

**МОСКОВСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ:
ОТ ИСТОРИИ К СОВРЕМЕННОСТИ
(РАСШИРЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОЛЯ)**

А. К. Бернатоните

Томский государственный педагогический университет, Россия
ada_bernaton@inbox.ru

В статье затронут ряд проблем, касающихся истории Московского международного кинофестиваля и современной ситуации, связанной с расширением смыслового поля конкурсных фильмов. В процессе сбора статистических данных о программе кинофестиваля на протяжении 40 лет выявлены не только организационные и идейные аспекты изменения принципов отбора конкурсных фильмов, но и учтён факт участия в программе известных режиссёров и фильмов; прослежено, какие страны и сколько раз получали главные призы, какие фильмы, оставившие заметный след в истории кино, были показаны на Московском кинофестивале в разное время. В статье полностью проанализирована специфика стиля и семантическая составляющая фильмов, показанных на последнем, юбилейном Московском кинофестивале. В результате анализа конкурсных фильмов выявлен ряд стилистических и семантических тенденций, характерных для современной ситуации в кино. Показано, что сегодня делается явный акцент на патриотизм, в связи с чем актуализируется военная тема, которая связана с социальной и духовной нестабильностью мира. Намечается тенденция, связанная с углублением реалистических приёмов в кино. Современный кинематограф часто обращается как к классике, так и к реалиям сегодняшнего дня и не боится экспериментов.

Ключевые слова: кинофестиваль, конкурсная программа, современный кинопроцесс, тема войны в кино, эмоциональное сопереживание, моральный посыл, десакрализация, киноинтерпретация классической литературы.

**MOSCOW FILM FESTIVAL:
FROM HISTORY TO THE PRESENT DAY
(EXPANDING OF THE VISUAL SEMIOTIC FIELD)**

Ada Bernatonite

Tomsk State Pedagogical University, Russia
ada_bernaton@inbox.ru

The article contains a number of problems concerning the history of the Moscow international film festival and the current situation associated with the

expansion of the semantic field of contestant films. In the process of gathering statistic data on the program of the festival for 40 years I reveal the organizational and ideological aspects of changing the principles of selecting competitive films. Also I take into account the fact of participation in the program of famous directors and films. Besides I show how many times and which countries received the main prize, as well as which films left a noticeable mark in the history of cinema were shown at the Moscow film festival at different times. The article fully analyzes the specifics of the style and semantic component of the films shown at the last anniversary Moscow film festival. Result of analysis of contestant films reveals the stylistic and semantic trends that characterize the situation in modern cinema. It is found out that accentuation of patriotic feeling actualizes military theme, which connected with instability of social and spiritual situation in the world. Today there is a trend associated with the deepening of realistic tendencies in cinema. Cinema is often refers to classics, as well as to modern reality and is not afraid of experimenting.

Keywords: the film festival, the competition program, modern film process, the theme of war in cinema, emotional empathy, moral message, desacralisation, the screen interpretation of classical literature.

DOI 10.23951/2312-7899-2018-2-132-150

Фильмы, представленные на последнем Московском кинофестивале, вызвали у зрителей широкий интерес. Программа фестиваля отличается цельностью и некоей внутренней интригой. Кинокритики отметили, что за последние годы именно конкурс юбилейного фестиваля оказался по-настоящему интригующим, интересным и всеохватным. Круг духовных и социальных проблем, обозначенных в конкурсных фильмах, с одной стороны, чрезвычайно актуален для жизни общества в целом, с другой – даёт возможность посмотреть внутрь отдельно взятого человеческого существования на различных срезах бытия.

Поскольку в этом году Московский кинофестиваль проводился в сороковой раз, необходимо сказать несколько слов об его истории. Впервые он был проведён в 1935 году под председательством Сергея Михайловича Эйзенштейна. В конкурсе участвовали фильмы, ставшие на сегодняшний день классикой мирового кинематографа: «Частная жизнь Генриха VIII» Александра Корды, «Клеопатра» Сесиллы де Милля, «Маленькие женщины» Джорджа Кьюкора, «Хлеб наш насущный» Кинга Видора. Главным призом были награждены фильмы «Чапаев» Георгия и Сергея Васильевых, «Крестьяне» Фридриха Эрмлера и «Юность Максима» Георгия Козинцева и Леонида

Трауберга. Премией первого Московского кинофестиваля был отмечен фильм «Последний миллиардер» Рене Клера. Затем началась война, и второй кинофестиваль был проведён лишь 24 года спустя, в 1959 году, после чего он стал проводиться раз в два года, а начиная с 1999 – каждый год. 1972 год стал рубежным для ММКФ, поскольку он получил категорию «А» и встал на один уровень с Берлинале, Венецианским, Каннским и другими престижными фестивалями; при этом стал жёстче принцип отбора фильмов для участия в конкурсе, поскольку правило гласит, что если фильм уже участвовал в программе фестивалей высшей категории, то второго раза для него не может быть предусмотрено. С 1989 года главным призом фестиваля становится Золотой Георгий.

Из российских (советских) фильмов в разное время становились победителями кинофестиваля: в 1959 году – «Судьба человека» Сергея Бондарчука, в 1961 – «Чистое небо» Георгия Чухрая, в 1965 – «Война и мир» («Андрей Болконский») Сергея Бондарчука, в 1967 – «Журналист» Сергея Герасимова, в 1969 – «Доживём до понедельника» Станислава Ростоцкого, в 1971 – «Белая птица с чёрной отметиной» Юрия Ильенко, в 1973 – «Это сладкое слово – свобода!» Витаутаса Жалакявичюса, в 1977 – «Мимино» Георгия Данелия, в 1981 – «Тегеран-43» Александра Алова и Владимира Наумова, в 1983 – «Васса» Глеба Панфилова, в 1985 – «Иди и смотри» Элема Климова, в 1991 – «Пегий пёс, бегущий краем моря» Карена Геворкяна, в 2004 – «Свои» Дмитрия Месхиева, в 2005 – «Космос как предчувствие» Алексея Учителя, в 2007 – «Путешествие с домашними животными» Веры Сторожевой, в 2009 – «Петя по дороге в Царствие Небесное» Николая Достала, в 2018 – «Царь-птица» Эдуарда Новикова (Якутия).

Участвовали в конкурсной программе фильмы очень известных режиссёров мирового кинематографа: 1959 – «Индия» (Роберто Росселлини, Италия), «Музыкальная комната» (Сатъяджит Рай, Индия); 1961 – «Цепи» (Карел Кахиня, Чехословакия); 1962 – «8 с половиной» (Федерико Феллини, Италия), «Воздыхатель» (Пьер Этекс, Франция); 1965 – «Двадцать часов» (Злотан Фабри, Венгрия), «Разиня» (Жерар Ури, Франция), «Брак по-итальянски» (Витторио де Сика, Италия), «Дорогая» (Джон Шлезингер, Великобритания), «Если бы я был белым арапом» (Ион Попеску-Гопо, Румыния), «Большие гонки» (Блейк Эдвардс, США), «Они шли за солдатами» (Валерио Дзурлини, Италия); 1967 – «Отец: дневник одной веры» (Иштван Сабо, Венгрия), «Человек на все времена» (Фред Циннеман, США), «Операция “Святой Януарий”» (Дино Ризи, Италия),

«Один человек лишний» (Коста-Гаврас, Франция), «Вверх по лестнице, ведущей вниз» (Роберт Маллиган, США), «Вор» (Луи Малль, Франция); 1969 – «Время развлечений» (Жак Тати, Франция), «2001 год: Космическая одиссея» (Стэнли Кубрик, США), «Оливер!» (Кэрол Рид, Великобритания), «Пан Володыевский» (Ежи Гоффман, Польша); 1971 – «Добро пожаловать, господин майор» (Золтан Фабри, Венгрия), «Сегодня жить, умереть завтра» (Канэто Синдо, Япония), «Признание комиссара полиции прокурору республики» (Дамиано Дамиани, Италия), «Березняк» (Анджей Вайда, Польша), «Убийцы во имя порядка» (Марсель Карне, Франция), «Гойя, или Тяжкий путь познания» (Конард Вольф, ГДР), «Генералы песчаных карьеров» (Холл Бартлетт, США); 1973 – «Похищение в Париже» (Ив Буассе, Франция); 1975 – «Мы так любили друг друга» (Эttore Скола, Италия), «Земля обетованная» (Анджей Вайда, Польша), «Мои маленькие влюблённые» (Жан Эсташ, Франция); 1977 – «Бегство Логана» (Майкл Андерсон, США), «Одинокое путешествие Тикудзана» (Канэто Синдо, Япония), «Пятая печать» (Золтан Фабри, Венгрия); 1979 – «Кинолюбитель» (Кшиштоф Кесьлёвский, Польша), «Медовый месяц» (Билли Аугуст, Дания), «Барьер» (Христо Христов, Болгария), «Молодой мужчина и белый кит» (Яромил Иреш, Чехословакия); 1981 – «Дива» (Жан-Жак Бенекс, Франция), «Притворщики» (Йос Стеллинг, Голландия), «Победа» (Джон Хьюстон, США); 1983 – «Изгой» (Френсис Форд Коппола, США), «Отверженные» (Робер Оссейн, Франция), «На асфальте коней пасла» (Штефан Угер, Чехословакия); 1985 – «Шутка судьбы, подстерегающей в засаде, словно бандит с большой дороги» (Дина Вертмюллер, Италия), «Клан. История семейства Саммако» (Мика Каурисмяки, Финляндия), «Верность, надежда и любовь» (Билли Аугуст, Дания); 1987 – «Жан де Флоретт» (Клод Берри, Франция), «Змеиная тропа в скалах» (Бу Видерберг, Швеция), «Смерть прекрасных косуль» (Карел Кахиня, Чехословакия), «Сады камней» (Френсис Форд Коппола, США); 1989 – «Чертополох» (Эктор Бабенко, США), «Ариэль» (Аки Каурисмяки, Финляндия), «Гороскоп Иисуса Христа» (Милош Янчо, Венгрия), «Копытом сюда, копытом туда» (Вера Хитилова, Чехословакия), «Лава» (Тадеуш Конвицкий, Польша), «Пробуждение желаний» (Кен Рассел, Великобритания), «Всё, что моё» (Кшиштоф Занусси, Польша); 1991 – «Сад» (Дерек Джармен, Великобритания), «Страховой агент» (Атом Эгоян, Канада), «Дорз» (Оливер Стоун, США), «Мадам Бовари» (Клод Шаброль, Франция); 1993 – «Чаплин» (Ричард Аттенборо, США, Франция, Италия, Япония), «Хронос» (Гильермо дель Торо, Мексика), «Наследство, или

Едрёнавошыгугентаг» (Вера Хитилова, Чехословакия); 1995 – «Турецкая страсть» (Винсенте Аранда, Испания), «Французская женщина» (Режис Варнье, Франция), «Верх, низ, хрупко» (Жак Риветт, Франция), «Послеобеденное завещание» (Канэто Синдо, Япония), «Состояние аффекта» (Мика Каурисмяки, Финляндия, Германия, США), «Обращённый» (Казимеж Куц, Польша); 2000 – «Вдова с острова Сен-Пьер» (Патрис Леконт, Франция), «Неприкаянный» (Аку Лоухимиес, Финляндия); 2001 – «Нечестная конкуренция» (Эttore Скола, Италия), «Реальный вымысел» (Ким Ки Дук, Ма Дэ-юн, Южная Корея), «Подальше от окна» (Ян Якуб Кольский, Польша); 2002 – «Дополнение» (Кшиштоф Занусси, Польша); 2003 – «Сова» (Канэто Синдо, Япония); 2005 – «Дорогая Венди» (Томас Винтенберг, Дания и ещё семь стран), «Вечная мерзлота» (Аку Лоухимиес, Финляндия), «Хроники обыкновенного безумия» (Петр Зеленка, Чехия, Германия, Словакия); 2006 – «Климт» (Рауль Руис, Австрия, Франция, Германия, Великобритания), «Сколько ты стоишь?» (Бертран Блие, Франция), «Родственники» (Иштван Сабо, Венгрия); 2007 – «Незнакомка» (Джузеппе Торнаторе, Италия); 2009 – «Как велит Бог» (Габриеле Сальваторес, Италия); «Последний донос на Анну» (Марта Месарош, Венгрия); 2011 – «Открытка» (Канэто Синдо, Япония); 2012 – «Голая бухта» (Аку Лоухимиес, Финляндия), «Присутствие великолепия» (Ферзан Озпетек, Италия); 2014 – «Все включено» (Дорис Дорри, Германия); 2016 – «Эксцентрики» (Януш Маевский, Польша).

В разное время победителями ММКФ становились представители следующих стран:

Италия – «8 с половиной» Федерико Феллини в 1963 году; «Серафино» Пьетро Джерми в 1969 году; «Признание комиссара полиции прокурору республики» Дамиано Дамиани в 1971 году; «Мы так любили друг друга» Этторе Скола в 1975 году; «Христос остановился в Эболи» Франческо Рози в 1979 году; «Интервью» Федерико Феллини в 1987 году; «Похитители мыла» Маурицио Никетти в 1989 году; «Воскресенье» Паоло Тавиани и Витторио Тавиани в 2002 году (8);

Япония – «Голый остров» Канэто Синдо в 1961 году; «Сегодня жить, умереть завтра» Канэто Синдо в 1971 году; «Дерсу Узала» Акиры Куросавы совместно с СССР в 1975 году; «Жажда жизни» Канэто Синдо в 1999 году; «Мой мужчина» Кадзуёси Кумакири в 2014 году (5);

Венгрия – «Двадцать часов» Золтана Фабри в 1965 году; «Отец: дневник одной веры» Иштвана Сабо в 1967 году; «Пятая печать» Золтана Фабри в 1977 году; «Дверь» Иштвана Сабо в 2012 году (4);

Испания – «Конец недели» Хуана Антонио Бардема в 1977 году; «Семь дней в январе» Хуана Антонио Бардема в 1979 году; «Божественный свет» Мигеля Эрмосо в 2003 году; «Волны» Альберто Морайса в 2011 году (4);

Польша – «Березняк» Анджея Вайды в 1971 году; «Земля обетованная» Анджея Вайды в 1975 году; «Кинолюбитель» Кшиштофа Кесьлёвского в 1979 году; «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путём» Кшиштофа Занусси совместно с Францией в 2000 году (4);

США – «Оклахома, как она есть» Стэнли Крамера в 1973 году; «Армейская история» Нормана Джуисона в 1985 году; «Комната Марвина» Джерри Цакса в 1997 году; «Фанатик» Генри Бина в 2001 году (4);

Болгария – «Любовь» Людмила Стайкова в 1973 году; «Лузеры» Ивайло Христова в 2015 году (2);

Куба – «Лусия» Умберто Соласа в 1969 году; «Альсино и Кондор» Мигеля Литтина совместно с Никарагуа, Коста-Рика и Мексикой в 1983 году (2);

Иран – «Проще простого» Резы Миркарими в 2008 году; «Дочь» Резы Миркарими в 2016 году (2);

Бразилия – «Выжатый человек» (в советском прокате: «В каменных джунглях Сан-Паулу») Жуана Батисты ди Андради в 1981 году (1);

Венесуэла – «Брат» Марселя Раскина в 2010 году (1);

Греция – «Конец девяти» Христоса Шопахаса в 1985 году (1);

Китай – «Хохлатый ибис» Цао Ляна в 2017 году (1);

Марокко – «Амок» Сухейля Бен-Барка совместно с Гвинеей и Сенегалом в 1983 году (1);

Турция – «Частица» Эрдема Тепегёза в 2013 году (1);

Франция – «Я – Иван, ты – Абрам» Иолланды Зоберман совместно с Беларусью в 1993 году (1);

Швеция – «О Саре» Карима Отмана в 2006 году (1).

Имеет смысл отдельно отметить участие Израиля в конкурсной программе, поскольку современный кинопроцесс заинтересован кинопродукцией этой страны: в 2006 году – «Полурусская история» Эйтана Аннера, в 2007 – «Дети СССР» Феликса Герчикова, в 2008 – «Для моего отца» Дрора Захави, в 2014 – «Прибежище» Амикама Ковнера.

В истории ММКФ 1995 год был особенным. Председателем жюри на том фестивале был Ричард Гир, и главный приз решено было не вручать. Начиная с 2000 года фестиваль стал проводиться

ежегодно. В 2001 году в программе фестивального конкурса не было ни одного русского фильма.

В итоге советские (российские) фильмы, учитывая участие и союзных республик, получали главный приз 17 раз, итальянские 8 раз, японские 5 раз, по 4 раза – фильмы производства Испании, Польши, США, Венгрии, 2 раза – Кубы и Болгарии, а также Ирана (оба раза это были фильмы режиссёра Резы Миркарими). В разные годы победителями Московского кинофестиваля были фильмы, снятые в Китае, Турции, Венесуэле, Швеции, Греции, Бразилии, а также фильм совместного производства Марокко, Гвинеи и Сенегала.

Франция никогда не была в фаворитах ММКФ и только в 1993 году получила главный приз за фильм, снятый совместно с Беларусью, хотя в программе фестиваля принимали участие фильмы, снятые очень известными французскими режиссёрами – такими, как Пьер Этекс, Жерар Ури, Жак Тати, Луи Малль, Коста-Гаврас, Ив Буассе, Марсель Карне, Жан Эсташ, Жан-Жак Бенекс, Робер Оссейн, Клод Берри, Клод Шаброль, Жак Риветт, Патрис Леконт, Бертран Блие. Только фильм «Французская женщина» Режис Варнье в 1995 году, когда главный приз на фестивале не выдавался, получил три серебряных «Святых Георгия» по главным номинациям: лучшая мужская роль (Габриэль Барилли), лучшая женская роль (Эмануэль Беар) и лучшая режиссура (Режис Варнье).

От итальянского кинематографа в конкурсной программе участвовали фильмы Федерико Феллини (2 раза были отмечены главными призами), Роберто Росселлини, Витторио де Сика, Валерио Дзурлини, Дино Ризи, Дамиано Дамиани, Этторе Сколы, Габриеле Сальватореса, Ферзан Озпетек. Итальянское кино пользовалось на фестивале зрительским успехом, а также благосклонностью жюри: главный приз итальянским фильмам присуждался 8 раз.

Ещё одним фаворитом на ММКФ становится Япония. Фильмы Канэто Синдо участвуют в фестивальной программе 4 раза, из них три фильма получают главный приз; кроме того, этот приз японские киноработы получают ещё два раза, и, таким образом, Япония 5 раз становится победителем ММКФ. Венгрия, Польша, США и Испания получали главные призы по 4 раза, Куба и Болгария – по 2.

На последнем, юбилейном кинофестивале все ключевые призы были получены российскими фильмами. Специальный приз жюри получил фильм «Ню» режиссёра Ян Гэ, китайки, работающей в театре Кирилла Серебренникова; видимо, данный факт объясня-

ется вниманием к той ситуации, которая связана с делом против руководства театра. Серебряного «Святого Георгия» за лучшую режиссуру получил фильм «Спитак» Александра Котта; для фильма характерна точность и убедительность, живой нерв и историчность. В прессе прокатилась волна недоумения, связанная с тем, что все главные призы фестиваля получили российские фильмы – как будто на европейских фестивалях получение главного приза своей страной считается моветоном. Однако данный факт говорит не о российских киноамбициях, а, скорее, сообщает мировой публике, что в нашем кинематографе снимаются фильмы в отдалённых регионах (Якутия, «Царь-птица»), что мы имеем крепкую историческую память и можем переложить её на киноязык («Спитак», землетрясение в Армении 1988 года), что у кинематографа в России есть своя позиция по отношению к тем, кто нуждается в защите (фильм «Ню» в первую очередь связан с именем Кирилла Серебренникова, и поскольку режиссёр – его ученица, то кинематографические достоинства и недостатки фильма в данном контексте второстепенны).

* * *

Далее – несколько мыслей по поводу ситуации в российском кино сегодня. Они, безусловно, спорны, но отражают определённые тенденции.

Голливудские блокбастеры построены на том, чтобы создать иллюзию идеальности американского образа жизни. Идея построена на воспитании патриотизма. Культура любой страны направлена на эту цель. Советское кино заседало сознание зрителя патриотическими мыслями. Это происходило в каждом фильме – от всеми любимых сериалов «Вечный зов», «Рождённая революцией», «17 мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя» (и других, которые транслировались по телевидению, и во время их показа на улицах никого не было) – до бессмертной классики: «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Отец солдата» Резо Чхеидзе, «Аты-баты, шли солдаты» и «В бой идут одни старики» Леонида Быкова. Но и фильмы о современных на тот момент советских реалиях рождали чувство гордости за свою страну – все и без исключения. Что касается фильмов о военных конфликтах или кинолент, анализирующих ситуацию между жизнью и смертью на войне, то зритель (как широкий, так и профессиональный) любит смотреть военно-исторические драмы.

Поскольку мир всегда шаток, а сейчас особенно, постольку в программах международных конкурсов много антивоенных фильмов: «Дюнкерк», «Тёмные времена» (Оскар), «До свидания там, наверху» (Сезар). Речь здесь идёт не о манипуляции людьми, а о памяти и осторожности, что наиболее актуально сейчас, когда мир находится в состоянии войны с терроризмом, в вечных распрях за территории. Люди постоянно пытаются привести мир к войне, поставить между ними знак равенства и обесценить мирные ценности, теряя по малейшим причинам здравый смысл. Кино помогает удержать баланс, укрепиться в той реальности, где остался хоть маленький кусочек мира, а потому неважно, целенаправленная ли это политика или запрос среднестатистического зрителя, которому, кстати, очень нравятся такие фильмы, как «Крым», «Сталинград», «28 панфиловцев», хотя можно усомниться в их художественной ценности.

В программе ММКФ-40 – три фильма, раскрывающие в разных аспектах тему войны. «12-й человек» (режиссёр Харольд Цварт, Норвегия) поставлен по реальным событиям и имеет литературную первооснову. На кинофестивале он получил приз зрительских симпатий, поскольку процесс включения зрителя в пространство фильма подразумевает мощное эмоциональное сопереживание. В основе сюжета – спасение человека, который один выжил из группы диверсантов, что должны были подорвать немецкую авиабазу и добыть сведения о дислокации фашистских войск в Норвегии. Вокруг этого, по сути, единственного героя и выстраивается сюжет и нерв фильма. Для немцев дело чести найти его и уничтожить; для норвежцев дело жизни (даже собственной) спасти того, кто, рискуя собой, спасал их страну. В данной ситуации Ян Болсруд – почти Христос, который намерен и спасти, и выжить, и ему в этом помогает каждый встреченный им человек. И хотя сам режиссёр, ссылаясь на реальность событий и их изложение в литературном первоисточнике, отказывается от наличия в фильме христианских реминисценций, но они всё-таки там присутствуют: 12 – число апостолов; очевиден мотив спасения одного всеми с такой страстью, как будто люди извиняются за то, что в библейские времена предали Богочеловека. В итоге происходит чудо спасения наперекор обстоятельствам. Фильм – не столько о войне, сколько о том, как проявляет себя человек в экстремальной ситуации и насколько он способен на взаимоподдержку и взаимовыручку. Где заканчивается эгоизм и начинается истинный альтруизм и в чём природа страха – спектр моральных посылов здесь очень широк. В начале фильма

один из героев утверждает, что бояться естественно; в финале другой говорит о том, что не нужно ничего бояться, иначе не сможешь сделать свой шаг. Правда вскрывается в действии – бойся, но иди; только так можно победить. Фильм именно о победе человека над войной, болью, страхом и даже собственной природой.

«Воспоминания о солдате» (режиссёр Ким Джэ-хан, Южная Корея) – пронзительный фильм о противоестественности войны, о её враждебности человеческой природе. Он вскрывает очень важные аспекты этой темы, которые кажутся понятными и очевидными, но вместе с тем редко проговариваемыми, тем более в таком комплексном единстве, как в данном фильме. Главный герой Чап-гун (имя которого переводится как *генерал*) оказывается на передовой. Он боится выстрелов и не хочет убивать, но он может закрыть своим телом врага ради его спасения, тем более, если он совсем ребёнок. Он живёт в мире фантазии, чтобы не сойти с ума от реальности, а потому разговаривает с матерью и коровой, ведёт долгие беседы с любимой девушкой. Они для него более реальны, чем то, что его окружает. Крестьянин, желающий пахать землю, вынужден убивать. Фильм о принципиальной ненужности войны, потому что не выигрывает никто, кроме тех амбициозных персонажей, которые её затеяли. Пространство в картине визуально выстраивается таким образом, что всё происходит в некоей фантастической вселенной и на земле одновременно. События из одной плоскости зеркалят в другую, а потому то, что должно быть реальным, предстаёт сказочным, и наоборот. «Одно мы знаем точно – война эта носит характер внутренний, возможно, гражданская, ибо униформа противоборствующих сторон едва различима, говорят они на одном языке и вроде как обе стороны пытаются сделать лучше для одной и той же страны. Хотя и нет абсолютно никакой привязки к конкретным временным промежуткам, зрителю несложно разглядеть в данном противоборстве символическую попытку запечатлеть противостояние двух Корей – Южной и Северной. Но режиссёр намеренно уводит нас от конкретики, его задача – показать нам само состояние войны, её бессмысленность, беспощадность, вызвать ощущение войны, знакомое нам не обязательно по личному опыту, но по опыту коллективному, тянущемуся в каждом из нас через поколения» [Богданов 2018]. Пафос фильма как раз и заключается в том, что нет оправдания войне, она бессмысленна по самой своей сути.

В фильме «Стойкость» (режиссёр Рашид Маликов, Узбекистан) события происходят в 1989 году, но они имеют прямое отношение к афганской войне. Главный герой находится в ситуации противо-

стояния – памяти о прошлом, самому себе; он – единственный свидетель преступления против жизни не просто человека, а друга. Интересно, что в этом фильме моделируется много ситуаций, где разные герои оказываются в роли предателей: Сайдулла некогда предал семью, сын с ним не общается, но история почти полностью остаётся за кадром, его же сын предал своего сына. Этих фактов достаточно, чтобы понять: никто не застрахован от предательства. Самого Сайдуллу по сути предала жизнь, он болен, и смертельно; теперь нужно свести счёты с незаконченными делами, попытаться исправить ошибки и наказать предателей. Получается, что стойкость – это качество тех, кто умеет не быть предателем или перешагнуть через собственное «ego» и раскаяться в содеянном. Некоторым не хватает жизни на то, чтобы решиться быть человеком. Девять лет, прошедшие с момента убийства друга (душманы поставили полковника Назарова перед выбором между ним и собой), не привели его к поступку, теперь уходит и последний свидетель.

Вот три фильма в программе ММКФ, где одна и та же тема войны подана с принципиально разных позиций: «12-й человек» – спасение без жертвы, но ценой невероятных усилий; «Воспоминание о солдате» – ни у одной войны нет смысла, она не стоит ничего, а на войне ничего не стоит человеческая жизнь; «Стойкость» – каждый имеет право быть предателем, но не убийцей, главное – однажды понять цену своих поступков и перестать себя прощать.

Фильм Александра Котта «Спитак» – о землетрясении в Армении, где через личную трагедию одного человека показана трагедия всех, – получил государственное финансирование и Серебряного «Святого Георгия». Думается, что эти два факта никак не связаны между собой. Фильм получился очень достойным и проникновенным, зрелищным, но предельно тихим, где тебе шепотом, полным слёз, рассказывают о смерти и любви. Здесь тоже очень остро поставлена проблема предательства и звучит мысль, которую ещё с шекспировских времён человечество воспринимало несколько иначе. Когда-то главный герой оставил семью – маленькую дочь и всю жизнь любящую его женщину. Узнав в Москве о землетрясении, он возвращается на родину, чтобы их спасти или хотя бы найти. Встреченный им друг бросает ему в лицо фразу о том, что нужно быть с близкими не только в горе, но всегда. Фильм резко меняет ценностные ориентиры любви, и почти как откровение звучит, что всегда быть с любимыми гораздо сложнее и важнее, чем быть с ними в горе – и с родителями, и с детьми, и с возлюбленными, и с друзьями.

Некоторые критики обвинили фильм в излишней «стерильности» и отстранённости. «Фильм тактично застёгнут на все пуговицы. И из-за этой герметичности погибшие буквально “испускают дух”: душераздирающее знание о том, что школа стала для местных детей братской могилой, Котт передаёт с одной лишь заботой – не задеть чувств. Дети, родители Гора, случайные жертвы – все они будто уснули вечным сном. И тут не в достоверности дело. “Спитак” достоверен во многом: в фильме есть детально воссозданные панорамы и нет белоснежных улыбок, а кропотливая художественная работа выдержит даже самый внимательный взгляд. Дело в том, что сама киногения устроена несправедливо. Или даже цинично. Последствия землетрясения – это неподвижные завалы, это пыль, которая отрицает глубину и световой рисунок, и это очень много страшных звуков, от которых режиссёр зрителей благородно избавил» [Смирнов 2018]. Думается, что в этом проявляется не бережное отношение к зрителям, а гуманизм по отношению к участникам событий. В фильме приняли участие очень многие люди, которые пережили землетрясение в реальности, потому он и держится на такой пронзительной и честной ноте всё пространство экранного времени. Эти люди больны землетрясением, они знают о нём всё до мельчайших подробностей. Но прошло много лет. Их боль жива, она покрыта вот этой самой пылью времени и прахом их близких. Визуальное и смысловое решение фильма, в котором сквозит сдержанность и даже некоторая отрешённость, связано именно с присутствием тех, кто живёт в заданных режиссёром обстоятельствах, как в собственной жизни, которая уже прошла, но оставила след.

Ещё одно важное обстоятельство связано с тем, что главным смысловым звеном и главным героем фильма становится, с одной стороны девочка, с другой – люди. Девочка жива внутри завалов и в мире своей фантазии, а люди – мёртвые на поверхности, они как живые тени в царстве пыли, их уже не напугать ни страшными звуками, ни даже гибелью близких, они воспринимают всё, как неизбежность. Вот именно поэтому и умер француз, потому что в отличие от всех жителей города был живым. А девочка превратила свой мир в страну чудес Алисы (неслучайно вспоминается нора, куда не сможет пролезть даже кролик). Девочка смогла выжить, потому что ей не было страшно. Понятно, что завалов и разрушений в фотомастерской было гораздо больше, чем показано в фильме, а то, что видит зритель, – это проекция воображения девочки, которую в сказке всячески удерживает мать, не отпуская её в страшную

реальность, где смерть неизбежна. Отсюда напрашивается вывод не о сдержанности фильма, а о торжественной сакральности с элементом детской сказки, которая держит в определённом балансе разваливающуюся реальность.

Можно также выявить определённые стилистические особенности и на этом основании поделить часть фильмов конкурсной программы на две группы. Для ряда фильмов характерен *визуальный минимализм*, даже аскетизм, что выражается как в графике кадра, так и в актёрской работе и режиссёрской концепции. Таковы «Гнев» (режиссёр Сержиу Трефо, Португалия), «Год Леона» (режиссёр Мерседес Лаборде, Аргентина), «Заблудшие» (режиссёр Дастин Финили, Новая Зеландия). В такой же стилистической манере снят и фильм-победитель «Царь-птица» (режиссёр Эдуард Новиков). Минимум диалогов с очень контекстуальной тишиной, одна сюжетная линия, которая является определяющей для поведения героев, внятность и выстроенность внешней и внутренней структуры фильма – определяющие стилистические особенности названных работ. Основная смысловая доминанта действий героев – это борьба и максимальное приложение усилий, чтобы жить. В «Гневе» герой убивает хозяина из-за того, что голоден, из-за того, что его сын – калека, из-за того, что для этого простого человека нет кусочка мира и справедливости в этом первозданном хаосе, который упорядочивается практически «возрожденческой» графикой кадра. В «Годе Леона» героиня потеряла любимого человека и теперь старается построить жизнь без него и даже родить ребёнка, но к ней, как будто из прошлой жизни, постоянно приходит в гости дочь её мужчины от первого брака. Девочка и женщина отражаются друг в друге, беспомощные перед потерей, но сумевшие перешагнуть через одиночество. В «Заблудших» он и она встречаются друг с другом в тот момент, когда один выходит из тюрьмы, а другая из психбольницы. Встречное движение двух задавленных обстоятельствами людей даётся им нелегко.

Фильм-призёр «Царь-птица» покорила практически всех зрителей пластической органикой кадра, психологически точной и тонкой актёрской работой (исполнитель главной роли Степан Петров – непрофессиональный актёр). Якутский фильм показал современному зрителю, как человек вступает в диалог с природой и отказывается от диалога с общественными преобразованиями и ломками. Неслучайно время действия фильма – 30-е годы прошлого века, когда советская власть дошла до глубинки, но в гости к старикам она пришла только однажды, и особого внимания они

на неё не обратили. Но зато когда к ним прилетел орёл, они принесли ему в жертву быка и испытывали страх всю зиму. Сакральное отношение к природе есть необходимый элемент любой культуры; это отношение, к сожалению, утратили «цивилизованные» народы. Орёл стал хозяином жизни стариков, её неотъемлемой частью. Он пугал и охранял их дом, более того, своей смертью священная птица отблагодарила стариков и стала ангелом-хранителем их сына, которого они, по словам старика, не смогли уберечь, потому что построили дом в неподходящем месте.

По традиции якуты хоронят орлов в землю, как и людей. В фильме минимум слов и максимум внутреннего напряжения и ощущения реальности происходящего. Режиссёр выстроил кадр так, что зритель испытывает эффект со-присутствия; становясь наблюдателем, он вглядывается в реальную жизнь реальных людей, и они ему интересны. Кстати, нет причин замереть с остановившимся дыханием и не отрывая взгляда смотреть на экран один час и двадцать минут, потому что там ничего не происходит, кроме того, что люди живут, вспоминают о прошлом и совершают незначительные поступки в настоящем. Но именно этот диалог с природой позволяет совершенно иначе видеть повседневные и обыденные вещи: внутри каждого действия и предмета скрыт Абсолют; священнодействие не только в кадре, когда орёл садится на кивот рядом с иконой Богородицы (и в одном этом моменте показана вся религиозная история якутов, в которой христианство вытеснило аар айыы и в которой верховным духом Хотой Айыы и является Божественный Орёл), но и в том, как старики разговаривают, едят или ложатся спать. Повседневная жизнь кажется бессмысленной, потому что она десакрализована. Очарование и глубина «Царь-птицы» именно в том, что в обычном и незначительном скрыт тайный смысл отдельно взятого человеческого быта и бытия.

Ряд же фильмов участников-программы, наоборот, сделан в манере излишне эклектичной, с пересечением множественных сюжетных линий, где детали, костюмы и герои громоздятся один на другой, часто сбивая зрителя с толку и противореча повествовательной и визуальной логике: «Неаполь под пеленой» (режиссёр Ферзан Озпетек, Италия), «Ночной бог» (режиссёр Адильхан Ержанов, Казахстан), «Ню» (режиссёр Ян Гэ, Россия), «Офелия» (режиссёр Клэр МакКарти, США), «Ричард спускается в ад» (режиссёр Роберта Торре, Италия).

Ферзан Озпетек своим фильмом «Неаполь под пеленой» открывал конкурсную программу ММКФ-40. Его фильм красив

и многослоен; он сложен, но понятен с первого взгляда; в нём открытый финал и много недосказанностей, но всё, оставшееся за кадром, легко считывается. История и банальна, и необычна: женщина знакомится с молодым человеком, между ними вспыхивает страсть, на следующий день его находят мёртвым, а ещё через несколько дней она встречает его брата-близнеца, который поселяется у неё в квартире, но кроме Адрианы его никто не видит. Множественность загадок в совокупности отражают разорванный мир женского сознания. Героиня ещё девочкой видела, как отец обожал мать, как та над ним издевалась, и он, не выдержав, убил её и себя. Девочка выросла и стала женщиной, соприкасающейся со смертью каждый день, будто пытаясь разгадать загадку, решение которой невозможно. В фильме всё очень таинственно, странно, изысканно, но если бы можно было усмотреть связь того, что чувствует и переживает Адриана, с античной трагедией, то могла бы наличествовать ещё и некая целостность. А так выстроенная в муках кинематографическая структура фильма похожа на башню, которая готова рухнуть от малейшего дуновения ветра, повергнув весь мир в хаос бессмыслицы. Есть одна очень важная визуальная составляющая фильма – лица, улочки, площади, переулки Неаполя. А ещё музейные лабиринты и шикарные особняки с многочисленными комнатами и лестницами. Периодически в кадре возникает балкон детства героини, где и произошли те страшные события, сформировавшие её как женщину с тайной и изломанной психикой. А с этого балкона виден Неаполь. Получается, что та самая «пелена», вынесенная в название фильма, и есть взгляд Адрианы на город; он такой же мучительный и парадоксальный, как взгляд на смерть своих родных.

По словам Н. Григорьевой, «история подо всей этой “пеленой” таинственности скрывается довольно банальная, хотя режиссёр упорно запутывает зрителя, предлагая ему поверить в то, что он смотрит едва ли не очередной шедевр Франсуа Озона, – тут и игра с двойниками, и секс, и психические заболевания. Правда, снято всё куда менее изящно, местами даже комично, с искусственными, плохо сыгранными – как в любительском театре – диалогами, совсем уж нелепыми поворотами сюжета и теориями сектантских артаговоров в духе романов Дэна Брауна» [Григорьева 2018]. «Искусство, любовь и смерть, – пишет другой критик, – экскурсоводы, которые сопровождают зрителя по Неаполю. Кажется, что желание объяснить городу в своём чувстве руководило Озпетеком больше, чем желание рассказать выдуманную историю своей героини. Она – часть неапольского духа, то, что мы можем увидеть, лишь слегка

приподняв пелену. Тогда как живопись, архитектура, скульптура – куда более очевидные зрителю герои. Они единственные, кто однозначно реальны» [Белокурова 2018].

Главным метафизическим смыслом *Озпетек* в своём фильме наделяет глаза, как основной воспринимающий мироздание центр. Неслучайно Андреа находят без глаз, а Адриана всегда носит с собой странный сувенир, напоминающий глаз Гора, – как память об отце. Этот глаз имеет функции защиты и вбирает в себя различные аспекты существования (День-Ночь, добро-зло, Солнце-Луна) и, соответственно, прочтение определённого состояния и видение событий и людей зависит от взгляда, точки и способа зрения. *Озпетек* наделил свою героиню обострённым зрением, покрытым пеленой, а потому совершенно неважно, как на самом деле развивались события, кто есть кто и в чём суть преступления. Режиссёр снимает с себя задачу и перекладывает её на зрителя – как хочет и может, так пусть и видит, так пусть и понимает.

Стилистически очень разнородные фильмы имеют некий общий код, связанный с обращением к классической литературе. Но киноинтерпретация столь далека от первоисточника, что вызывает много вопросов. Сюжетная линия «Ночного Бога», по признанию самого режиссёра, в первую очередь навеяна «Божественной комедией» Данте; в фильме, действительно, можно увидеть много текстовых аллюзий на великого флорентийца, но они слабо угадываются, в целом на экране царит стилистический и семантический хаос.

Фильм «*Офелия*» поставлен не по пьесе Шекспира «Гамлет», а по одноимённому роману Лизы Клайн, где все события рассказаны с точки зрения *Офелии*, которая не только осталась жива, но и стала счастливой матерью. То, что *Офелия* умерла, будучи беременной, – на этой версии настаивал ещё Виктор Гюго. В фильме есть ряд достоинств, на которых он себя и исчерпывает, поскольку с визуальной точки зрения это дотошное перенесение на экран текста с робкими режиссёрскими вставками. В главных ролях – *Клайв Оуэн* (*Клавдий*) и *Наоми Уотс* (*Гертруда*). *Наоми Уотс* играет две роли, второй персонаж – *Мактид* – колдунья, некогда брошенная *Клавдием* и мечтающая ему отомстить. Она функционально вбирает в себя тенденции всех обиженных шекспировских персонажей, которые не отказывались от борьбы и права постоять за себя. Фильм представляет из себя развёрнутое художественное полотно, а точнее – коллаж из картин прерафаэлитов, связанных не только с сюжетом шекспировской героини, но и с рядом композиционных решений. Фильм с формальной точки зрения возвращает зрителя

к истокам истории кино, когда подобные эксперименты имели успех и вписывались в киноконтекст. Например, Джон Гриффит в «Нетерпимости» использовал картины Лоуренса Альма-Тадема.

Фильм «Офелия» литературен и живописен, но лишён кинематографического нерва, он присутствует только за счёт актерского дуэта Оуэн-Уотс, всё остальное предельно лишено эмоциональной визуализации, а лишь наполнено чередой вербализированных поступков. Офелию должна была играть не обязательно известная, но без сомнения страстная актриса. У Шекспира она была лишь влюбленной и страдающей тенью, что в соответствии с поставленными задачами было сыграно Анастасией Вертинской в фильме Георгия Козинцева «Гамлет» (1964). Дэйзи Ридли и Офелия в её исполнении действуют, но не чувствуют. Актриса как будто боится, что её героиня может заплакать или испытать боль, может быть слишком привязана к кому-то, и тогда она обязательно проиграет; как только она перестанет быть сильной и начнёт плакать, то утонет, как минимум, в собственных слезах. Но факт, не подвергаемый сомнению, состоит в том, что очень часто слабость на несколько порядков выше силы. Если бы режиссёр позволила Офелии быть собой, но не утонувшей, не эмоционально стерилизованным Гамлетом в юбке, то фильм получился более бы кинематографичным, чем литературным.

Ещё один фильм конкурсной программы тоже поставлен по мотивам пьесы У. Шекспира «Ричард III» и называется «Ричард спускается в ад». С формальной и семантической точки зрения к этой киноинтерпретации возникает много вопросов, но с учётом того, что она представляет из себя очень смелый эксперимент, все вопросы снимаются. Это мюзикл с элементами площадной комедии, с венецианскими типажам дель-арте, с устрашающей и подчас inferнальной обстановкой. И хотя эти, казалось бы, визуально насыщенные смыслом и действием элементы должны работать на создание целостности в восприятии фильма, по большей части всё это выглядит как киноконцерт с эстрадными вставками. Заявленные темы актуальны всегда и нерешаемы никогда: власть, становящаяся носителем фашистских идей; подавление родителей детьми. В последнем случае наступает тот эмоциональный взрыв, когда ребёнок уже не позволяет себя контролировать и превращается в монстра; но кто страшнее в этой ситуации – мать, уничтожившая ребёнка как личность и переложившая на него свою вину, либо сын, который, став взрослым, уничтожил всех и в первую очередь себя. Монстр скрывается в каждом – мысль не нова даже для шекспиров-

ских времён. Режиссёр решила к вечному и страшному обратиться со смехом и кривлянием, в итоге получилась семантическая неразбериха с очень хорошими песнями Массимо Раньери.

И практически последний феномен ММКФ-40 – это фильм «русской китайки» Ян Гэ «Ню». Награду «Специальный приз жюри», вручённую этому фильму, можно расценить как политическую акцию, поскольку высокий уровень внимания к нему – это очередной повод обратиться к имени Кирилла Серебренникова. Ян Гэ – актриса «Гоголь-центра», в фильме она берёт на себя практически все функции сразу: от режиссёра и сценариста через исполнителя главной роли до продюсирования. Китайская девушка страдает в Москве от однозначно осознаваемого ею одиночества, ей хочется физического контакта. Весь фильм она его ищет, и больше ничего. Говорить о новаторстве киноязыка довольно сложно, поскольку и самого языка кино по сути нет, а есть штампы и клише, которые лет двадцать назад могли быть восприняты как веяния киномоды. Но фильм отразил тенденцию времени: одно и то же слово, кадр, компонент киноповествования вызывали у зрителя и критика как полный негатив, так и абсолютное принятие. Именно этот аспект восприятия, возможно, и отражает смысловую подмену семантики самого названия этого фильма. Финальная сцена после титров объясняет, что в китайском языке есть слово «ню», и оно обозначает нечто, даже отдалённо не соотносимое с обнажённым телом. Хотя опять же возникает вопрос – какое отношение эта китайская семантика имеет к тому, что только что зритель видел. Но приз от сайта *IVI* смог расставить определённые акценты, связанные с отсутствием достоинств в этом фильме, но вместе с тем и широким резонансом по отношению к нему: «После просмотра создаётся впечатление, что этот фильм примут молодые, ровесники Ян Гэ, художники, представители мира моды, артисты, люди искусства» [Альперина 2018].

* * *

Таким образом, можно выявить общие стилистические и семантические тенденции, характерные для юбилейной конкурсной программы московского кинофестиваля:

1. Актуализируется военная тематика, связанная с социальной и духовной нестабильностью в мировом контексте. Акцентируется патриотический аспект, выраженный в национальной идее единения.

2. Выходит на первый план стилистическая и графическая составляющая. Фильм как визуальная единица становится всё целостнее и плотнее (можно сказать, что постмодернистские тенденции в кино уступают место реализму).

3. Режиссёры часто обращаются к экранизациям классической мировой литературы на новом витке восприятия общепризнанных сюжетных коллизий.

4. Кинематограф не боится экспериментов как с классикой, так и с современным материалом.

БИБЛИОГРАФИЯ

Альперина 2018 – *Альперина С.* На ММКФ показали самый скандальный конкурсный фильм «Ню» // Российская газета. 2018. 22 апреля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/2018/04/22/na-mmkf-pokazali-samyj-skandalnyj-konkursnyj-film-niu.html> (дата обращения: 27.05.2018).

Белокурова 2018 – *Белокурова А.* «Неаполь под пеленой»: правда в глазах смотрящего // Кино ТВ. 2018. 19 апреля. [Электронный ресурс.] Режим доступа: <http://kinochannel.ru/digest/neapol-pod-pelenoj-pravda-v-glazah-smotryashhego/> (дата обращения: 27.05.2018).

Богданов 2018 – *Богданов В.* «Воспоминания о солдате»: баллада о рассеянном солдате // Новый взгляд. 17.05.2018. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newlookmedia.ru/?p=54974> (дата обращения: 27.05.2018).

Григорьева 2018 – *Григорьева Н.* Итальянская пелена накрыла Московский кинофестиваль // Независимая газета. 2018. 20 апреля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ng.ru/cinematograph/2018-04-20/7_7216_mmkf.html (дата обращения: 27.05.2018).

Смирнов 2018 – *Смирнов Н.* «Спитак»: о земле с дрожью // Сеанс. 2018. 23 апреля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://seance.ru/blog/reviews/spitak-kott-review/> (дата обращения: 27.05.2018).

Материал поступил в редакцию 07.06.2018