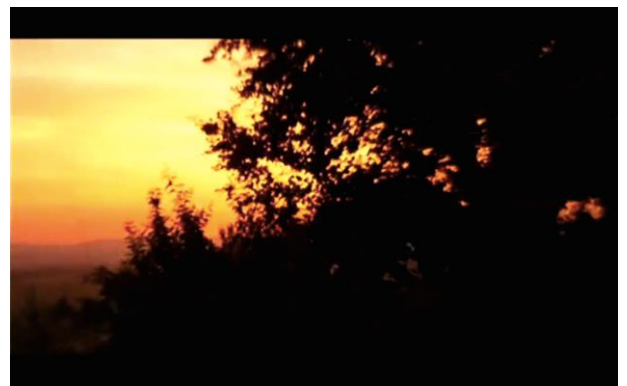


Рисунок 263 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 264 – Кадр из фильма «Гранада»



Рисунок 265 –
Мультиэкспозиционный
кадр. Х. Валь дель Омар



Рисунок 266 –
Мультиэкспозиционный
кадр. Х. Валь дель Омар

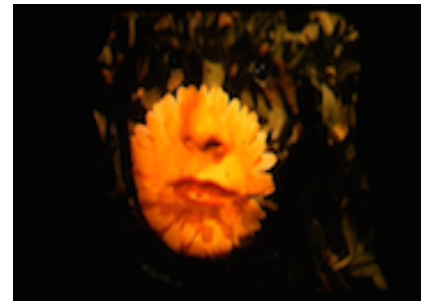


Рисунок 267 –
Мультиэкспозиционный
кадр. Х. Валь дель Омар



Рисунок 268 –
Мультиэкспозиционный
кадр. Х. Валь дель Омар

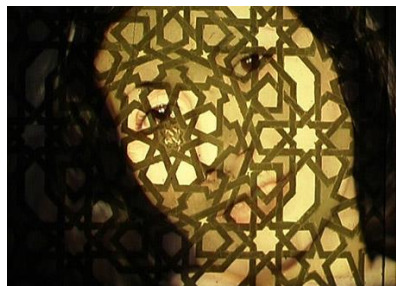


Рисунок 269 –
Мультиэкспозиционный
кадр. Х. Валь дель Омар



Рисунок 270 –
Мультиэкспозиционный
кадр. Х. Валь дель Омар



Рисунок 271 – Слайды (1975–1982). Х. Валь дель Омар



Рисунок 272 – Диакрина.
Х. Валь дель Омар



Рисунок 273 – Мультиэкспозиционный
кадр. Х. Валь дель Омар



Рисунок 274 – Лаборатория ПЛАТ
Х. Валь дель Омара

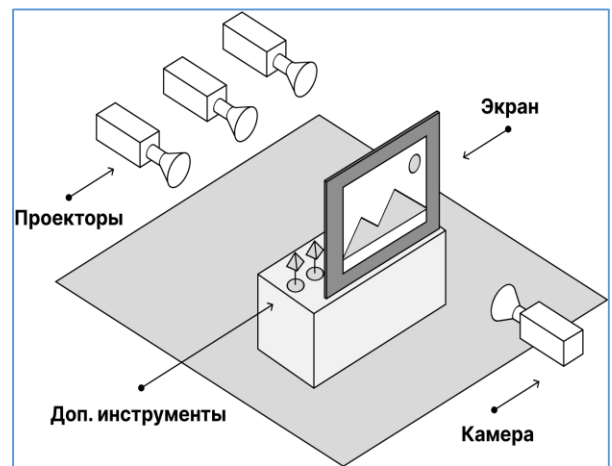


Рисунок 275 – Схема Рисунка 274

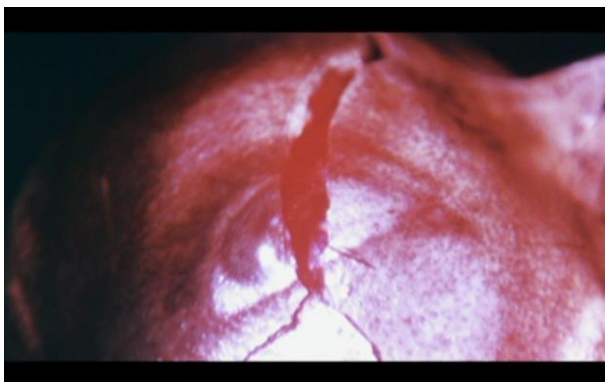


Рисунок 276 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

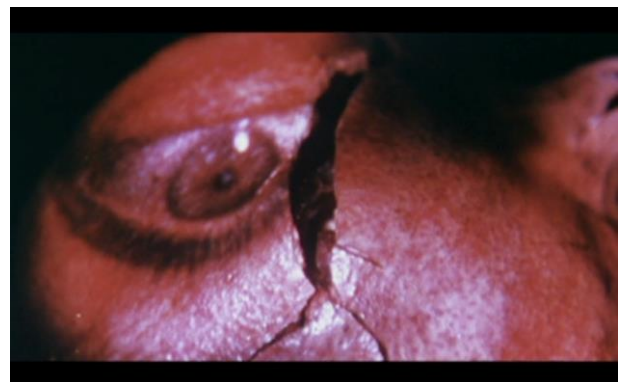


Рисунок 277 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

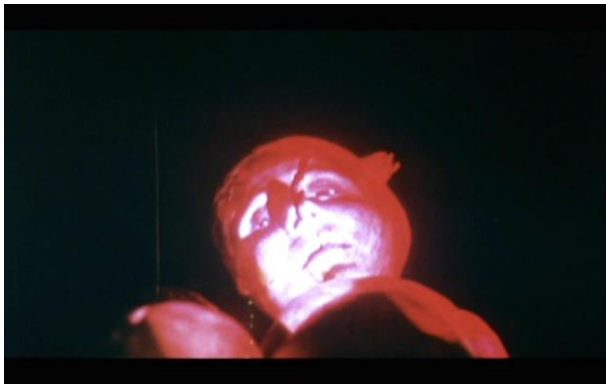


Рисунок 278 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

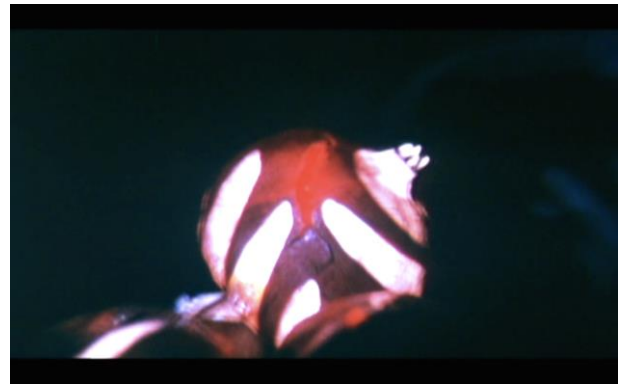


Рисунок 279 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

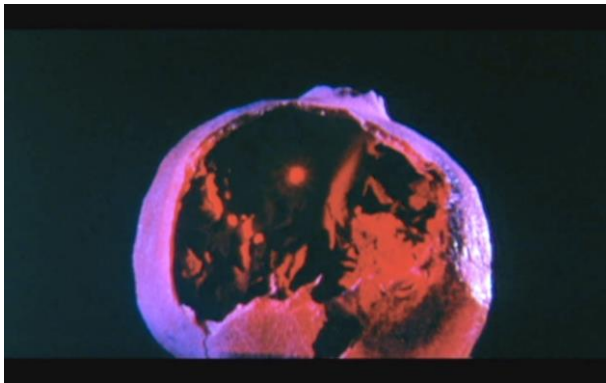


Рисунок 280 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

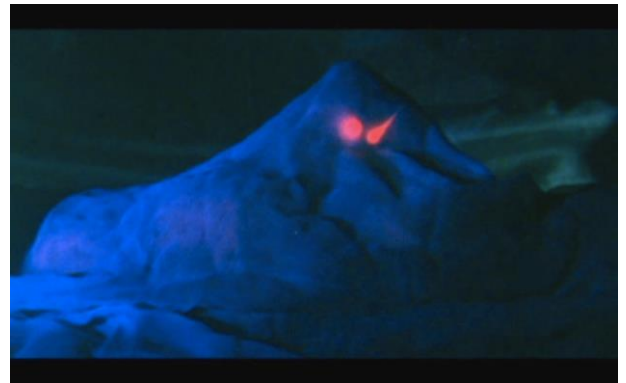


Рисунок 281 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»



Рисунок 282 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»



Рисунок 283 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

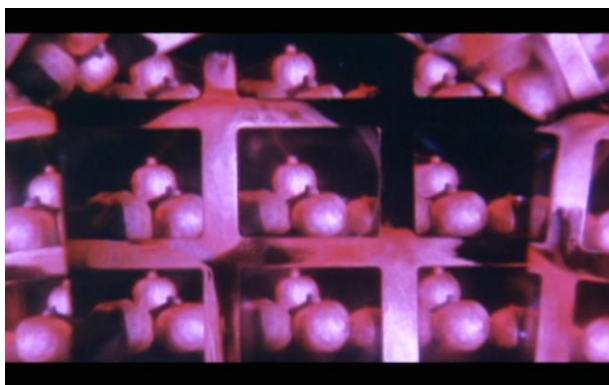


Рисунок 284 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

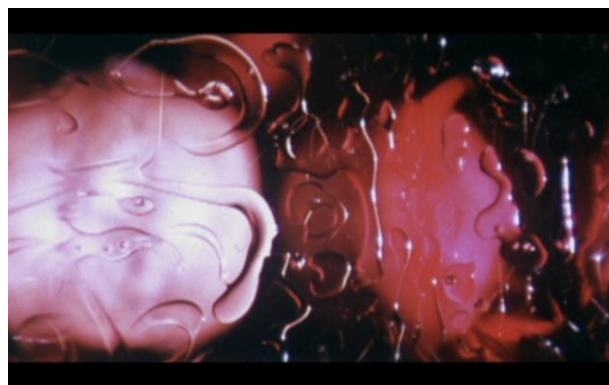


Рисунок 285 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»



Рисунок 286 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»



Рисунок 287 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»



Рисунок 288 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

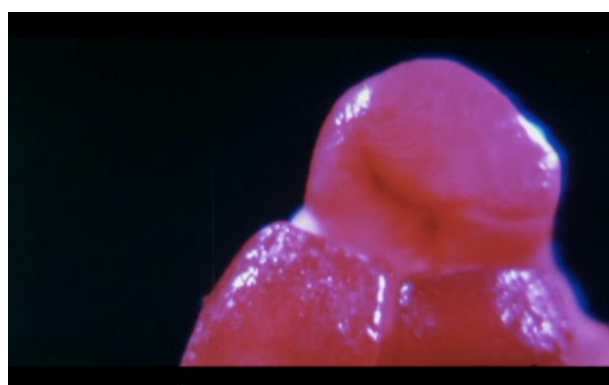


Рисунок 289 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»



Рисунок 290 – «Натюрморт с айвой, капустой, дыней и огурцом» (1602).
Х. Санчес Котан



Рисунок 291 – «Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой» (1633).
Ф. Сурбаран



Рисунок 292 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»



Рисунок 293 – Кадр из фильма
«Вариации на гранате»

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Таблица 1 – Систематизированные результаты аналитического исследования формосодержательного строя фильмов Х. Валь дель Омара

В таблице применяются следующие сокращения: **ВГ** – фильм «Вибрации Гранады» (1935), **ГЗВ** – фильм «Гранада в зеркале воды» (1955), **ОК** – фильм «Огонь в Кастилии» (1960), **МГ** – фильм «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–1982/1995), **Гр** – фильм «Гранада» (1968/1974), **ВнГ** – фильм «Вариации на гранате» (1975).

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
1. Цветность фильма							
	чёрно-белый						
	цветной						
	негатив одной части фильма тонирован в зелёный цвет						
	одна часть фильма цветная						
	проекция фильма через зелёный фильтр						
	вставка в цветной фильм чёрно-белых кадров						
2. Характер кинопроекции							
	обычная						
	с помощью технологии «апанорамного переполнения образа»						
3. Структура фильма							
	трёхчастная структура фильма						
	части фильма соотнесены с временными периодами (день, ночь, утро / день)						
	часть / эпизод фильма выражает сновидческое / трансовое состояние, в котором пребывает персонаж / персонажи фильма						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	части фильма соотнесены с этапами духовной жизни человека (неведение, инициация, ведение)						
	нет ярко выраженных частей фильма, герой проходит трансформацию через сновидческое путешествие, но её итог не показан						
	фильм разделён по характеру спецэффектов и по крупности плана						
4. Маркеры							
4.1. Маркеры границ частей / эпизодов фильма							
	образы воды						
	образы воды, представляемые как огонь						
	большая каменная чаша						
	кадры с ярким отблеском солнечных лучей на поверхности оконного стекла, медной посуды						
	серия схожих кадров в начале эпизода повторяется в конце эпизода с небольшими вариациями						
	звук						
	закат солнца						
	луна на небе / восход луны на небо						
	диагональ, образуемая линией вершушек деревьев и небом						
	цветность плёнки						
	титры						
4.2. Маркеры границ сна и яви (пространства сна героя)							
	образы огня						
	большая каменная чаша						
	кадры с ярким отблеском солнечных лучей на поверхности оконного стекла, медной посуды						
	серия схожих кадров в начале эпизода повторяется в конце эпизода с небольшими вариациями						
	звук						
	яркий ослепляющий луч восходящего из-за горы солнца						
	тонирование негатива фрагмента киноплёнки со сценами сна в зелёный цвет						
5. Титры							

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
5.1. Общая характеристика							
	наличие титров в фильме (кроме обязательных, таких как название фильма, режиссёр и т. п.)						
	небрежный рукописный шрифт белыми (светло-серыми) буквами на тёмном фоне						
	небрежный рукописный шрифт белыми буквами на фоне изображения						
	типографский шрифт на тёмном фоне						
	по своему содержанию титры метафоричны, поэтичны						
5.2. Титры в начале фильма							
	титры в виде эпиграфа / цитаты						
	титры-посвящение						
5.3. Титры в конце фильма							
	образ луны на тёмном небе как визуальная точка						
	титр «без конца» вместо титра «конец»						
6. Повторяющиеся изображения объектов (по алфавиту)							
	антропоморфный «эльф» (дуэнде)						
	вода						
	водопад						
	горные вершины						
	гранат / изображение граната на гербе г. Гранада						
	гроздь винограда						
	колокольня / колокол						
	крест						
	кувшинка						
	луна						
	маскарон / маскарон-фонтан						
	мать с ребёнком						
	облако						
	объект художественного / фольклорного наследия Испании						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	огонь						
	отражение в воде / на стеклянной поверхности						
	панорама г. Гранады						
	пещера						
	пожилой человек						
	птица						
	ребёнок						
	религиозная скульптура						
	религиозное шествие						
	рыба						
	сад						
	солнце						
	строчка из стихотворения арабо-андалузского поэта на стене / на основании фонтана Альгамбры						
	танцор						
	ткацкий станок						
	уличный рынок						
	фонтан						
	цветок						
	цыгане						
	человек труда						
	череп						
7. Основные мотивы (по алфавиту)							
	воды						
	вознесения						
	грехопадения						
	детства						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов	ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
жажды						
зеркального отражения						
инициации / трансформации						
кругового движения / вихря						
материнства						
молитвы						
нити судьбы						
огня						
«ожившей» скульптуры						
опьянения						
очищения						
падения						
паломничества / путешествия по сакральным местам						
прикосновения						
пробуждения						
прозрения						
противостояния добрых и злых сил						
райского сада						
религиозного шествия						
слепоты						
смерти						
сна / сновидчески-трансового состояния						
старости						
страдания						
танца						
течения времени						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	труда						
	экстаза						
8. Финал повествования							
	состояние экстаза персонажей						
	метафорический экстаз						
	персонаж не пробудился от сна						
9. Основные темы фильмов							
	визуализация духовного (инициатического) пути человека						
	визуализация экзистенциально-религиозных состояний, переживаемых человеком						
	контрдискурсивность						
	«симфония города» / жизнь города						
	этнографическое своеобразие региона Испании						
10. Крупность плана							
	дальний						
	общий						
	средний						
	крупный						
	сверхкрупный						
	деталь						
11. Ракурсы							
	ракурс снизу (преобладает), ракурс сверху						
	острые ракурсы						
	голландский угол						
12. Композиция кадра							
	симметричная (преобладает)						
	диагональная (используется в фильме несколько раз)						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
13. Камера							
13.1. Состояние камеры							
	статичная						
	движущаяся						
13.2. Принцип нормирования состояния камеры							
	техническая						
	ручная						
13.3. Движение камеры							
	ВП преобладает над ГП						
	ВП и ГП представлены в равном объеме						
	продолжительное ВП по объекту						
	поворот камеры вокруг своей оси						
	образ луны на тёмном небе как визуальная точка						
	сначала камера статична, объект движется на зрителя (к камере), затем камера движется вместе с объектом						
13.4. Специфическая оптика							
	широкоугольная оптика (эффект «рыбьего глаза»)						
	оптика с переменным фокусным расстоянием						
14. Монтаж							
14.1. Характер монтажа							
	ассоциативный						
	по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения (монтируемые вместе кадры не трансформированы светотехниками)						
	по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения (визуальная поверхность объекта в первом кадре трансформируется с помощью светотехник в подобие визуальной поверхности объекта во втором или в последующих кадрах)						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	по совпадению изобразительно-ритмических компонентов изображения, данных в многократных вариациях						
	по характеру движения объекта						
	по направлению движения камеры						
	по направлению движения объекта						
	по направлению движения камеры в сочетании с движением объекта						
	по направлению взгляда персонажей						
14.2. Чередование при монтаже							
	кадров, снятых ракурсом снизу и сверху						
	кадров с ВП снизу вверх и с ВП сверху вниз и наоборот						
	кадров с ВП сверху вниз со сменой ракурса в каждом новом кадре						
	кадров с ГП слева направо и с ГП справа налево и наоборот						
	кадров с движением камеры в одном направлении и кадров с движением объекта в другом направлении						
	монтаж кадров с разнонаправленным движением объекта съёмки (вправо-влево, вверх-вниз)						
	кадров с крупным планом с кадрами, снятыми средним / общим / дальним планом						
	кадров с крупными / средними планами персонажей с кадрами панорамы города / сада / горного массива, снятыми дальним / общим планом						
	позитивного кадра и негативного кадра (разных кадров)						
	позитивного кадра и негативного кадра (одного и того же кадра)						
	кадров, объединённых по какому-либо признаку, но относящихся к разным пластам бытия (сакральное и светское)						
	кадров с изображением скульптуры человека / человекообразных существ (речных богов, фавна) и кадров с изображением человека						
	кадров с ТН и кадров с ТО						
	кадров с ТО от объекта и крупного плана этого объекта						
	нескольких кадров с ТН подряд						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	нескольких кадров с ТО подряд						
	монтаж, позволяющий создать эффект «мечущегося взгляда»						
	монтаж через смещение кадров справа налево						
	монтаж стоп-кадров с использованием наплывов и без них						
15. Повторы в фильме							
	повтор кадров (в том числе с небольшой вариацией) из этого же фильма						
	повтор кадра из этого же фильма в зеркальном отображении по сравнению с первоначально данным кадром						
	повтор кадров (тех же самых или заново отснятых) из других фильмов Х. Валь дель Омара						
	вариативный повтор кадра из другого фильма Х. Валь дель Омара						
	вариативный повтор сцены (визуализация цитаты) из этого же фильма						
	повтор кадров (с небольшими вариациями) из начала эпизода в конце эпизода						
16. Характер скорости и направления изображения / звука							
	ускоренная проекция изображения (таймлапс)						
	ускоренная проекция изображения с эффектом мерцающего света						
	ускоренная проекция изображения объекта, снятого на чёрном фоне						
	медленное движение камеры в кадре в сочетании с ускоренной проекцией изображения						
	замедленная проекция изображения						
	замедленная проекция изображения до покадрового движения						
	реверсивная проекция изображения						
	ускоренная реверсивная проекция изображения						
	реверсивная проекция фрагмента фонограммы						
17. Светооптические приёмы и эффекты							
17.1. Эффекты естественного освещения используются для							
	построения композиции кадра (часть кадра в тумане, часть – видна резко)						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
создания светотеневых эффектов при съёмке в затемнённых помещениях (собор, музей, пещера, грот, подвал, чердак)							
создания эффекта «ослепления» – яркой вспышки света							
создания эффекта размытого изображения с помощью:							
– дыма, тумана, пара, слепящего солнца, световых бликов на струях, брызгах фонтана, на влажной поверхности объекта, на светоотражающей поверхности объекта (стекло, медная посуда)							
– съёмки через струю воды фонтана, через прозрачную ткань / марлю, нити ткацкого станка, через пламя свечи							
высветления / затемнения изображения в кадре за счёт:							
– движения тени от облаков, открывающих / закрывающих снимаемый объект (при обычной проекции изображения)							
– движения тени от облаков, открывающих / закрывающих снимаемый объект (при ускоренной проекции изображения)							
усиления цветопередачи за счёт движения тени от облаков, открывающих / закрывающих снимаемый объект (при обычной проекции изображения)							
17.2. Съёмка отражения объекта в воде							
использование водной поверхности в качестве линзы с целью создания оптически деформированного изображения объекта, отражённого в воде или находящегося под водой							
съёмка отражения объекта в воде, почти не отличимого от реального объекта, находящегося под водой или над водой							
17.3. Линза / призма							
оптическое искажение (съёмка объекта через линзу)							
оптическое искажение (съёмка объекта через призму)							
эффект «рыбьего глаза» (съёмка объекта через линзу)							
эффект «рыбьего глаза» (съёмка объекта через приставленную к объективу не перпендикулярно оптической оси, а с перекосом вогнутую линзу)							
съёмка объекта через водную линзу (линзу, наполненную водой)							
съёмка объекта с помощью водной линзы через отражение в воде							

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
17.4. Стекло							
	съёмка объекта через обычное стекло						
	съёмка объекта через стекло с рельефной поверхностью						
	съёмка объекта через стекло ёмкости с водой						
	съёмка объекта через стекло ёмкости с водой и через воздушные пузыри в воде						
	съёмка объекта через стекло с учётом отражения в самом стекле						
	использование исключительно отражательных свойств стекла						
17.5. Зеркало							
	съёмка объекта через отражение в обычном статичном / движущемся зеркале						
	съёмка объекта через отражение в множестве статичных зеркал (калейдоскопический эффект)						
	съёмка объекта через отражение в выпуклом статичном / движущемся зеркале (эффект «рыбьего глаза»)						
	съёмка объекта через отражение в зеркале с дефектом поверхности (с небольшой горизонтальной деформацией)						
	съёмка объекта через отражение в зеркале с дефектом поверхности, которое поворачиваясь искажает отражаемое						
	наклон зеркала с дефектом поверхности, через которое ведётся съёмка объекта, приводит к эффекту, подобному трансфокаторному отъезду						
	съёмка объекта (изначально «опрокинутого») через отражение в зеркале, которое вращают и за счёт этого возвращают горизонт						
	съёмка объекта через выпуклое зеркало / линзу в сочетании с движением камеры по горизонтали (в результате изображение выглядит неестественно выпуклым и прокручивается как шар)						
	совмещение нескольких изображений в одном кадре с помощью съёмки объектов через статичные / движущиеся зеркала, в том числе создание эффекта движения изображений относительно друг друга						
	съёмка объекта через отражение в зеркале (или в зеркальной линзе), по центру которого нанесена капля воды, создающая расфокус						
17.6. Технология «тактильного видения»							
	размещение снимаемых объектов на чёрном / тёмном фоне						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов	ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
направленное освещение, выделяющее семантически значимые в данный момент участки						
освещение объекта и фона за ним с помощью разных источников света						
совмещение основного и дополнительного освещения, акцентирующего внимание на деталях						
изменение ритма, интенсивности и временной продолжительности светового потока от едва заметной светопульсации до ярких вспышек						
попеременное быстрое проецирование света из разных источников (каждый из которых создаёт свой ритм, темп и характер светопульсаций) на один объект, что приводит к образованию теней с разных сторон объекта и создаёт эффект трёхмерного изображения						
высветление / затенение кадра / объекта в кадре при помощи искусственного освещения						
проекция статичных или движущихся изображений на неподвижный объект						
проекция статичных или движущихся изображений на движущийся объект						
моделирование визуальной поверхности объекта с помощью проецирования на объект потока светопульсаций						
съёмка объекта через отражение в обычном статичном / движущемся зеркале						
съёмка объекта через отражение в выпуклом статичном / движущемся зеркале (эффект «рыбьего глаза»)						
вращательное движение объекта через съёмку его отражения в системе вращающихся обычных или искажающих зеркал						
съёмка объекта с помощью выпуклой линзы для создания эффекта «рыбьего глаза» без использования широкоугольной оптики						
эффект мерцающего света						
17.7. Расфокус						
расфокус фона, первый план дан чётко						
расфокус первого плана, фон дан чётко						
расфокус объекта на первом плане и фона за ним						
первый план в расфокусе, фон – тёмный / чёрный						
расфокус по центру кадра, перефокусировка – расфокус по краям кадра						
общий расфокус изображения, кроме находящейся в фокусе детали объекта						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	расфокус изображения, создающий иллюзию плавающегося, будто воск, объекта						
	расфокус первого плана при ускоренной проекции изображения						
	расфокус первого плана при замедленной проекции изображения						
	расфокус за счёт капли воды, нанесённой по центру зеркала (или зеркальной линзы), через которое снимается объект						
	перефокусировка						
	многократная перефокусировка						
	перефокусировка в замедленном темпе						
	повтор несколько раз перефокусировки с переходом в рапид						
	перефокусировка в соединении с ТО / ТН / ВП / светопульсацией						
17.8. ТО / ТН							
	ТН						
	резкий ТН						
	ТО						
	резкий ТО						
	ТН, сопровождаемый светопульсациями						
18. Повороты							
	персонажи (человек, скульптура человека) поворачиваются вокруг своей оси						
	объекты (не персонажи) поворачиваются вокруг своей оси						
19. Прочие приёмы (по алфавиту)							
	двойная экспозиция						
	иллюзия движения облаков за счёт развевающейся марли (ткани), прикреплённой к объективу						
	использование луча лазера для подсветки объекта, усиления яркости цвета						
	кашетированный кадр						
	мультиэкспозиционные изображения (технология «пиктолюмики»)						
	наплыв одного кадра под другой кадр, сопровождаемый движением (ГП) камеры						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	негативный кадр						
	перевернутый кадр						
	полупрозрачная бумага помещается перед объектом, прожигается по центру, полученное изображение используется в фильме в реверсивной проекции						
	чёрный / тёмный фон для крупного плана						
	эффект оптического умножения						
20. Звук							
	технология «диафонического звука»						
	звук – маркер пространства сна героя						
	звук связывает два визуально разных кадра / сцены						
	звук опережает изображение, к которому относится						
	звук продолжает звучать после того, как кадр, к которому этот звук относился, завершился						
	реверсивная проекция фрагмента фонограммы						
21. Персонажи							
21.1. Тип персонажа (по алфавиту)							
	антропоморфный гранат						
	город Гранада						
	дуэнде						
	дьявол (не показан в кадре, обозначен с помощью голоса за кадром)						
	колдунья-мейга (персонаж галисийского фольклора)						
	люди в религиозной процессии						
	певец						
	принцесса Альгамбры						
	религиозная скульптура						
	светская скульптура, в том числе фонтан-маскарон						
	танцор						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	человек						
	ящерица						
21.2. Главный герой (по алфавиту)							
	антропоморфный гранат						
	город Гранада						
	дуэнде						
	скульптура						
	человек						
	ящерица						
21.3. Крупность плана персонажей							
	дальний						
	общий						
	средний						
	крупный						
	сверхкрупный						
21.4. Скульптура как персонаж							
	маскарон, маскарон-фонтан в виде речного божества						
	религиозная скульптура						
	светская скульптура						
21.5. Функция скульптуры как персонажа							
	скульптура – полноправный персонаж фильма						
	скульптура визуализирует эмоции						
21.6. Человек, представленный как скульптура							
	дан образ-маска, выражающий ту или иную эмоцию						
	лишён индивидуально-личностного начала						
	дан крупным / средним планом, что наделяет образ живого человека монументализмом и пластическим пафосом скульптурного изображения						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
	дан преимущественно статично						
	главный герой (скульптор) обмазан глиной, что делает его похожим на глиняную скульптуру						
21.7. Характер образа персонажа							
	особый род персонажей (фигуры и аллегии чистоты): дети, юные девушки, старики, матери с детьми, люди труда, паломники, святые лица, ведущие к спасению (религиозные скульптуры)						
	монументален, архетипичен, положительный персонаж						
	переживает процесс трансформации						
	достигает экстаза						
	претерпевает страдания						
	отрицательный персонаж						
	антропоморфный гранат, визуализирующий Гранаду (положительный персонаж)						
21.8. Коммуникация между персонажами							
	большинство персонажей в фильме между собой не взаимодействуют						
	есть сцена в фильме, где персонажи, показанные в разных кадрах, взаимодействуют с помощью взглядов (монтаж по направлению взгляда персонажей)						
	взаимодействие в кадре матери и ребенка, но допустимо рассматривать их как один образ (счастливого материнства)						
	взаимодействие в кадре зёрнышек граната (сливаются, разделяются), но допустимо рассматривать их как части одного целого – плода граната						
	слова Люцифера и подполковника А. Техеро звучат за кадром (этих персонажей нет в кадре)						
	слова дьявола (этого персонажа нет в кадре) сопровождают кадр с изображением фрагмента сцены грехопадения из часовни Бенавенте						
21.9. Наличие конфликта между персонажами							
	нет конфликта между персонажами						
	есть конфликт между двумя персонажами, все остальные персонажи подчинены зрелищу, которое они наблюдают						
	нет конфликта между визуально обозначенными, разнородными персонажами, они мирно уживаются, но есть наличие некоей злой силы, потенциально готовой к конфликту						

Продолжение таблицы

Анализируемые аспекты фильмов		ВГ	ГЗВ	ОК	МГ	Гр	ВнГ
21.10. Эффект визуальной эмпатии, создаваемый с помощью персонажа							
	персонажи фильма в то же время являются и зрителями происходящего в фильме						
	введение в повествование персонажа, наблюдающего за происходящим в фильме, с которым зритель может идентифицироваться						
	персонаж дан крупным / средним планом						
	персонаж смотрит с экрана на зрителя или в пространство рядом со зрителем						
22. Другие приёмы визуальной эмпатии							
	шоковые стратегии для активации внимания зрителя: внезапное появление чёрной кошки, эффекты «ослепления» с помощью отблеска солнца на стёклах, медной посуде (ВГ), яркий ослепляющий луч восходящего из-за горы солнца (ГЗВ), внезапное появление колдуньи-мейги (МГ), внезапно пошевелившийся палец на руке деревянной статуи (ОК)						
	перед титром с названием фильма вставка кадра с лавочкой в парке, который можно интерпретировать как знак-приглашение присесть и посмотреть фильм						
	эффект «рыбьего глаза», создаваемый съёмкой объекта через выпуклое зеркало / линзу, в сочетании с движением камеры «закручивал», «вовлекал» зрителя «внутрь» фильма						
	два участника религиозной процессии показаны со спины (средний план), они движутся вперёд, толкая карету (ускоренная проекция изображения), после ТО в кадре – длинная вереница людей, следующих за каретой; по замыслу режиссёра, такое построение кадра вызывает у зрителя эффект сопричастности к движению религиозной процессии						

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Х. Валь дель Омар «Что такое лазерное изображение?»⁴¹³

В темноте появляются постоянно меняющие форму сгустки света. Образы, которые непрерывно трансформируются: их изменение, движение, развитие всегда гармоничны. Эти образы возникают не из нашей фантазии <...> Они являются подлинным документом напряжённости материи, плотности, кристаллизации или кривизны той субстанции, которую мы искали как «среду» для выявления сплочённости (исп. la cohesión – О.К.) <...>

Лазерный луч, энергия которого сводится к одной частоте, а его поле – к очень тонкому кончику одного волоска, предлагает нам наиболее концентрированное освещение областей с минимальным содержанием вещества и это позволяет нам анализировать напряжения, которым вещество подвергается.

Ясно, что этот образ является лишь намёком на то, что может раскрыться нам в данном вопросе. Я ничего не знаю о молекулах, кристаллах, атомах, частицах. Я ничего не смыслю в химии, но я чувствую флюид (исп. el fluido – О.К.).

К энергии, которая нас поддерживает, к свету, к врождённому напряжению, к *любящему разуму* всего сущего, к ослепляющему Единству.

Изображения, которые даёт мне лазер, помимо возможности использовать их в научных, практических или эстетических целях, – это, прежде всего, будоражающие изображения, открывающие ранее невидимый мир. Они ни фигуративны, ни абстрактны. Это настоящие и подлинные формы сплочённости (исп. la cohesión – О.К.), где всё взаимно переплетается, притягивается в непрерывном изменении, в своего рода «убегающих вихрях».

⁴¹³ Перевод осуществлён по изданию: Val del Omar J. ¿Cómo es la imagen del láser? // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre / ed. E. Duque. Buenos Aires : Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015. P. 258–260. Подчёркивание и курсив в тексте авторские.

Лазерный луч, по крайней мере я так чувствую, даёт мне интуитивное представление о Вселенной в электронно-магнитном единстве, где её пространство существенно изменяется, а её время существенно искривлено там, где изгибается прямая линия. Потому, что всё подчиняется центру и в то же время стремится в бесконечность; несомненно, всё устремляется к необъятному, так как всё есть Одно (исп. Uno – О.К.).

По сравнению с лазерными изображениями этот мир поверхностей вещей, который мы воспринимаем ежедневно, кажется нам уродливым. Всё похоже на убогие бедные клетки и мышеловки <...>

Короче говоря, образ, который мне удалось извлечь с помощью тех скудных технических ресурсов, имеющихся в моём распоряжении, решительно подводит меня к концепции, что вся Вселенная, наша планета и я сам – это одна электрическая капля без почвы под ногами и даже без самих ног, единое целое, бытие-связанное-любовью (исп. un ser-cohesión-amor – О.К.).

Да. Я так думаю. Вся энергия выражает грани этой Любви. Весь этот беспорядок в мире, вся нежность и насилие, всё центростремительное и центробежное, щедрое и эгоистичное, то, что мы называем рождением или смертью, весь наш умственный и слепой дуализм – это всего лишь отдельные явления искривлённого времени, где всегда происходит обретение, напряжение, желание, слепая привязанность, страстная любовь, даже если мы, щепотки беспокойной пыли, пытаемся выровнять своё поведение, установить какие-то жизненно важные и социальные координаты, которые соответствуют ничтожной миллисекунде нашей эгоистичной жизни.

Только полностью отрицая себя, только ничего не зная, мы можем поместить наш турмалин⁴¹⁴ в зазор между мудростью и ясновидением, в поток животворящего флюида, позволяющего нам понимать, не зная. Чувствовать и понимать <...>

Рукописный документ, 1970-е годы, Архив Марии Хосе Валь дель Омар и Гонсало Саенса де Буруага.

⁴¹⁴ Турмалин – минерал, используется в эзотерической практике для различных обрядов и медитации. Считается, что одно из его магических свойств заключается в раскрытии у человека дара предвидения.