

К. Э. Разлогов

Канны – Москва: опыт культурологического анализа фестивальной жизни

Аннотация: настоящая статья посвящена сравнительному анализу двух международных кинофестивалей (МКФ), принадлежащих к одному (ныне условному) классу А, но принципиально различных по структуре и ориентации в мировом кинопроцессе. С одной стороны, Каннский и Московский МКФ не похожи друг на друга с точки зрения их внутренней конструкции, с другой — они нередко сближаются и переплетаются в своем художественном содержании, что позволяет ввести искусствоведческий анализ в контекст анализа культурологического. И на Московском, и Каннском МКФ активна профессиональная и деловая жизнь — сюда приезжают специалисты в области кино со всего мира, но Московский смотр в первую очередь ориентирован на зрителя. Автор рассматривает как общие закономерности фестивального движения и исторический путь каждого из двух фестивалей, так и конкретные программы выпусков 2013 года в их связи и взаимодействии. Особое внимание уделяется Конкурсным программам, с одной стороны, и ретроспективам — с другой.

Review: the present article is devoted to comparative analysis of the two international film festivals that belong to one (conditional) class A but have completely different structures and priorities in the global motion-picture process. On one hand, the Cannes and Moscow International Film Festivals are very different from the point of view of their interior structure, on the other hand, they are close and interweaved in their art contents. The latter allows to use the method of art review in cultural research. Professional and business life is quite active both at Moscow and Cannes International Film Festivals. Experts in cinematography come all over the world. However, the Moscow Festival is oriented at the audience in the first place. The author of the article describes both general patterns of the festival activities and history of each festival as well as particular festival programs of 2013. Special attention is paid at the process of official selection of award winners, on one hand, and retrospectives on the other hand.

Ключевые слова: культурология, искусствоведение, кинофестиваль, кинопроцесс, киноиндустрия, премии, ретроспективы, видеоарт, российское кино.

Keywords: cultural studies, art history, film festival, motion-picture process, film industry, awards, retrospectives, video art, cinema of Russia.

И на Московском, и Каннском МКФ активна профессиональная и деловая жизнь — сюда приезжают специалисты в области кино со всего мира, но Московский смотр в первую очередь ориентирован на зрителя: здесь фильмы на любой вкус показываются не только и не столько для профессионалов, сколько для зрителей, для публики. Говоря об отечественной специфике, отмечу известную гигантоманию: организаторы стремятся, чтобы широко был представлен и современный мировой кинематограф, и ретроспективная программа. МКФ — государственный кинофестиваль и все в нем выстроено соответствующим образом. Но это и светское событие с новыми русскими, с купеческим размахом и непременными звездами. Для киномана, любителя кино как искусства МКФ — праздник, где можно посмотреть то, что потом до широкого экрана может и не дойти.

Каннский кинофестиваль — рабочая площадка для профессионалов, а не для зрителей. Его общественный резонанс формируется прессой и телеви-

дением. Поэтому главные люди здесь — аккредитованные журналисты. Их даже не сотни, а тысячи. Они ранжированы по своеобразным «кастам», в зависимости от цвета аккредитации. Преимущество имеют телевидение, ежедневная и специализированная кинематографическая пресса.

Поэтому в Каннах, в отличие от многих других фестивалей, я предпочитаю получать аккредитацию «пресса». При этом, конечно, во время фестиваля решаются и многие другие задачи. В последние годы для меня это отбор фильмов для Московского МКФ. Если речь идет о премьерах для конкурсных показов, все внимание отдается кинорынку, где большинство картин еще «девственны». Вместе с тем, для престижных внеконкурсных сеансов в Москве нужны победители Канн. Надо догадаться, кто одержит победу, и заблаговременно договориться с правообладателями — зарубежными или отечественными, если тот или иной фильм уже приобретен для показа в нашей стране.

Надо смотреть фильмы, но надо и встречаться с людьми, как на заранее назначенных встречах,

Экранная культура и экранные искусства

так и на разного рода мероприятиях, в том числе на многочисленных коктейлях и вечеринках. В 1990-е гг., когда я стал ездить в Канн регулярно, то определил для себя, что на каждый фестиваль надо выбрать что-то основное: смотреть конкурс, либо какие-либо параллельные программы, либо допремьерные показы на кинорынке (куда как раз журналистов не всегда пускают: надо заранее договариваться с правообладателями, что смотришь для фестиваля, и брать обязательство не писать о фильме до его официальной премьеры). Точно так же, надо выбирать между фильмами, переговорами и написанием статей, просмотрами и вечеринками и т. д. Это не значит, что от всего остального надо полностью отказаться. Просто прописывается основная обязательная программа, а все остальное делается в промежутках по мере возможности: либо встречи в антрактах между просмотрами, либо фильмы в антрактах между встречами и переговорами, либо те и другие в антрактах между интервью и написанием необходимых статей.

Аналогичные планы работы на фестивале выстраивают пресс-агенты для актеров (в том числе звезд) и режиссеров, экспортеры — при работе с потенциальными покупателями или отборщиками фестивалей (последние для них, естественно, всегда на втором месте), продюсеры — для продвижения своих картин (что включает вечеринки, официальные обеды и деловые встречи). Как-то представитель крупной компании-экспортера «Фортисимо» (Нидерланды-Гонконг) признался мне, что в случае включения его картины в официальную программу Каннского кинофестиваля он должен предусмотреть на ее продвижение во время фестиваля не менее 100 тысяч долларов США.

Все фестивальные просмотры и мероприятия обязательно требуют той или иной аккредитации и/или приглашения. К профессионалам здесь добавляются чиновники высокого ранга и сопровождающие их лица, а также небольшое число студентов кинематографических ВУЗов и привилегированных зрителей — «синефилов». Для них есть даже специальная аккредитация — «Форум», которую, если повезет, могут получить киномены всех стран, включая и Россию. «Наших», правда, здесь немного: они предпочитают вещи попрестижнее, поэтому о действительно «одержимых» кино мало кто пишет. Они занимают низшую ступень в иерархии фестиваля, допускаются в зал последними, и журналистам не до них. На первый взгляд кажется, что киномены действительно примыкают к исчезающему виду *homo sapiens*. Людей пожилых на «Форуме» больше, чем где бы то ни было, и это при том, что и основные секции немолоды, да и самому фестивалю за 60. Но и молодежи тут много, у

студентов блеск в глазах и энергии дай бог каждому: попробуй по 5–6 фильмов в день отсмотреть да еще отстоять в очередях.

Образ жизни киномана на фестивале проявляется одним — просмотром фильмов от конкурса до рынка. Их рабочий день начинается в 8.30–9.00 утра и завершается за полночь. (В ночь с субботы на воскресенье они почти вообще не выходят из зала, если сил хватает.) Едят, пьют и обмениваются информацией они в очередях — авось мест хватит. Среди профессионалов такую жизнь выдерживают единицы. Главное отличие киномана от профессионала в том, что он ищет на фестивале разное. «Форум» мало интересуют «ударные» фильмы из основного конкурса (большинство потом выйдет в коммерческий прокат), умеренно — «звезды», которых можно мельком усмотреть на улице или на лестнице. Удел киноманов — раритеты. Они часто гоняются за известной единицам новинкой не только по Дворцу фестивалей, но и по кинотеатрам.

Канн 2013: Превратности Каннских зеркал. После объявления результатов последнего Каннского кинофестиваля внимание отечественных средств массовой информации было почти полностью поглощено лауреатом «Золотой пальмовой ветви» — фильмом выходца из Туниса Абделлатифа Кешиша «Жизнь Адели, главы 1 и 2». Эта весьма откровенная, поэтичная и драматическая история любви совсем юной героини и более зрелой женщины (дуэт актрис Адели Экзарчопулос и опытной Леи Сейду) вызвала у нас (но не в Европе или Америке) особый интерес своей однополостью, хотя любой психолог объяснит, что через эту фазу проходит большинство подростков. Успех, который дружно предсказывало большинство журналистов, объясняется обезоруживающей откровенностью и талантом актрис и режиссера, с самого начала своей впечатляющей карьеры уделявшего исключительное внимание подростковым страстям, которые он нередко рассматривает (как и в «Адели») сквозь призму своего любимого драматурга Мариво. Международное англоязычное название картины «Синий — самый горячий цвет» (у одной из героинь крашенные голубые волосы) хорошо передает специфику режиссерского почерка.

К сожалению, имно эту картину не удалось показать в рамках Московского МКФ, и не по причине цензурных ограничений, а потому, что после Канн режиссер решил перемонтировать картину и сократить ее. Это случай не единичный. На фестиваль некоторые картины попадают «с колес», а реакция журналистов и профессионалов, в каких-то случаях даже публики, позволяет внести коррективы.

Еще одна конкурсная картина «о голубых» на набережной Круазет также наделала много шума,

хоть и осталась без наград – «За канделябром» Стивена Содерберга с блестящими и совершенно неожиданными актерскими работами Матта Деймона и особенно Майкла Дугласа.

А Гран-при, как и ожидалось, достался ленте братьев Коэнов «Внутренняя жизнь Льюина Дейвиса» – истории музыканта 1950-х гг. на пересечении стилей кантри и рока, предшественника Боба Дилана, который затмил его своей популярностью. Интрига здесь состояла лишь в том, кому дадут «Пальму», а кому – Гран-при. Председатель жюри Стивен Спилберг принял разумное и предсказуемое решение.

Сюрприз у большого жюри был только один – приз за режиссуру мексиканцу Амату Эскаланте за очередной кровавый опус «Эли». Фильм этот мало кто считал фаворитом.

Характерно, что на этот раз, в отличие от прошлогодней преимущественно «жанровой» колллекции, главный отборщик Канн Тьерри Фремо выбрал те немногие голливудские картины, которые отражали фундаментальные ценности именно американской культурной традиции. Помимо ленты Коэнов, в эту категорию входила новая работа Александра Пейна «Небраска» – семейная история выжившего из ума старика-отца и его двух сыновей, делающих все возможное, чтобы реализовать его мечту – получить новый грузовичок и компрессор. Ветеран Брюс Дерн заслуженно получил приз за лучшую мужскую роль.

Приз за лучшую женскую роль получила героиня «Артиста» Беренис Бежо в первом французском фильме иранского режиссера Асгара Фархади «Прошлое». Режиссера этого открыл Московский МКФ: в 2004 г. одна из его ранних картин была в Московском конкурсе, но мало кто ее заметил.

По старой традиции фильмы из Юго-Восточной Азии в Каннах не остались незамеченными. «Золотую пальмовую ветвь» за лучший короткометражный фильм получил кореец Мун Бьон Гон за ленту «В безопасности». «Золотая камера» за лучший дебют досталась режиссеру из Сингапура Энтони Чену за картину «Ило Ило», показанную в «Двухнедельнике режиссеров» (в основном конкурсе дебютов не было вовсе: каннские любимчики заняли все свободные места). По несколько призов (помимо основных жюри их присуждали также жюри экуменическое и жюри международной прессы) получили «Прикосновение греха» культового китайца Зия Чжан Ке и «Каков отец, таков и сын» японца Хирокацу Корэ-эды. Эти тонкие психологические этюды обошли «экшн» комбинации Такаси Миике («Соломенный щит») и «Только бог простит» Николаса Виндинга Рефна.

Я бы особо отметил несколько выдающихся картин, оставшихся без премий, но сделанных с боль-

шим чувством и талантом. Это и феллиниевские вариации Паоло Соррентино «Великая красота», и иронический гимн любви между вампирами «Только любовники выживут» Джима Джармуша, и «Ваконда» аргентинки Лусии Пуэнцо из программы «Особый взгляд», в которой победил камбучиец Ритхи Панх с анимационной картиной «Недостающее изображение» (о злодеяниях Пол-Пота и его соучастников).

Россия в Каннах-2013. Хотя в основных программах Каннского кинофестиваля российских фильмов «опять» не было, присутствие наших людей и лент во Дворце фестивалей, на набережной Круазетт, в многочисленных залах кинорынка и в параллельной программе «Неделя критики» было более, чем заметно.

Российские картины «Отдать концы» Таисии Игуменцевой (спецпоказ официальной программы) и «Майор» Юрия Быкова («Неделя критики») были показаны, но остались без премий (Быков взял реванш на МКФ в Шанхае, где его фильм получил три основных приза), а национальную честь спасла Дарья Белова, получившая приз «Открытие» за немецко-российскую короткометражку «Приходи поиграть». Так что будем надеяться на новые открытия.

Российский павильон под чутким руководством Кати Мцитуридзе, хоть и парадоксально проигнорировал Белову, наконец нашел себя и стал постоянным местом встреч кинематографистов и журналистов разных стран. В некоторых случаях скоплению народа способствовала погода. В день презентации Московского Международного кинофестиваля, например, лил проливной дождь и, раз зайдя в павильон, выйти из него было попросту невозможно.

По традиции особый интерес вызывали презентации новых проектов и встречи потенциальных ко-продюсеров. Здесь же проходили и пресс-конференции пусть немногочисленных, но заметных отечественных фильмов из различных разделов программы.

Сразу скажу, что главным разочарованием стал фильм Таисии Игуменцевой «Отдать концы». Ее блестящая короткометражка «Дорога на...» была победительницей конкурса студенческих фильмов «Синефондасьон» прошлого года, и по Каннским правилам ее полнометражный дебют автоматически попадал в официальную программу, для чего пришлось организовывать спецпоказ, так как картина очевидно не вписывалась в традиционные разделы официальной программы. Эта сумбурная трагикомедия показала, что для полного метра нужен иной уровень самодисциплины. Злые языки даже утверждали, что создатели просто забыли про необходимость сценария.

Экранная культура и экранные искусства

В «Неделе критики», как я уже отмечал, был показан «Майор» Юрия Быкова (здесь надо особо поздравить Алексея Учителя — продюсера наших двух Каннских полнометражных лент). Это профессиональная жесткая работа, строго выдержанная в принципах «чернухи», на мой взгляд слишком прямолинейна, но безусловно впечатляет. Среди новых проектов закономерно оказались следующие фильмы и Игуменцевой, и Быкова.

О короткометражном кино в Российском павильоне тоже не забывали. Помимо презентации нынешнего конкурсанта «Синефондасьон» — фильма Евгения Бяло «Норма жизни», сделанного на Высших курсах сценаристов и режиссеров, право представить себя получили все наши участники «Уголка короткого метра». Иногда этот практически свободный набор всех желающих путают с короткометражным конкурсом, в котором в этом году российского фильма не было.

Впечатляла бизнес-активность россиян на кинорынке. В каталоге — несколько десятков компаний от хорошо известных («Централ партнершип» получил право на отдельный стенд в выгородке «Роскино»), до новых, зарекомендовавших себя в лучшем случае умелой рекламой, а порой и вовсе неизвестных (иными словами — в широком диапазоне от Мосфильма до «Сине-фантома»), представленных на стенде «Роскино». Возможно, в этой своеобразной экспансии сыграла свою роль новая политика Минкультуры России, впервые решившего поддержать участие наших продюсеров в специальном семинаре для начинающих на кинорынке.

Гвоздем программы в русском павильоне была презентация потенциального гиганта будущего — Главкино. А на открытии павильона Катя Мцитуридзе окружила себя представителями почти всех голливудских «мейджоров», которых она принимала в России с роскошью, о которой до сих пор в кулуарах кинобизнеса ходят легенды. В аналогичном великосветском ключе был выдержан и прием для начальства на яхте, организованный Издательским домом «Коммерсантъ». В Каннах и округе, на яхтах были замечены и отдельные российские олигархи.

А вот со светскими мероприятиями для профессионалов дела обстояли много хуже. Не было большого российского приема, посвященного нашим картинам (видимо, Минкульт и Роскино отдали все силы и деньги все же маргинальному павильону). Наши крупные фестивали, в отличие, например, от Одесского, ограничились презентациями с весьма скромным угощением опять же в павильоне. Честь отечества была спасена Екатеринбургским МКФ «В кругу семьи». Его коктейль на одном из каннских пляжей из-

голодавшие отечественные журналисты и сочли «российским приемом».

Чтобы не завершать по необходимости краткий обзор на такой минорной ноте, перечислю в заключение наших участников «Уголка короткого метра», от которых в конечном итоге зависит будущее нашего кино и на международной арене: «Девочка для зайчика» Светланы Разгуляевой (ВГИК), «Какая разница» Ксении Шуточкиной (Санкт-Петербургский Государственный Университет кино и телевидения), «Шубадуба в пионах» Анны Озар (Высшие курсы кино и телевидения ВГИК), «Мертвая пробка» Романа Сафина (Высшие курсы кино и телевидения ВГИК), «Последний репортаж» Тимура Абдуллина (ТО «Каракум продакшн»), «Федра» Евгения Баранова (ВГИК), «Кардо» Светланы Сигалаевой (ВГИК), «Через Москву» Ксении Литвиновой (Студия «Свободное кино» Арткино). «F5» Тимофея Жалнина.

Траектория Московского МКФ от 1959 к 2013 г. В течение долгих лет Московский кинофестиваль был единственным окном, открытым нашему народу в реальный кинематографический мир. Его проведение раз в два года превращало каждый фестиваль в особое событие, на которое съезжались поклонники кино со всей страны, благо цены на авиабилеты были тогда еще вполне доступными. В центре программы были голливудские боевики и наиболее яркие коммерческие картины, сделанные на нашей планете в диапазоне от Франции до Индии. К «имиджу» ММКФ той эпохи добавлялось политическое измерение: Советский Союз как лидер антиимпериалистической половины мира, солидарной с развивающимися странами и получавшей (зачастую не вполне правомерную) безоговорочную поддержку левой западной интеллигенции, к которой относилось подавляющее большинство деятелей киноискусства.

Залы были полны, фильмы показывались во Дворцах спорта без какого бы то ни было соблюдения норм авторского права и правил, устанавливаемых Международной федерацией ассоциаций кинопродюсеров (ФИАПФ), ограничивавших число фестивальных показов. Благодаря презрению к буржуазным ограничениям в этот период ММКФ был уникальным в своей безусловной прибыльности. По окончании официального фестиваля наиболее кассовые картины рассылались в крупнейшие города Советского Союза, в том числе и во все столицы союзных республик, где демонстрировались десятки, а то и сотни раз.

Звездным часом ММКФ этого периода стали постперестроечные фестивали в 1987 и в меньшей степени в 1989 г., когда в Москву буквально рвались ведущие представители творческой интел-

лигенции Запада и Востока, стремясь убедиться в том, что неожиданная либерализация режима принесла достойные плоды.

С распадом СССР эйфория закончилась. На пути фестиваля возникли сложности как экономического, так и политического характера. Теперь каждый фестиваль проводился «в порядке исключения» без предварительного решения и каких-либо гарантий. Более того, чем значительнее была финансовая поддержка со стороны государства, тем больше ругали правительство. В частности, пострадал Виктор Черномырдин, который вполне обоснованно выделил через ММКФ большие деньги на реконструкцию кинотеатров по системе ДОЛБИ. (Правда, кинотеатры так и не были переоснащены, и новая киносеть появилась значительно позднее благодаря прекращению бойкота нашего рынка со стороны Голливуда и привлечению частного капитала.) Именно голливудизация кинотеатров и нанесла ММКФ самый чувствительный удар. Теперь кассовые картины со всего мира, составлявшие ранее монополию фестивальных показов, стало возможным хоть каждый день смотреть в обычных кинотеатрах.

1990-е гг. были периодом глубокого кризиса фестивального движения, обусловленного общей социокультурной, политической и экономической ситуацией и в нашей кинематографии, и в стране в целом. Распад и почти полная самоликвидация системы проката, резкое сокращение количества фильмов отечественного производства, неопределенность статуса, а то и самой необходимости даже главного кинофестиваля в стране, постоянно ставили под угрозу его проведение.

Чтобы укрепить позиции фестиваля, в 1999 г. был сделан первый символический шаг в направлении его превращения в «нормальный кинофестиваль»: он стал ежегодным (напомню, что с 1959 г. ММКФ проводился раз в два года, чередуясь с Карловарским МКФ в рамках «социалистического лагеря»). Это решение стало возможным в первую очередь благодаря настойчивости нового президента фестиваля Никиты Михалкова. Именно ежегодный характер ММКФ вписал его в фестивальный график и позволил организовать работу по его проведению на систематической основе, впоследствии разрушенной печально известным ФЗ-94, применение которого в сфере культуры, на мой взгляд, вообще недопустимо. Формулу фестиваля надо было пересматривать, и мало кто был к этому готов. Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что мы прошли с опозданием тот же путь, что и фестиваль в Карловых Варах. Его кризис также пришелся на начало 1990-х гг., но он стал ежегодным уже с 1994 г. и прочно занял нишу фестиваля, ориентированного на страны Восточной Европы.

Вторым шагом к «нормализации» было строгое следование правилам, установленным ФИАПФ для фестивалей так называемого класса А, к которому принадлежит и Каннский МКФ. К ним относились общий неспециализированный конкурс полнометражных картин и принцип их премьерности: они не должны были быть показанными ранее в конкурсе других МКФ. Строго ограничивалось количество показов каждой картины, которое тогда составляло не более пяти, включая сеанс для прессы. В дальнейшем это число было сокращено, поскольку продюсеры и прокатчики конкретных фильмов стали устанавливать более жесткие ограничения, а внеконкурсные показы наиболее выигрышных картин не только на Московском, но и на большинстве других фестивалей становились платными. Среди гостей приоритет отдавался не столько приглашенным «звездам», сколько авторам и актерам показываемых фильмов (правда, это продлилось недолго).

На рубеже XX–XXI вв. московские отборщики начинали работу над каждым фестивалем не позднее октября месяца предыдущего года (что было уже в какой-то степени поздно), но имели возможность по каким-то принципиальным вопросам, большим ретроспективам или составу жюри начинать работу за 2–3 года до соответствующего показа (как это было с наиболее сложной для реализации программой «Семейный бизнес» с приглашением кинематографистов — членов семьи Мохсена Макмальбафа или нескольких актрис — спутниц жизни французского режиссера Роже Вадима). Таким образом, велась систематическая работа по подготовке одновременно нескольких последующих фестивалей (эта необходимая для стабильности фестиваля практика опять-таки была полностью разрушена ФЗ-94).

Московский МКФ завоевал доверие продюсерского сообщества — сначала зарубежного, а потом и нашего. По мере того как система проката восстанавливалась, сложился и новый характер фестиваля, который по-прежнему ориентировался на показ тех фильмов, которые невозможно было найти в прокате, но теперь это были уже не голливудские блокбастеры и не коммерческие картины ведущих кинематографий мира, а экспериментальные поисковые ленты (естественно, привлекавшие внимание значительно более узкого круга зрителей — не масс, заполнявших дворцы спорта, а любителей кино, ориентированных на просмотр уникальных произведений). В результате, масштабы фестивальной аудитории значительно и правомерно сократились, но зато выросло художественное качество программы в целом.

Постепенно стало ясно, что постсоветский ММКФ сочетает в себе три разнонаправленных

Экранная культура и экранные искусства

культурных импульса. С одной стороны, он продолжает быть государственным фестивалем, не только потому что значительная часть финансирования предоставляется государством, но и в силу того, что само существование в России фестиваля класса А было и остается частью государственной политики, создания определенного имиджа страны. Не последнюю роль здесь играет масштабность отечественной киноиндустрии.

Вторая существенная часть была связана со спонсорами и с получившей распространение с 1990-х гг. новорусской коммерческой культуры, ориентированной в первую очередь на «звезд» и на праздник, каковым фестиваль, безусловно, оставался. Во многом для широкой аудитории фестиваль стал существовать благодаря тому, что церемонии открытия и закрытия демонстрировались на одном из основных каналов отечественного телевидения, покрывающих всю территорию страны.

Третья (культурная) составляющая — собственно художественная, когда главное — качество произведений, их экспериментальный и авангардистский характер. Именно поэтому была введена в состав фестиваля программа Медиа-форум, установившая мост между развитием кино и видеоарта. И в этом мы обогнали такой ведущий фестиваль мира, как Санденс в США, где такая программа появилась спустя 5 лет, а в Венеции и вовсе в 2011 г. На художественных критериях базировались и просветительский характер фестиваля, и стремление открывать новые имена.

Московский кинофестиваль в международном контексте. Периодически на протяжении последних десяти с лишним лет возникают дискуссии, каково же реальное место МКФ на фестивальной карте мира сегодня? Если раньше оно определялось местом Советского Союза на карте политической как главы «второго мира» и вдохновителя мира «третьего», то теперь это стало чисто кинематографическое позиционирование. Согласно классификации ФИАПФ, МКФ — один из 14 фестивалей, центральном элементом которых является неспециализированный конкурс полнометражных лент. Следующие за ними группы составляют аккредитованные ФИАПФ фестивали, специализированные по разным параметрам, конкурсные специализированные МКФ, МКФ без конкурса и отдельно фестивали документальных и короткометражных фильмов (кроме того, секции документальных и короткометражных фильмов могут создавать и МКФ высших категорий).

Далее следуют сотни и тысячи фестивалей, вообще не аккредитованных ФИАПФ. Это могут быть МКФ анимационных фильмов, фестивали фестивалей (лент, премированных на других фестива-

лях), картин для детей, фильмов конкретной более или менее широкой территории (Азии, Африки и/или Латинской Америки, Азиатско-Тихоокеанского региона, Центральной и Восточной Европы, стран Средиземноморья и т. п.), фестивали дебютов, фильмов женщин режиссеров или женской тематики, ленты по проблемам сексуальных меньшинств вплоть до экспериментальных лент.

После кризиса 1990-х гг. Московскому МКФ без труда удалось доказать, что он соответствует всем перечисленным требованиям. Вынужден специально подчеркнуть тот очевидный для нас факт, что, строго говоря, он перестал соответствовать первому и основному требованию с момента вступления в силу ФЗ-94. Среди фестивалей «класса А» были и остаются три лидера: Каннский, Венецианский и Берлинский фестивали. Некоторые зарубежные наблюдатели считают, что лидеров 5, и включают в их число Московский МКФ и фестиваль в Сан-Себастьяне, имеющий значительное влияние в испаноязычном мире. Я придерживаюсь более скромного мнения. По ряду объективных критериев Московский кинофестиваль может быть включен во «второй эшелон» из пяти фестивалей, следующих за тремя лидерами (помимо Москвы, это МКФ в Карловых Варах, Сан-Себастьяне, Локарно и Монреале).

На чем базируется такое предположение? Реальным критерием «силы» того или иного фестиваля оказывается та самая премьерность, которая периодически наталкивается на оппозицию профессионалов и резкую критику со стороны, поскольку этот принцип значительно усложняет составление конкурсных программ. Именно на основе конкуренции между фестивалями за премьеры картин можно определить его условную силу и влияние. На основе собственного опыта могу сказать, что мы практически всегда за единичными исключениями проигрываем конкуренцию трем лидерам и если что-то получается, то в силу внутренних конфликтов в той или иной стране. Так, в свое время фильм «Амали» в результате франко-французских противоречий не был взят в официальную программу Каннского МКФ. Тогда его получила в конкурс команда отборщиков фестиваля в Карловых Варах, но добиться международной премьеры удалось нам: мы показали картину на церемонии открытия до Карловых Вар. Это объяснялось влиятельностью не только собственно МКФ, но и наших партнеров — компании «Централ партнершип», закупившей у правообладателей «Амали» большой «пакет» фильмов и пригрозившей отменить сделку, если картина не будет показана на МКФ.

С указанными четырьмя фестивалями мы конкурируем на равных: по каким-то картинам вы-

игрывает Сан-Себастьян (как правило, испаноязычным, хотя в последнее время картины из Латинской Америки начали не менее охотно давать в Москву), ленты из Восточной Европы до нынешнего года ориентировались в первую очередь на Карловы Вары (новая более молодая команда, похоже, предпочитает Канаду), и т. д. Как и в случае с Монреалем и Локарно, здесь число наших «побед» и «поражений» приблизительно равны.

Что же касается оставшихся фестивалей класса А — МКФ в Токио, Шанхае, Каире, Мар-дель-Плате (Аргентина), а также недавно вошедшие в состав этой категории фестивали в Варшаве и в индийском городе Гоа, — то при наличии конкуренции с ними, нам, как правило, удастся получить те картины, которые мы бы хотели включить в конкурсные программы. Справедливости ради отмечу, что мы иногда «проигрываем» международные премьеры и наиболее влиятельным фестивалям, не входящим в первую группу: МКФ в Торонто (конкурс канадских картин, а премьеры во внеконкурсном показе), в Роттердаме (конкурс первых и вторых полнометражных фильмов начинающих режиссеров) или в Пусане (Республика Корея, первые и вторые фильмы).

Не так давно ФИАПФ смягчила требования премьерности для фестивалей класса А, что привело к еще большему обострению конкуренции. Главные фестивали стали требовать мировые премьеры (а не только международные), перекрывая путь для показа картины даже в стране производства, что коснулось и отечественных лент: препятствием для попадания в Берлин или Венецию стала даже демонстрация картин на фестивале «Кинотавр» в Сочи или в намеренно обособленной Российской программе ММКФ.

В адрес российских фестивалей периодически раздается критика, что они «поддерживают не то кино». С этим трудно согласиться. Одна из важнейших функций фестивалей (не только кино) — привлечение общественного внимания к тем произведениям, которые высоко оцениваются экспертами разных направлений (они и являются кураторами и отборщиками программ). Насколько они правы, показывает будущее. Если они не ошиблись, то попавшие в программу произведения будут в дальнейшем иметь шанс добиться успеха на родине, а то и попасть в международный фестиваль оборот. Именно с этих позиций можно объективно оценить точность того или иного выбора, что в первую очередь касается мировых и международных премьер. Программы типа «Best of the Best» или «Восемь с половиной фильмов» в рамках ММКФ, составляемые из картин, уже получивших мировое признание, в этом смысле менее рискованны.

Успех фильма, который был показан в конкурсе того или иного МКФ или получил приз фестиваля, по вполне определенным социокультурным причинам не может измеряться только коммерческим успехом или выпуском в прокат в стране проведения фестиваля или даже в других странах (хотя стремиться к этому нужно), но в первую очередь количеством показов этих картин на других международных фестивалях. Еще по итогам моего первого самостоятельного ММКФ в 1999 г. меня поразило, что самым востребованным другими фестивалями стал вьетнамский фильм «Отель-общезитие», получивший самую низкую оценку отечественной критики (потому что вьетнамский, наверное). На следующем ММКФ в конкурсе был китайский фильм «Лунное затмение», отмеченный лишь Международным жюри критиков (ФИПРЕССИ) — режиссерский дебют Вана Чуан-аня, который через несколько лет получил «Золотого медведя» в Берлине за «Свадьбу Туи». Еще через год в конкурсе был «Реальный вымысел» культового корейца Ким Кидука. В том же году мы показали «Пионовую беседку» Юнь-фаня (ныне классика) из Гонконга; эстетская ретроспектива его фильмов, показанная на 34-м ММКФ в 2012 г., стала одной из основных сенсаций кинематографического года. Во всех этих случаях отборщики могут быть довольны результатом: дальнейшие события подтвердили точность первоначального выбора.

То же касается и отечественных картин, демонстрировавшихся на ММКФ. Нередко успех в мире сопутствовал лентам, не приглянувшимся отечественным прокатчикам (например, картине Марины Разбежкиной «Время жатвы», которая демонстрировалась потом на десятках фестивалей). Фильм «Шапито-шоу» Сергея Лобана стал культовым в молодежной среде у нас и с успехом демонстрировался после Москвы в Роттердаме. Успех на московских фестивалях нередко стимулировал дальнейшую карьеру и других картин на внутрироссийских фестивалях (они подбирали свой репертуар по итогам фестивального резонанса в целом).

В этом контексте роль и функции Московского фестиваля не могут не трансформироваться. Но основой остается сочетание конкурсных показов, основанных на системе принятых международным сообществом критериев, со своеобразным внеконкурсным «фестивалем фестивалей», ориентированным в первую очередь на зрителей, и ретроспективами, включающими все компоненты программы в широкий контекст истории кино как искусства.

Экранная культура и экранные искусства

35-й Московский МКФ. В 2013 г. фестивальная «география» заметно расширилась, хотя и не достигла высот советского периода. Так, церемонии открытия и закрытия снова состоялись в отреставрированном театре «Россия», бывшем «Пушкинском». Фильмы основной программы традиционно показывались в киноцентре «Октябрь». Документальную программу повторяли в недавно открытом Центре документального кино, а ретроспективы — в «Иллюзионе». Пресс-центр, долгое время располагавшийся в кинотеатре «Худоожественный», теперь переехал в Театр-студию киноактера на улице Поварской, где в далеком прошлом располагался Дом кино.

Отборочная комиссия отсмотрела более полутора тысяч картин и сформировала три конкурса: полнометражных, короткометражных и документальных лент. В основном конкурсе были показаны три российские ленты: «Роль» Константина Лопушанского, рассказывающая про судьбу актера и его альтер-эго — революционера в начале 1920-х гг., «Скольжение» Антона Розенберга, главные герои которого — группа оперативных сотрудников Госнаркоконтроля, и «Иуда» Андрея Богатырева по повести Леонида Андреева «Иуда Искариот». Хотя фаворитом у прессы и отечественных кинематографистов была картина Лопушанского, международное жюри отметило лишь работу исполнителя роли Иуды Алексея Шевченкова. Дело в том, что картина «Роль» выдержана в классическом ключе с выдающимися актерскими работами Максима Суханова, финской актрисы Марии Ярвенхельми и Леонида Мозгового. Это очень точное воспроизведение первых послереволюционных лет в каноническом сюжете об актере, который вживается в чужую судьбу: роль становится важнее, чем его собственная жизнь. Возможно, она показалась жюри слишком академичной. В каждом фестивале есть моменты, которые связаны с его историей и теми режиссерами, которых фестиваль открывает. Не так давно Андрей Богатырев был отмечен жюри «Перспектив» за свою первую работу «Баги». Теперь он представил постановочную библейскую драму, как бы восстанавливая связь времен.

В программе МКФ были и раритеты. Была показана возвращенная из небытия картина об Олимпийских играх 1928 г. — «Белый стадион» Арнольда Фанка (классика мировой документалистики) одного из ведущих немецких режиссеров; многие годы она считалась утерянной. Зрители увидели и детективно-любовную историю «Final cut» («Окончательный монтаж»), смонтированную из фрагментов киноклассики.

В 2013 г. организаторы решили в порядке эксперимента отказаться от конкурса «Перспективы»,

хотя это и несколько усложнило работу отборочной комиссии. Как правило, режиссеры-дебютанты начинают свою карьеру с создания короткометражных фильмов, поэтому на МКФ в этом году вместо «Перспектив» прошла большая программа короткометражек.

В контексте современного кинопроцесса интересны «Португальская Эйфория» Андрея Плахова, «Малые голландцы» и, как всегда, «Восемь с половиной фильмов», отобранные Петром Шепотинником.

Культурологическая программа «Секс. Еда. Культура. Смерть» сочетала в себе ключевые моменты человеческого существования. Например, картина «Красное наваждение» раскрывала роль красного вина во Франции, лента испанца Фернандо Труэбы «Художник и натурщица» рассказывала о старом скульпторе и его отношениях с юной натурщицей в конце Второй мировой. Ну а самые экстремальные картины — «Обнаженка» и «Идите лесом» — были выделены в специальную программу «Дикие ночи». В нее вошло то, что смотреть порой невыносимо. Все зарубежные фильмы 35-го Московского международного кинофестиваля МКФ шли с пометкой «18 плюс», а почти все российские адресованы зрителям старше 16 лет.

Конкурс 35-го Московского кинофестиваля отражает особенности современного кинопроцесса в самых разных аспектах. Его можно уподобить мозаике, каждый фрагмент которой является не только отдельным произведением, но и выразителем неких существенных тенденций современной культуры. Это касается и фильмов, претендующих на звание этапных, сделанных честолюбивыми авторами, и картин скромных, на первый взгляд непритязательных, но точно улавливающих настроения сегодняшнего дня.

Обзор программы можно начать с контраста. С одной стороны, итальянская картина «Spaghetti story», касающаяся такой острой актуальной темы, как иммиграция и отношение к пришельцам в сочетании с суперклассикой национальной культуры Италии, каковой можно считать спагетти, вынесенные в заглавие. С другой стороны — безжалостная, жесткая и сильно эстетизированная (что спасает зрителя от нервного коллапса) грузинская картина «Беспредел», все действие которой происходит в тюрьме и основано на личном опыте автора.

Между крайностями нередко оказываются картины, которые чем-то напоминают друг друга. В частности, много близкого по эмоциональному настрою, по характеру построения сюжета, по глубине проникновения в чувства персонажей между японской картиной «Долина прощания» (специальный приз жюри) и корейской «Ливанские эмоции» (приз за режиссуру). Это глубоко пережитые

интимные драмы, которые предстают перед зрителем в весьма неожиданных аспектах, с очень хорошими актерскими работами.

Если мы возьмем ленты нервно напряженные, касающиеся современной жизни и ее превратностей, то можно сопоставить работу молодого польского режиссера Войцеха Смаржовского «Дорожный патруль» и уже упоминавшийся полнометражный дебют российского клипмейкера Антона Розенберга «Скольжение», вызвавший бурную полемику в прессе и в Интернете.

Глубоко закономерно, что на фестиваль вернулся испанский режиссер Альберто Мораис, чья картина «Волны» была два года назад удостоена главного приза Московского фестиваля. Его новая работа «Портовые ребята» также связана с темой памяти, взаимодействием поколений — тем, как нынешние молодые люди воспринимают конфликты прошлого.

Картина «Маттерхорн» близка по интонации работе Мораиса. Это сугубо личное изменение образа жизни героя под воздействием, может быть, неожиданной, но явно точно спланированной сценаристом встречи. Картина, впервые показанная за пределами страны производства (Нидерландов), уже вызвала интерес на фестивале в Роттердаме; московский зритель ее оценил по достоинству: она получила приз зрительских симпатий.

Британская лента «Наслаждение» режиссера Гарета Джонса (вторая часть его перспективной трилогии) представляет собой философское размышление о личных взаимоотношениях персонажей. Здесь особенно надо отметить исполнение главной роли известной французской актрисой Жанной Балибар. (На фестивале была показана полностью трилогия Ульриха Зайдля «Рай». Картины «Рай: Любовь» и «Рай: Вера» уже демонстрировались у нас раньше, а новая лента «Рай: Надежда» заключает этот цикл.) Отборщики надеются, что в будущем году в программе Московского МКФ будет международная премьера и последней части трилогии Гарета Джонса.

Из скромных, но показательных фильмов можно вспомнить швейцарскую «Рози», сочетающую тонкие портреты и представительницы старшего поколения, давшей фильму название, и ее сына, который вместе с сестрой ухаживает за матерью и одновременно ведет сложную личную жизнь. Чисто социальный пафос отличает победителя фестиваля, турецкую картину «Частица», — драматическую историю женщины, которая оказывается без работы и без средств к существованию. Это характерный пример современной тенденции, связанной с социальным кинематографом, близким традициям классического социалистического реализма.

В совершенно другом русле оказывается браزيلская картина «Чужие воспоминания». Автор размышляет над превратностями личной и общественной истории в латиноамериканском контексте, который сегодня воспринимается как своеобразная метафора современного мира в целом.

Интересный сюжетный ход предлагают авторы французского фильма «Другая жизнь Ришара Кемпа» — детективной истории, которая неожиданно уходит в сферу фантастики, напоминая построения сценаристов фэнтези.

И наконец, последний, но не наименее важный, ностальгический фильм «Мамарош» совместного производства Сербии, Германии и Венгрии, где Сербия, безусловно, играет ведущую роль, коль скоро режиссер и автор сценария Момчило Мрдакович. Картина эта посвящена нынешней смене эпох в кинематографе. Речь идет о прощании с пленочным кино, которое уходит на наших глазах в историю и музей, и о стремлении возродить его локальными и личными усилиями, дабы не забыть о том, каким кино было с первых лет его истории.

В этом плане картина перекликается с практическими проблемами организации кинофестивалей сегодня, когда одним из главных препятствий становится исчезновение залов, где можно показывать классические фильмы с пленки. Цифровой показ восторжествовал, а пленка любого формата неминуемо уходит в музей. Прелесть сербского фильма состоит в том, что этим музеем оказывается передвижная киноустановка, с которой герои отправляются по деревням. Это — своеобразная заключительная метафора конкурсной программы, пафос которой относится не только к нашему фестивалю, но и к современному фестивальному движению в целом.

Любой большой фестиваль складывается в известной мере стихийно под воздействием кинопроцесса. И это очень важно. Каков кинематографический год — таким он и предстает на фестивальных экранах, по-своему отражается в Каннах, в Венеции, в Берлине, в Москве. Закономерно, что Московский МКФ и его российская программа отдали дань памяти Алексея Балабанова, показав его полную ретроспективу, несколько его шедевров.

Приз за вклад в мировое кино получил старейший французский режиссер Коста-Гаврас с ретроспективой его фильмов и с последним фильмом «Капитал», который чрезвычайно актуален и экономически, и политически. Приз Станиславского был вручен Ксении Раппопорт.

География самой программы довольно широкая. В конкурсе представлены Япония, Китай, Корея, Польша и другие страны Восточной Европы. Болгарская картина, к сожалению, ушла от нас в

Экранная культура и экранные искусства

Венецию. Она всем очень понравилась, но продюсеры сочли, что там у нее больше шансов (у нас более жесткий конкурс). С другой стороны, у нас прошли международные премьеры французской ленты Мишеля Гондри «Пена дней» по знаменитому роману Бориса Виана и японской картины «Мальчик по имени «Эйч»» режиссера Ясуо Фурухата. Последняя собрала рекордное количество японских журналистов и телевизионных компаний.

Видеоарт, маскульт и перспективы искусства экрана. Мир кинофестивалей опирается не только на сферу собственно кино, он стремится охватить экранную культуру в целом. Существуют специализированные фестивали видеоискусства или экспериментального фильма, фестивали полнометражных игровых фильмов. Есть фестивали документального кино, а есть фестивали игрового кино. Сейчас возникла ситуация, при которой документальные фильмы могут демонстрироваться в конкурсе обычных фестивалей, где большую часть программы составляют игровые картины. Анимационные фильмы также могут быть частью таких смотров. Налицо взаимопроникновение документального и недокументального, анимационного и игрового. Бывают и комбинированные варианты, где анимационные элементы сочетаются с игровыми (тот же «Кролик Роджер»). Бывают поэтические структуры («Полторы комнаты», где поэзия Бродского, вымышленные эпизоды, но есть и документальные эпизоды, и анимационные). Поскольку границы сдвигаются, то Марко Мюллер вслед за Московским кинофестивалем и его «Медиа-форумом», и вслед за аналогичной программой, которая в 2005 г. (спустя 5 лет после того, как мы ввели «Медиа-форум») возникла на фестивале «Санденс», учредил свою концепцию программы «Горизонты» в Венеции. Поскольку Венецианский кинофестиваль имеет значительно большее воздействие на мировую культурную среду, то это было замечено, а давным-давно существующий «Медиа-форум» был замечен в значительно более узком кругу.

Но и мы были не самыми первыми в истории. Можно вспомнить Конгресс экспериментального кино в 1929 г., где участвовал С. Эйзенштейн, французский киноавангард 1920-х гг. и то, что было описано в цикле телепередач «От киноавангарда к видеоарту», где представлено развитие авангардистских форм, в современном мире сконцентрировавшееся в видеоарте, а раньше бывшее достоянием киноавангарда и американского подпольного кино. Наконец, нужно вспомнить и теорию развернутого кино. Она была выдвинута Джинном Янгбладом в 1970 г.; тогда люди понимали, что территория кинематографа значительно шире, чем территория игрового кино, рассказывающего

истории длительностью в полтора часа. В свою очередь, от истории длительностью в полтора часа мы перешли в истории длительностью много-много-много часов телевизионных сериалов; они расширили границы повествовательного кинематографа в совершенно неожиданную сторону (благодаря связи с периодической печатью, с радио и, далее, с телевидением). Возникла другая линия развития. Если рассматривать весь аудиовизуальный пейзаж (многоплановый, многообразный, с многочисленными пересечениями, взаимодействиями, взаимовлияниями) то видеоарт в традиционном его понимании — лишь одна из важных, но составных частей; другой важной составной частью оказывается значительно более заметная для всех надстройка глобальной массовой культуры (в первую очередь, голливудской культуры) и местных форм массовой культуры (Гайдая, Рязанова и т. д.).

Если критерием оценки произведения в рамках массовой культуры служат количественные характеристики (окупаемость, кассовые сборы, широкое распространение), а видеоарт никогда не оценивался с этих позиций, то сейчас некоторые видеоработы подчиняется тем же системам дистрибуции, транслируются в тех же кинозалах. Получается, эти количественные критерии оценки применимы теперь и к видеоискусству. Но это не значит, что его элитарность утрачена, ведь такой критерий оценок не требует отказа от элитарности. Для художественного производства, в том числе требующего больших сумм, безразлично — 5 млн. людей вложили по доллару или один меценат вложил 5 млн. долларов. Применяя эти критерии, мы показываем такие работы в кинозалах и Венецианского, и Московского фестивалей, куда приходят пять сумасшедших, но эти пять сумасшедших обладают таким влиянием на художественную (и административную) среду, что это произведение закупает Музей современного искусства Нью-Йорка или аналогичная музейная коллекция аналогичной галереи за сумму, в десятки раз превосходящую сборы средней голливудской картины.

Это — свидетельство глобальных культурных процессов. Экономические процессы являются отражением изменений в культуре. Когда мы говорим, что критерием успеха в массовой культуре являются коммерческие достижения, мы имеем в виду, на самом деле, не кассовые сборы, а диапазон охваченности той части населения земного шара, которое готово платить деньги за это произведение — т. е. воздействие на духовную жизнь общества. Масштаб этого воздействия мы измеряем количеством зрителей, посмотревших наше произведение.

В случае субкультур это будет масштаб качественного воздействия на людей, которые дей-

ствуют на художественную и на самую культурную жизнь общества, многократно увеличивая воздействие произведения. Количество людей, охваченных видеоарт-работой, показанной на кинофестивале, увеличивается: к пяти сумасшедшим прибавляется еще 50, 500 5000 сумасшедших. Но это все равно будет субкультура (если, конечно, это не какое-то психоделическое искусство, основанное на наркотическом воздействии на человека как на биологическое существо; в видеоарте были такие опыты, и можно себе представить, что такое успешное, подобно гипнозу, воздействие, приносящее эротические видения любому смотрящему на экран, в конце концов охватит чуть ли не все население земного шара). По своей природе видеоарт — явление субкультурное, с ограниченным числом приверженцев, которое может расширяться на каком-то этапе, захватывать новые группы людей, но которое, даже по своему замыслу, не рассчитано на то, чтобы охватить всех. Более того, в той системе взглядов, в которой находится видеоарт и актуальное искусство как таковое, оно живет по законам авангарда — по тем законам, которые в свое время были описаны Ортегой-и-Гассетом, утверждавшим, что искусство будущего будет искусством для художников, а не для масс людей. Искусством касты, а не демократическим искусством. И с точки зрения этого типа оценки, чем уже круг людей, которые любят то или иное произведение, тем оно ценнее. Чем более совершенно произведение, тем оно сложнее для восприятия, тем меньше людей могут его оценить. Самое совершенное произведение в этом смысле есть произведение, которое высоко ценят сам автор и Господь Бог. Этот принцип, принцип элитарности, диаметрально противоположен принципу массовой культуры: чем больше людей любят произведение, тем это более совершенное произведение. В реальности таких крайностей не существует. Как не существует произведения, которое сможет захватить все население земного шара без исключения, так нет и произведения, доступного только автору и Богу. Впрочем, наверняка есть произведения, которые понимают только их авторы, но вряд ли они оказываются в разряде абсолютных шедевров в культуре.

Сфера интересов аудитории в области экранного творчества расширяется, что касается не только видеоарта. Это возникает и в связи с выставками изобразительного искусства. Не случайно в Венеции — не только Кинофестиваль, но и крупнейшая в мире Биеннале изобразительного искусства, чего нет ни в Каннах, ни в Берлине, ни в Москве — пока Московская Биеннале работает независимо от Московского кинофестиваля. На мой взгляд, взаимодействие между ними должно быть значитель-

но более тесным, чем есть на сегодняшний день, потому что это части единой культурной жизни общества (хотя и разные части, по разным законам работающие). Нужно признать, что размывание границ происходит на самом деле не из-за общего культурного поля, а из-за того, что экранная культура начинает проникать всюду: фильмы, снимаемые с помощью сотовых телефонов; любительское видео, которое может смонтировать каждый с помощью элементарной и доступной по ценам техники. Приобщение молодых людей к «экранному творчеству» и к экранному восприятию так или иначе способствует размыванию границ, в том числе и границ между киноискусством (созданием фильмов для кинотеатров или показа на фестивалях) и видеоартом (искусством, создаваемым для показа на выставках и в выставочных залах).

Означает ли это, что вопрос о границах устарел, что нужно говорить об общей «звуконизуальной технике» и реализовывать конгломерат Московской Биеннале современного искусства и Московского кинофестиваля? Это зависит от позиции исследователя. На самом деле границ нет. Есть общая экранная культура — культура, использующая экран как носитель. Впрочем, в связи с 3D и с голографией, возможно, и сам экран исчезнет, и мы являемся свидетелями исчезновения экрана, однако на сегодняшний день разные формы экранной культуры естественно сосуществуют: можно смотреть фильм на телефоне или на маленьком экране, на большом экране домашнего кинотеатра, на огромном экране IMAXa. Это может быть один и тот же фильм и разные фильмы. И все это — единая экранная культура, куда входят видеоарт, фильмы для кинотеатров, фильмы, рассчитанные на подростков, на старых людей и на всех вообще, и те фильмы, которые создаются разными субкультурами, в том числе этническими, для самих себя, для своего личного потребления и для презентации себя в мире. И существуют фильмы, которые делаются для того, чтобы люди учились работать с изображением, со звуком, узнали, как сочетать одно с другим, чтобы с помощью этой техники общаться с другими людьми.

Общепринят анализ любой видеоработы с точки зрения ее музейного контекста, т. е. с точки зрения человека, который приходит в художественное пространство, может мельком взглянуть на видео или попытаться отсмотреть всю работу от начала до конца. Сегодняшние процессы до некоторой степени разрушают устоявшиеся формы восприятия видеоработ. В кинематографе, по-видимому, тоже происходит разрушение устойчивых структур просмотра фильма в кинозале, но на нем это сказывается скорее положительно. В течение многих

Экранная культура и экранные искусства

лет говорили, что главное различие между кинематографом, телевидением и книгой заключается в том, что книгу можно раскрыть, прерваться в любой момент, вернуться назад, начать читать с любого места, а в кино и на телевидении видеопоток непреложен и неостановим. И вот появилось бытовое видео и выяснилось, что и кино, и телевидение можно остановить в любой момент, начать «читать» с любой точки, а книги можно читать на iPad-ах и на экранах компьютеров (и это удобнее, чем возить с собой многотомное сочинение), в которых хранятся несметные сокровища, которые раньше требовали больших музейных хранилищ. Все ограничения были сняты в силу того, что наступил новый этап технического прогресса, который культура начала использовать в своих целях.

Одним из сторонников пульта дистанционного управления, самого принципа «остановить – пойти дальше» был Питер Гринуэй, достигший такого уровня известности и популярности, что ему многое позволено. Если ты еще не достиг этого, сиди в гетто видеoarта. Если достиг, то тебе заказывают оформить большую площадь, и ты оказываешься в рамках массовой культуры (совершенно другого измерения), работаешь с реальным пространством, с реальным временем, делаешь нечто подобное работе Микеланджело над собором Святого Петра. То есть оказываешься в стихии другого типа художественного творчества, которое на самом деле тоже допускает манипулирование разного рода экранами.

Среди видеохудожников многие работают и с реальным временем, и с реальным пространством. Есть и глобальные звезды типа Мэтью Барни, который на Московском МКФ показывался, причем в кинопрограмме. Он принадлежал к другой (параллельной) культуре, и у тех, кто делал «Медиа-форум», никаких вопросов не возникало от того, что его «выдвинули» в кинотеатр, он проник в другую культурную среду и стал известен другим людям, которые иначе, может быть, никогда бы с ним не соприкоснулись, потому что в музеи не ходят.

Фестивальная классика. Одна из важнейших особенностей ведущих кинофестивалей мира — глубокое уважение к истории кино, к прошлому, которое всегда с нами. Поэтому не удивительно, что одним из центральных событий Канн-2013 стало появление в зале имени 60-летия Каннского кинофестиваля великого комика Джерри Льюиса. Его международная слава связана с восхищением, которое вызывало его творчество у мастеров французской «новой волны» на рубеже 1950–1960-х гг. Талантливый комик, почти клоун, он сыграл в нескольких классических комедиях со своим лирическим партнером — актером и певцом Дином Мартином, оттеняя его довольно блеклый шарм своим

неистовым темпераментом. Его режиссерская работа «Сумасшедший профессор» трансформировала историю доктора Джекила и мистера Хайда в метаморфозу скромного экспериментатора в мистера Любовь, вызывающего всеобщее возмущение. На фестивале был показан фильм Джерри Льюиса «Дамский угодник», в котором блестяще проявилось классическое дарование того давнего периода. Фестивальная аудитория увидела и последнюю работу актера в фильме Дэниэла Ноа «Макс Роуз», где он сыграл музыканта, в конце жизни узнающего много любопытного из прошлого своей умирающей жены. Диалог с извечным конкурентом, поклонником любимой супруги, — тема для американской драматургии и кино не очень оригинальная, но Джерри Льюис, который несет с собой память минувших десятилетий, придает этому почти каноническому сюжету совершенно особый шарм.

Второй бесспорной героиней Каннского фестиваля была Ким Новак. Она представляла реставрированную версию фильма Альфреда Хичкока «Головокружение», недавно признанного лучшим фильмом всех времен и народов. Та же божественная Ким на церемонии закрытия вручала одну из главных премий фестиваля. Живая память классических лет Голливуда, когда он еще был центром не транснациональной, а американской культуры и культурной индустрии, Новак своим появлением напоминала о великих традициях — как и Теда Кочевф, болгарин по происхождению, сделавший в Голливуде знаменитую ленту с Сильвестром Сталлоне «Рэмбо. Первая кровь», а здесь представивший своеобразную и тонкую картину «Обучение Дэдди Кравитца».

Много шума вызвало появление на фестивале Алена Делона. В свое время он блестяще сыграл одну из двух главных ролей (его партнером был менее известный у нас Морис Ронэ) в фильме «На ярком солнце» по знаменитому роману Патриции Хайсмит. Этот фильм Ренэ Клемана был включен в программу показов недавно отреставрированных копий. Шум вокруг Делона был связан с тем, что отношения актера и Каннского кинофестиваля были бурными и нередко, как говорят французы, грозовыми. Следуя движению маятника, они колебались между абсолютным восторгом и столь же абсолютным взаимным неприятием. И все же на старости лет и кинофестиваль и Делон, видимо, решили помириться. Показ фильма «На ярком солнце», как и неоднократное восхождение ветерана и живого классика Алена Делона по лестнице с красным ковром, стали медийным эпицентром фестиваля.

А вот для киноманов особый интерес представляла отреставрированная и дополненная копия

документальной ленты Криса Маркера и Пьера Лома «Прелестный май». Сделанная в 1963 г., эта картина предвещала бурные события 1968 г. и новые направления в историческом развитии не только Франции, но и всей Европы.

Главным событием секции «Канн классик» стал показ «Большой жратвы» Марка Феррери в новой копии. В 1973 г. премьера этого фильма вызвала один из самых грандиозных скандалов на набережной Круазет. А не так давно она была вполне мирно показана в программе «Культ кино» на канале «Россия-Культура». Так меняются времена и нравы, как и представления о том, что «такое хорошо и что такое плохо», так мы напоминаем о прошлом и смотрим в будущее.

Глубоко закономерно, что несколько лент каннской классической программы были показаны и на Московском международном кинофестивале, в частности картина об Олимпийских играх в Мюнхене 1972 г. «Глазами восьми», сделанная международной командой, куда входил и советский режиссер Юрий Озеров.

Под руководством недавно ушедшего из жизни классика отечественного киноведения и архивного дела Владимира Дмитриева у нас всегда были очень сильными ретроспективы. Он был основа-

телем и бессменным руководителем фестиваля архивного кино «Белые столбы». На последнем для него 35-м Московском МКФ среди ретроспективных показов нужно отметить программу «Олимпийское движение. Хроники», которая создавалась совместно с Международным олимпийским комитетом, а также «Рудольф Нуриев. Известный и неизвестный», «Золотая коллекция «XX век Фокс», «Сталинградская битва. Победители и побежденные», в которой соединены немецкие и отечественные фильмы. В программе «Почти весь Бертолуччи» была показана большая часть картин знаменитого итальянского режиссера. Кроме того, состоялась премьера документальной ленты о нем «Электрическая коляска».

Мудрецы утверждают, что будущее не принадлежит никому, а вот прошлое (в том числе и кинематограф минувших десятилетий) принадлежит всем, и восстановление киноклассики, появление новых более качественных копий, безусловно, важнейшая составная часть исторической памяти кинематографического процесса, о чем ценители киноискусства (во Франции их называют кинофилами, а в России – киноманами) с равным пиететом вспоминают и напоминают и в Каннах, и в Москве.