

Жизнь как экзистенциальная драма

Заметки о фильмах XIX Минского международного кинофестиваля «Лістапад»



Людмила
САЕНКОВА,
кандидат
филологических
наук, доцент

По поводу целесообразности проведения международного кинофестиваля в Минске скептических вопросов было более чем достаточно. Зачем проводить кинофорум такого масштаба в государстве, где со своим национальным кино дело обстоит далеко не лучшим образом? Зачем тратить деньги на зарубежных кинозвезд, когда весь бюджет фестиваля не такой уж большой? Зачем копировать формат гораздо более известных и состоявшихся киносмотров? В этом году некоторые вопросы отпали сами по себе. XIX Минский международный кинофестиваль «Лістапад» стал чем-то большим, чем просто «культурное мероприятие» республиканского масштаба. Это событие оказалось весьма значимым не только для культуры, но и для имиджа страны в целом.

Вектор развития фестиваля обозначил широкомасштабный международный контекст. Дело даже не в том, что на празднике кино было представлено 74 картины из 35 стран, что было приглашено 160 гостей, что в жюри работали режиссеры, актеры, продюсеры международного класса. Смысл – в сущностном наполнении этого события. Эта сущность, включая такие важные элементы, как художественное качество фильмов и определенная степень их защиты от пиратства, высокий уровень информационного обеспечения (программки, каталог, ежедневный выпуск печатного дневника фестиваля «Лістай»), размещение зарубеж-

ных корреспондентов, точность и вежливость в обслуживании гостей, вся инфраструктура были на высшем уровне. По всем составляющим качество фестиваля настоящего международного класса было очевидно. (К слову сказать, для того, чтобы получить аккредитацию известной международной федерации ассоциаций кинопродюсеров (FIAPF), организаторы «Лістапада» прошли немалый путь.) Однако всегда в любом событии есть еще один очень важный элемент, тот, который не обладает визуальной наглядностью, материальной конкретностью. Это скорее из разряда нематериального, но хорошо ощущаемого – атмосфера, среда. Она всегда либо есть, либо нет, либо благоприятна, либо дискомфортна. На этом фестивале во всем чувствовалась живая, пульсирующая атмосфера творчества. Энергетика по-настоящему диалогического пространства была ощутимой и благотворной. Это признавали почти все: гости из ближнего и дальнего зарубежья, приглашенные участники и местные зрители, киноманы разного калибра, друзья и даже те, которые в таковых у «Лістапада» никогда не числились.

В этом году, быть может, как никогда прежде, все абсолютно четко ощутили, что Минский международный кинофестиваль «Лістапад» прочно занял свою нишу, оставить которую теперь уже будет и невозмож-

ОБ АВТОРЕ

САЕНКОВА Людмила Петровна.

В 1979 году окончила факультет журналистики БГУ, в 1985 году – Всесоюзный государственный институт кинематографии (г. Москва) по специальности «Киноведение, кинокритика». Проходила стажировку в Массачусетском институте технологий и Гарвардском университете.

С 1982 года – преподаватель кафедры теории и практики современной журналистики факультета журналистики БГУ. С 1998 года – заведующая кафедрой литературно-художественной критики факультета, в настоящее время – Института журналистики БГУ.

Кандидат филологических наук (1985), доцент.

Автор учебных пособий по искусству, культурологии, многочисленных научных и киноведческих статей, 5 монографий.

Сфера научных интересов: массовая культура и журналистика, анализ художественного текста, кинокритика, медиакритика.

но, и nepозволительно. Он стал одним из качественных параметров, определяющих состоятельность и способность страны быть частью международного культурного сообщества. Постоянно возрастающий уровень фестиваля предопределил и своего зрителя – образованного, восприимчивого к новому, думающего и чувствующего. (Зрительская наполненность залов, особенно игрового кино, была максимальной. Вопрос о лишнии билетиках, как в лучшие времена, когда степень востребованности искусства у истинных ценителей была особенно высока, возникал ежевечерне.) Через фильмы фестиваля, не всегда доступные не то что в прокате, но и в Интернете, мы смогли определиться хотя бы с некоторыми тенденциями мирового киноискусства: темами, формами, уровнем авторского осмысления человеческого бытия как минувшей истории, так и современности.

Зрительское восприятие, отшлифованное на таком массиве качественного кино, постепенно лишалось мозаичной фрагментарности, являя образец интеллектуально-чувственной рефлексии целого. Как сказал известный режиссер, приятно смотреть фильмы «в компании изысканной и умной публики».

БЕЛОРУССКИЙ СЛЕД

«Когда же на фестивале будет наше кино?» – этот вопрос вербально или невербально время от времени возникал на каждом форуме. Всякий раз мы пытались нащупать тот самый белорусский след, который позволял бы нам чувствовать себя не только принимающей стороной, но и страной по-настоящему оцененного, профессионального кино. Все как-то не сходилось: то фильмов у нас к этому событию не было, то были, но явно «не те». В этом году долгожданные знаки были вполне узнаваемы. Самым крупным из них был, конечно же, фильм первого дня – «В тумане» (реж. Сергей Лозница), удостоенный приза ФИПРЕССИ на Каннском фестивале 2012 года. Желание видеть в нем исключительно белорусское кино настолько велико и очевидно, что иные горячие головы его так смело и называли. Иногда эта смелость



Режиссер Карен Шахназаров на Минском международном кинофестивале «Лістапад-2012» удостоен спецприза Президента Беларуси «За сохранение и развитие традиций духовности в киноискусстве»

переходила допустимые границы, когда автора картины представляли «известным белорусским режиссером». Право на подобные определения, очевидно, давало то, что фильм поставлен по одноименной повести Василя Быкова, что режиссер часть своего детства провел в белорусских Барановичах, что в титрах среди стран, поучаствовавших в создании фильма, таких как Россия, Нидерланды, Германия, Латвия, есть и Беларусь, внесшая свою 6-процентную долю в 2-миллионноевропейский бюджет. К тому же звукорежиссером фильма был признанный в международном сообществе профессионал Владимир Головницкий, тоже родом из Беларуси, проживающий сегодня в Литве. Можно было бы в этом контексте вспомнить, что одну из главных ролей (Суцени) играет некогда учившийся в Белорусской академии искусств Владимир Свирский.

И, тем не менее, как оказывается, в данной ситуации это все не так уж и важно. Современная практика создания фильмов вполне соответствует стандартам глобализированного мира, когда опыт копродукции оказывается наиболее востребованным и адекватным в условиях экономическо-финансовой турбулентности.

Сергей Лозница снимал фильм не только о белорусской ситуации и не только о войне. «В тумане» – экзистенциальная драма, многосмысловость которой вполне соотносима с притчей. Напряженная драматургия коллизий в повестях В. Быкова, как известно, никогда не тождественна фабуле. Она всегда гораздо более объемна и многозначна. Не случайно одна из лучших экранизаций быковской прозы – фильм Л. Шешитько «Восхождение», снятый по повести «Сотников», – это притча, в которой событийный ряд выступает как антиномия нравственного и безнравственного, преданности и предательства, силы воли и малодушия. Как правило, фабула обнаруживает парадигму состояния человека в особо острые периоды истории. «В тумане» можно рассматривать и как трагедию, в которой чувствуются отголоски высокой древнегреческой классики. С одной стороны, это повествование о че-

ловеке, ставшем жертвой роковых обстоятельств, с другой – это история выбора, жесткая очевидность которого особенно остро ощущается в кризисные моменты. По сути, выбор осуществляет каждый из героев, среди которых нет пресловутого деления на главных и второстепенных. Однако судьбы троих (своеобразный архетипический знак) из них – Сущени, Бурова, Войтика – как сквозь увеличительное стекло высвечивают невероятно сложные проблемы бытия и сознания. Каждый из них выбирает одно из двух начал человеческой природы, дуалистичность которых сродни классическому «быть или не быть». Военная ситуация, описанная в литературном первоисточнике, дала метафорический повод для исследования драмы человека, переступившего незримую черту между честью и бесчестьем, достоинством и бесславием. В характерах каждого из героев угадываются определенные поведенческие матрицы, которые узнаваемы в любом времени. Сущени, лишенный какой-либо героичности, негромкий и немногословный, так же тихо готов принять свою участь от рук двух партизан, пришедших вершить казнь за предательство. С библейской покорностью он бредет к месту казни, не пытаясь опровергнуть ложные догадки. Именно этот путь в подернутом осенним туманом лесу и явился дорогой кому к восхождению, а кому – к снисхождению. Каждый из трех персонажей проделал путешествие и к своему прошлому, и к самому себе. Порывистый и категоричный Буров, готовый пойти в атаку за свою правду, осторожный и размеренный Войтик, умевший приспособиться к любой ситуации в довоенном прошлом, сельский мужик Сущени, «упартая зацятасць» и душевная внимательность которого были следствием крестьянского труда. Нравственная суть характера Сущени проявляется в одной фразе, сказанной им офицеру СД в ответ на предложение о сотрудничестве: «Я не могу... Я не умею...». Никакие дарованные земные блага не могли заставить его изменить своей природе. Однако именно эту скрытую часть сущенивской природы никто не смог ни понять, ни оценить. Ни враги, ни свои. Его участь чужого среди чужих и чужого среди своих была predetermined. Именно эта predetermined и привела к трагическому финалу. Все трое погибают: Буров



и Войтик от случайной пули, а Сущени – от невозможности жить в ситуации всеобщего подозрения и обвинения, а по сути дела, в ситуации, когда ему отказано в праве иметь совесть. «Главное – по совести с самим собой», – говорил Сотников, обращаясь к Рыбаку. Не для всех это является важным принципом и тем необходимым нравственным императивом, без которого невозможно ни одно действие. Эта мысль была главной у Быкова, эту же идею запечатлел Лозница. Война – ситуация, когда это разделение выглядит наиболее отчетливо. Но такой императив не отменяется и в другие, менее кризисные времена. «Вот вы говорите – война! Что все бывает... Но разве за полтора года войны все переменялось? Разве человек так скоро меняется? Чтобы до войны один, а в войну – другой?» – говорит Быков устами Сущени. Императив не отменяется, а противостояние чувствуется всегда.

Сергей Лозница снял подробный, неторопливый фильм, очень деликатно отнесясь к одноименной повести. Режиссерская проекция в современность очевидна ровно настолько, насколько искусство визуального образа нагляднее искусства слова. Этот фильм подводит зрителя к неразрешимым вопросам, очевидность которых может проявляться в каждой новой ситуации, каждом новом поступке, каждом новом времени. Однако именно эти вопросы заставляют иначе взглянуть на мир и на самого себя, проецируя собственные помыслы и действия на неоднозначные ситуации. И самая главная заключается в том, как сохранить нравственное достоинство в условиях, когда вообще нет речи ни о достоинстве, ни о морали.

ЕЩЕ О ВОЙНЕ

Тема войны в мировом киноискусстве в каждом новом десятилетии проявляется по-новому, открывая новые сюжеты, новые подходы, новые грани авторского осмысления. Было время, когда война показывалась на экране самыми разными режиссерами: теми, кто прошел через фронтовые будни, и теми, кто был родом из военного детства, детьми детей войны и внуками тех детей. Сейчас войну показывают очень молодые люди, чья память уже не непосредственно, а опосредованно, через некие генетиче-

ские коды выхватывает если не события, то образы, извлекаемые из чужого опыта и далекой истории. Наверное, так можно сказать об австралийском режиссере Кейт Шортленд, игровой фильм которой «Лоре» был удостоен главного приза «Лістапада» в номинации «Молодость на марше» (до этого картина была удостоена приза зрительских симпатий на международном кинофестивале в Локарно в 2012 году). Есть определенная доля случайности, что именно фильм о войне был отмечен в конкурсе молодых режиссеров. Однако если обратить внимание на уровень режиссуры, точное соответствие деталям, актерское мастерство, способность воссоздать время, выстроить конфликт, то понятие «случайность» отпадает само собой. В этой картине был заявлен совершенно необычный, незнакомый прежде ракурс: последствия войны глазами немецких детей, чьи родители, члены СС, были арестованы союзниками. На руках старшей дочери Лоре остались четверо младших братьев и сестер: детская компания вынуждена бежать почти через всю Германию к бабушке. Это война как бы с другой стороны. Кстати, и в этой картине одной фразой тоже обозначен «белорусский след»: об отце Лоре, офицере карательных войск, сказано, что он воевал «где-то в Белоруссии». Если в начале фильма героиня, оказавшись на хуторе, вынужденная выживать и кое-как кормить малолетних детей, приветствует хозяина робким «хайль», то в конце это уже другая героиня, прошедшая через осознание того, что было сделано родителями, через отречение от вождя, от прежней Германии, прошедшая через свои испытания, повзрослевшая от иной правды, познавшая первую любовь и научившаяся ненавидеть.

Лоре – тот образ, через который автор показывает постепенный и трудный процесс освобождения от всякого рода мифов и стереотипов: политических, психологических, национальных. Одним из героев, попытавшихся помочь молодой девушке и ватаге беспомощных ребят выжить и вернуть ощущение жестокой, но реальной правды, был молодой еврей Томас, чудом спасшийся из концлагеря. Лоре приходится пройти путь от непримиримого антисемитизма, естественно вошедшего в нее вместе с чувством веры в нацистскую Германию, до чувства необходимости быть



рядом с Томасом, от преданности своей семье – до отречения от нее, от обожания отца до презрения и отвержения. Если для режиссера С. Лозницы был принципиально важен 1942 год, поскольку он таил много неясного и неочевидного, то, надо полагать, для Кейт Шортленд столь же принципиально важен был 1945 год, так как в его очевидной победоносности скрывалось нечто неопределенное для тех, кто находился по другую сторону Победы и кому надо было выживать в совершенно иных обстоятельствах.

Австралийский режиссер подсказала тему, которая абсолютно не звучала в нашем кино. Трагический и неоднозначный смысл этой темы предполагает раскрытие еще одной страницы войны, а вместе с тем открытие как человека, так и истории народа – дети-подранки, видевшие и перенесшие все тяготы военных будней на оккупированных территориях, те дети, чье сознание в какой-то степени сформировало ментальность современного человека.

«Я ТАК МОЛОДА, А ЖИТЬ ПОЧЕМУ-ТО НЕ ХОЧЕТСЯ...»

Эти слова героини из фильма «Маленькая Вера», появившегося еще в 80-е годы прошлого столетия, как оказалось, актуальны и сейчас. Некоторые фильмы нынешнего «Лістапада», снятые режиссерами разных возрастов в разных странах, свидетельствуют о том же: «невыносимая легкость бытия» – диагноз не одного поколения. Олмо Омерзу – чешско-неоленский режиссер, только родившийся в годы небывалой популярности «Маленькой Веры», создал свой первый полнометражный фильм «Самая юная ночь» (приз за лучшую режиссуру на кинофестивале молодого независимого европейского кино в России), в сущности, о том же. Его учителями в кино были лидеры чешской «новой волны» Вера Хитилова и Ян Немец – авангардисты-экспериментаторы, создавшие в своих произведениях особую киновыразительность, сочетающие в кино эстетику игры и социальные реалии. В фильме «Самая юная ночь» трудно провести грань между игрой, снами, видениями и реальной жизнью пятерых героев, волею обстоятельств оказавшихся вместе в новогоднюю ночь. В этой пятерке главное внимание сосредоточено на двух под-

ростках, ставших свидетелями взрослых игр. Их невольное приобщение к неведомой ранее жизни – своеобразный ритуал возрастной инициации. Именно их присутствие делает забавы взрослых чем-то непозволительно мерзким и отгалкивающим. На эстетику картины О. Омерзу повлияли фильмы и других авторов: Мориса Пиалы и Джона Кассаветиса, которые принципиально разрушают всякие табу, предпочитая следовать природе, а не теориям и правилам. Разрушение правил в «Самой юной ночи» начинается с того момента, как трое начинают игру, а двое младших становятся то оторопевшими зрителями, то жаждущими участниками. Восприятие экранного действия, регламентированное (а оттого предполагающее некое отторжение) понятиями «стыд» и «грех», все-таки фиксирует атмосферу безысходности и пустоты, немного крика и молчаливого отчаяния. Этим героям некуда деться, в их мире нет любви и сострадания, а их игра, предполагающая освобождение от страсти обладать друг другом, в конечном счете приводит к душевной боли и разочарованию.

Латышский режиссер Юрис Пошкус в своем новом фильме «Крутая Колка» (призы XIX «Лістапада» за лучшую операторскую работу оператору Ааделю Нодех-Фарахани, актерскому ансамблю) показывает среду 25-летних, которым некуда себя деть, которые вынуждены искать хоть какие-то развлечения, чтобы не терять вкуса к жизни: глушить пиво, лузгать семечки, драться и имитировать подвиги автогонщиков на старых иномарках. «Смерть тебе» – рабочее название картины о жизни обитателей Курземского побережья, которое в советские годы было пограничной зоной, куда попасть можно было только по специальному паспорту. Это название являлось буквальным переводом с ливского языка названия поселка Колка (по-ливски – Куолка), в котором и разворачиваются события. А потом название менялось на более «жизнерадостное», поскольку в англоязычном написании Kolka Cool слышится напоминание о традиционном напитке молодежных тусовок. Черно-белая гамма повествования точно передает безрадостность и бесцветность внешней жизни: полуразрушенное пространство, замызганные домишки, обшарпанные стены. Вся эта среда пронизана атмосферой звенящей



тоски, как пустая комната – жужжанием бьющейся об оконное стекло осенней мухи. Кажется, что время, наполненное ощущением бессмысленности жизни, растянуто до бесконечности: в буднях происходит одно и то же – променады по разбитой дороге, безденежье, сельские танцы, потасовки с ребятами из соседней деревни. Краткие диалоги подчеркивают состояние абсурда почти в беккетовском стиле: «Что будем делать?» – «Давай делать то, что ты хочешь». – «Нет, давай то, что ты хочешь». – «А что ты хочешь?» – «Я первая спросила...» и т. д. Однако в фильме нет аллюзий социального толка. Это скорее экзистенциальная драма целого поколения, в которой резонируют мотивы более раннего фильма этого режиссера «Монотонность». Стоит вспомнить, что вопрос «Легко ли быть молодым?» был впервые поставлен еще в советские годы латышским документалистом Юрисом Подниексом. Вопрос, как оказалось, с каждым новым поколением выявляет более глубокую философско-социальную сущность, имеющую отношение к людям разных национальностей и стран с различным социальным устройством. «Такие же люди и ситуации, как в Kolka Cool, встречаются и в Риге, и в Париже, и в Питере, – уверен Юрис Пошкус. – Это скорее портрет типажей нашего времени. Легкость бытия создает поток не связанных между собой событий, некий абсурд. Вырваться из него можно, только придав жизни целесообразность – например, благодаря любви». Однако и это чувство так часто уподобляется симулякру, замещающему «настоящесть» отношений, эмоций, жизни.

ИГРОВОЕ КИНО КАК РЕАЛИТИ-ШОУ

Жадное внимание к самым подробным нюансам человеческой жизни раскрепостило всю экранную культуру. По сути, экран и сделал из этой жизни нескончаемое реалити-шоу. Эта форма развлекательного повествования достигает своего апогея. Кажется, что возможно все и даже самое невозможное.

Теперь подобный эффект обнаружился в игровом кино. Несколько лет назад двое ростовчан, Александр Расторгуев и Павел Костомаров, оператор и режиссер, придумали универсальную методику превращения

жизни в кино: они раздали жителям своего города камеры и предложили снимать самих себя. Получился фильм «Я тебя люблю», который так и не вышел в прокат, но успешно гастролировал по фестивалям и киноклубам. Теперь у него появилось продолжение под названием «Я тебя не люблю», которое и было представлено в рамках XIX «Лістапада». Это своеобразный вариант домашнего видео с рабочей окраины. Трое молодых людей – 20-летняя девушка Вика и два ее бойфренда Артем и Женя (имена и фамилии сохранены настоящие) – снимают все, что с ними происходит: встречи, расставания, выяснения отношений, скандал, перетекающий в секс, объяснения и истерики, ревность, разрывы, примирения, эротический шепот и крики ссор. Зрители являются одновременно свидетелями и почти участниками очередных либо «За стеклом», либо «Дома...». От маленького шоу начинается большое приключение, выводящее на новый уровень и кинонарратива, и киновыразительности. «Это огромное счастье – щедрые люди, которые вынимали из себя свою жизнь, плоть и чувства и дарили нам, чтобы мы в это игрались. Вынимали из себя какие-то блоки и кости, из которых мы лепим какой-то конструктор «Лего»», – говорили авторы. Очень точное слово – игра. Однако в этой игре критической массы достигает подчеркнутая документальность реальной жизни. В этом (игровом!) фильме трудно провести разделительную грань между вымыслом и натуральностью, между придуманностью, выстроенностью и спонтанностью, между профессионализмом операторов, режиссеров, драматургов, монтажеров и неискушенностью тех, кто делал это впервые, между актерской игрой и непосредственностью людей, далеких от тонкостей киноискусства. «Я тебя не люблю» – фильм-загадка, фильм-ребус, фильм без финала, без законченности. Он абсолютно прост и нагляден, безыскусен и предельно открыт. Однако эта простота ни на минуту не показалась скучной и фальшивой. Картина исподволь и надолго втягивает зрителя, как в воронку холодной стремнины. «Я тебя не люблю» открывает новую форму искренности, новую форму проявления свободы мышления, новый вид диалога экрана со зрителем. Этот вид диалога сами авторы определяют как «наподианция». По сути дела, А. Расторгуев



и П. Костомаров открыли ранее неведомый способ делать игровое кино абсолютно неигровым способом. И хотя они признались, что «в этой истории поставили точку», надо полагать, что другие авторы очень скоро превратят эту точку в многоточие.

ИСТОРИЯ ЛЮБВИ

Есть фильмы, лаконичность и предельная внятность изобразительного повествования которых таит в себе неожиданный смысл и многовариантность его постижений. Краткость и очевидность формы на глазах обнаруживают бесконечность и глубину содержания. Таким фильмом стал «За холмами» румынского режиссера Кристиана Мунджу (удостоен главного приза Каннского фестиваля 2012 года за сценарий и приза за лучшую женскую роль). Этот автор принадлежит к числу тех, кто составил целое явление в мировом киноискусстве под названием «новая румынская волна» вместе с такими режиссерами, как Кристи Пуйу, Радунтян, Корнелиу Порумба, Флорин Шербан, Радунтян Жуде, Кристиан Немеску. В центре их внимания были самые насущные проблемы румынского общества, в которых обнаруживалось одновременно моральное и экзистенциальное измерение. За «типичными» румынскими историями, изобилующими бытовыми подробностями, всегда скрывалась некая универсальность и всеобщность человеческого бытия. За социальным фоном, воссозданным со всей документальной тщательностью, угадывался общекультурный фон с традициями театра Эжена Йонеско и философии Мирчи Элиаде. Тяжелое историческое прошлое и не менее противоречивое настоящее страны чрезвычайно органично укладывается в киноязык, используемый этими авторами: «догматическая» подвижность камеры, длинные кадры, продолжительные и растянутые диалоги, перемежающиеся глубоко многозначительными театральными паузами. Простое и предельно реалистическое, почти натуралистическое повествование, с одной стороны, способствует включенности зрителя, а с другой – вызывает чувство отстраненности, выводящее за пределы происходящего на экране и позволяющее рассматривать само произведение как моралистическую притчу или иронический рассказ.

Сюжетом для фильма Кристиана Мунджу послужило вызвавшее громкие дискуссии журналистское расследование гибели девушки в одном из румынских монастырей в 2005 году. Этот документальный факт молодой режиссер сделал основой для исследования глубинных противоречий, неоднозначность которых очевидна и неуловима, ощущаема и трудно вербализуема. История отношений двух девушек, у которых было общее детство и взросление в приюте, постепенно превращается в сказание о сути библейского императива «Возлюби ближнего своего...». Разлученные волей обстоятельств, они встречаются в монастыре, где одна из них – Войкица – живет, приняв монашеский постриг. Другая подруга – Алина, вырвавшись на время из нелегких будней гастарбайтера, приезжает, чтобы пригласить Войкицу для работы в Германию. Однако дело не в этой работе и не в Германии, смысл приезда Алины в том, чтобы сохранить дружбу, без которой она не может жить. Мунджу тонко выстраивает отношения двух героинь, с их удивительной нежностью, хрупкостью и силой. Войкица не может оставить монастырь, потому как ее участь предопределена высоким служением. Свободолюбивая Алина явно приходится не по нраву сестричеству во главе со священником. Тем не менее насельники монастыря пытаются ей помочь, устраивая экзорцистские сеансы. Алина отчаянно, с невероятным упрямством, граничащим с безумием, борется за свое право быть рядом с Войкицей. В итоге полубезумную девушку, теряющую физические силы на сопротивление, привязывают к крестообразной перекладине, оставляют одну в холодном помещении, переводят на строгий пост. Перед смертью Алина успевает смиренно, с неиссякаемой нежностью посмотреть на подругу. Прибывшие на место смерти героини следователи удивленно замечают, что она как будто была распята на кресте. Мунджу (совместно со сценаристом) так тщательно выверяет драматургию, что фильм трудно назвать антиклерикальным. Однако кризисная ситуация церковной жизни все же обозначена. Автор ставит вопрос о духовной слепоте, бессмысленной покорности, закрывающей путь к тому, чтобы видеть и понимать сердцем. Когда сердце и душа глухи,



то рвение в соблюдении обрядности может только навредить в вопросах веры или просто в общении с человеком. Получается, что способным на истинную любовь к ближнему своему оказался только тот человек, которого заподозрили в богохульстве. Приговором богооставленному миру звучат слова тех самых следователей, которые, возвращаясь из монастыря в заснеженный город, по дороге вспоминают, как сын убил мать, как что-то подобное где-то еще случилось: «Что-то не то происходит с миром». Однако диалектика режиссерского посыла исключает какую-либо однозначность. Монастырь живет своей жизнью по своему уставу – и в этом правда. Своим вопросом Кристиан Мунджу не закрывает тему, а выводит ее на новый виток: «Что же лучше: оставаться безразличным, как социальные институты, не захотевшие помогать девушке, или постараться хоть как-то, по-своему помочь ей, как настоятель монастыря?» В этом и состоит неоднозначность повествования в фильмах новой румынской волны. Впрочем, в жизни ведь тоже нет лапидарных ответов даже на самые жесткие вопросы.

ЛЮБОВЬ СИЛЬНЕЕ СМЕРТИ

Полвека назад французский режиссер Ален Рене снял игровой фильм «Хиросима, любовь моя» о невозможности выйти из прошлого, о невозможности жить в настоящем, о невозможности любви. Одним из самых незабываемых в картине был образ, созданный молодой актрисой Эммануэль Рива. Ее помнили все эти годы, хотя она редко снималась в кино. Спустя десятки лет австрийский режиссер Михаэль Ханеке пригласил уже совсем немолодую Эммануэль Рива, для того чтобы рассказать о возможности быть счастливым вопреки старости, немощности и даже смерти, о возможности любить. Новый фильм режиссера конкретен и точен, как само название «Любовь» (в 2012 году удостоен «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля).

«Любовь» – одна из самых камерных картин Ханеке: в списке актеров четырнадцать фамилий, но в кадре постоянно только два главных героя, не покидающие на протяжении всего действия пределы своей квартиры. Режиссер, подчеркивая прису-

щее классицизму единство – места, времени и действия, как будто специально делает нас максимально приближенными к драматическому повествованию. Камерность, будучи стилевым приемом, в то же время является и определенным личным кодом режиссера, скрывающим его переживания. «Я уже давно работаю по принципу не создавать фильмы лишь на одну тему, иначе они будут безжизненны. Конечно, всегда есть одна важная тема, с которой и начинаешь свое «путешествие». В случае с «Любовью» это была тема «Как реагировать на страдания человека, которого любишь». Этот вопрос интересовал меня лично, потому что мне однажды довелось им задаться на примере собственной семьи», – признавался Михаэль Ханеке в одном из интервью. Впервые в кино со всей откровенностью говорится о любви мужчины и женщины, находящихся в преклонном возрасте, когда одолевает немощь, болезни, когда вопрос «Ты меня любишь?» уже не так актуален. В фильме он заменяется другим: «Хватит ли в тебе любви помочь мне уйти, когда наступит время?» И хотя по всей картине все сильнее и сильнее разливается терпкий аромат щемящей боли, сквозь которую проступает четкое осознание невозможности что-либо изменить перед лицом великого расставания, рациональное понимание того, что те, кого мы любим, постепенно уходят, в ней есть нечто другое – ощущение неясной надежды на продолжение жизни и любви. Ханеке, настойчиво показывая постепенное отмирание временного вектора, направленного вперед, подтверждает обратное: любовь как состояние человека не знает временных преград, не является чем-то конечным. Жорж (Жан-Луи Трентиньян) помогает уйти из жизни своей возлюбленной Анне (Эммануэль Рива) после того, как она, разбитая параличом, все больше и больше становится похожа на невменяемое существо. Однако последние кадры фильма не о смерти. В них скорее – продолжение предполагаемой жизни: пара любящих людей совершенно естественно, как в обычной реальности, покидает свою квартиру, в коридоре которой остаются только два голубя. «Любовь» повествует не о смерти, она не об универсальном конце жизни (из которого режиссер не делает секрета), а об уникальности бесконечного чувства.

XIX Минский международный кинофестиваль «Лістапад» закрывался именно этим фильмом. И названием, и высочайшим качеством художественного исполнения, и самой сутью содержания картина «Любовь», несомненно, предопределила не только достойное завершение кинофорума, но и столь же достойное продолжение в будущем. ▬



Итоги XIX Минского международного кинофестиваля «Лістапад»

Гран-при «Золото «Лістапада»

фильм по мотивам повести В.Быкова «В тумане» (Германия - Россия - Беларусь - Латвия - Нидерланды) режиссера **Серген Лозницы**



«Серебро «Лістапада»

фильм «За холмами» (Румыния - Франция - Бельгия) режиссера **Кристиан Мунджу**



«Бронза «Лістапада»

фильм «Велосипед моего отца» (Польша) режиссер - **Петр Тшаскальский**



Призы международного жюри присуждены:



«За лучшую режиссуру» - **Василию Сигареву** (фильм «Жить», Россия)



«За лучшую операторскую работу имени Ю.А.Марухина» - **Аделю Нодех-Фарахани** («Крутая Колка», Латвия, режиссер - Юрис Пошкус)



«За лучшую женскую роль» - **Яне Троиновой и Ольге Лапшиной** (фильм «Жить» Василия Сигарева, Россия)



«За лучшую мужскую роль» - **Михаилу Месош** (фильм «Опекун», режиссер - Заза Урушадзе, Грузия).

Приз Президента Беларуси Александра Лукашенко «За гуманизм и духовность в кино» присужден режиссеру российской картины «Частное пионерское» Александру Карпиловскому.