

**Т.Н.Ветрова**

# Голоса континента

## 39-й Московский Международный Кинофестиваль

В статье дается общая характеристика 39 Московского Международного Кинофестиваля (ММКФ). Главное внимание уделяется программе латиноамериканских фильмов, в частности ретроспективе «Кино Аргентины. Возвращение», а также фильмам, представляющим Аргентину, Чили и Мексику в основном и документальном конкурсах.

**Ключевые слова:** ММКФ, аргентинское кино, поэзия, образ, танго, жанр, режиссер.

В этом году ММКФ имел ярко выраженную восточную окраску. Гостей и участников из Европы было еще меньше, чем в прошлом году. «Звезд» вообще почти не наблюдалось, за исключением итальянской актрисы Орнеллы Мути, которая входила в состав жюри, а значит, большую часть времени должна была проводить в темном кинозале на просмотрах фильмов. И в конкурсе, и в параллельных программах преобладали картины из Китая, Японии, Южной Кореи, Индии, Турции. Неожиданным оказался выбор для торжественного открытия трехчасового индийского фильма «Завершение», продолжение одной из самых успешных в Болливуде историко-приключенческой эпопеи, в России совершенно неизвестной. По мнению президента ММКФ Никиты Сергеевича Михалкова, будущее сегодня за индийским и китайским кино. Вернуть интерес к когда-то любимому в нашей стране индийскому кино организаторы сочли одной из задач фестиваля. Итоги кинофорумов и решения жюри основного конкурса под руководством иранского режиссера Резы Миркарими невольно подтвердили создавшуюся «географическую» ориентацию. «Золотой Святой Георгий» вручен китайскому фильму «Хохлатый ибис» режиссера Цяо Ляна, поднимающему экологическую проблему загрязнения окружающей среды; «Серебряный Святой Георгий» за лучшую режиссуру получил турецкий режиссер Фикрет Рейхан за фильм «Желтая жара» о судьбе нелегальных иммигрантов. Приза за лучшую мужскую роль удостоен актер из Южной Кореи Сон Хёнчу (фильм «Обычный человек»), а призом за лучшую жен-

---

Татьяна Николаевна Ветрова — доктор искусствоведения, зав. отделом зарубежного кино Научно-исследовательского института киноискусства—ВГИК (tatvetrova@gmail.com).

скую роль награждена австрийская актриса Верена Альтенбергер, сыгравшая мать-наркоманку в фильме «Лучший из миров» дебютанта Адриана Гойгингера.

Несмотря на то, что в конкурсе из 13 картин на долю российских приходилось три, лишь один получил специальный приз: жюри не смогло обойти вниманием столь визуально совершенное произведение, как «Мешок без дна» Рустама Хамдамова. Перед началом просмотра около зала в кинотеатре «Октябрь» было столпотворение, однако этот исключительно авторский фильм вряд ли соберет кассу в обычном прокате. Зато более завидная прокатная судьба несомненно ожидает другую российскую работу, завоевавшую приз зрительских симпатий — «Карп от замороженный» Владимира Котта, собравший в блистательном ансамбле Алису Фрейдлих, Марину Неелову и Евгения Миронова.

Традиционные почетные призы — «За вклад в мировой кинематограф» и «За покорение вершин актерского мастерства и верность принципам школы К.С.Станиславского» — получили итальянские кинематографисты Франко Неро и Микеле Плачидо. Новшеством фестиваля стало вручение трех призов мэра Москвы «За создание образа Москвы в киноискусстве». Первый приз и 50 млн рублей завоевал фильм «Про любовь» режиссера Анны Меликян. Программа фестиваля была довольно насыщенной. В основных секциях было показано 247 картин. В рамках российской программы — 123 ленты. Всего на фестивале можно было увидеть 406 полнометражных и 74 короткометражных фильма; на просмотрах побывали 33 тыс. человек.

Латинскую Америку на фестивале представляли в основном две страны — Аргентина и Чили. Аргентина, единственная от Латинской Америки, участвовала в основном конкурсе фильмом «Симфония для Аны» режиссеров Эрнесто Ардито и Вирны Молины, особое место в программе заняла ретроспектива «Кино Аргентины. Возвращение» (классика, достойная любого фестиваля). Чилийская лента «Молчание Адрианы» Лиссетт Ороско вошла в конкурс документального кино; в цикле «Фильмы, которых здесь не было» внимание зрителей привлекла картина известного чилийского режиссера Себастьяна Лелио «Фантастическая женщина», получившая высокую оценку критики на МКФ в Берлине. Всего одним, правда, очень интересным документальным фильмом «Свобода дьявола» режиссера Эверардо Гонсалеса, отметилась Мексика.

Ретроспектива из пяти аргентинских фильмов недаром названа «Возвращение». Картины «Юг» и «Танго. Изгнание Гарделя» Фернандо Соланаса, «Человек, смотрящий на юго-восток» и «Темная сторона сердца» Элисео Субьелы, «Хуан Морейра» Леонардо Фавио входят в список (причем, довольно длинный!) отреставрированных Ассоциацией аргентинских режиссеров лучших кинолент национального кино, возрожденных для того, чтобы показать их с кино- и телеэкрана новому поколению. Зрителям московского кинофестиваля слово **возвращение** напоминает и о том, что в 2015 г. аргентинский киноинститут предложил познакомиться с современными фильмами мейнстрима, их представляли здесь сами авторы, участвовавшие в обсуждении своих работ после просмотров. Так что нынешний цикл, обращенный в прошлое, — это продолжение знакомства, но на этот раз с картинами, проверенными временем. Правда, в Москву никто из трех режиссеров



**Юные герои фильма «Танго. Изгнание Гарделя»**

приехать не смог. Ф.Э.Соланас (род. в 1936 г.) по причине возраста (ему за 80), а Л.Фавио (род. в 1938 г.) и Э.Субьела (род. в 1944 г.) ушли из жизни: первый — в 2012 г., второй — в декабре 2016 г.

Фильмы этих режиссеров, получившие признание и на родине, и за рубежом, безусловно, составляют золотой фонд национального кино, хотя, конечно, к этой троице для полноты картины справедливо было бы добавить еще не одно достойное имя, хотя бы Леопольдо Торреса Нильсона, первого аргентинского режиссера, получившего известность в Европе. При том, что каждый из режиссеров — Соланас, Фавио, Субьела — узнаваем по индивидуальному художественному почерку, их многое объединяет: новаторский подход к киноискусству, образное осмысление реальности, эмоциональная насыщенность фильмов и, наконец, самое важное — такое вечно ускользающее от четкой формулировки понятие, как национальная специфика.

Отмеченные премиями международных фестивалей фильмы Ф.Соланаса и Э.Субьелы стали событиями в середине 80-х годов XX в., когда страна вздохнула после падения военной диктатуры. Новаторская поэтика этих лент, порожденная ощущением свободы, вбирала в себя такой многообразный «строительный» материал, как музыку, танец, поэзию, театр. Художественные фильмы «Танго. Изгнание Гарделя» (1985 г.) и «Юг» (1988 г.) Ф.Соланаса, сделанные им почти спустя 20 лет после гремевшей по всему миру документальной политической кинофрески «Час огней» (1968), поражают оригинальной поэтикой, неожиданной для сторонника документально-точной подачи политических фактов на экране. Здесь царят цвет, музыка, профессиональные актеры. И тем не менее автор остается верен себе в том, что он, как и прежде, хотя иными художественными средствами, отстаивает независимость и своеобразие национального искусства. Утверждая, что чистый жанр — это синоним культурной зависимости, он изобретает жанр, названный им «тангедия», т.е. синтез аргентинского танго, комедии и трагедии. Режиссер исходит из того, что танго — типичное и яркое проявление демократической национальной культуры и делает его основой поэти-

ки фильмов. Полноправным соавтором обеих картин стал великий реформатор танго композитор Астор Пьяцолла.

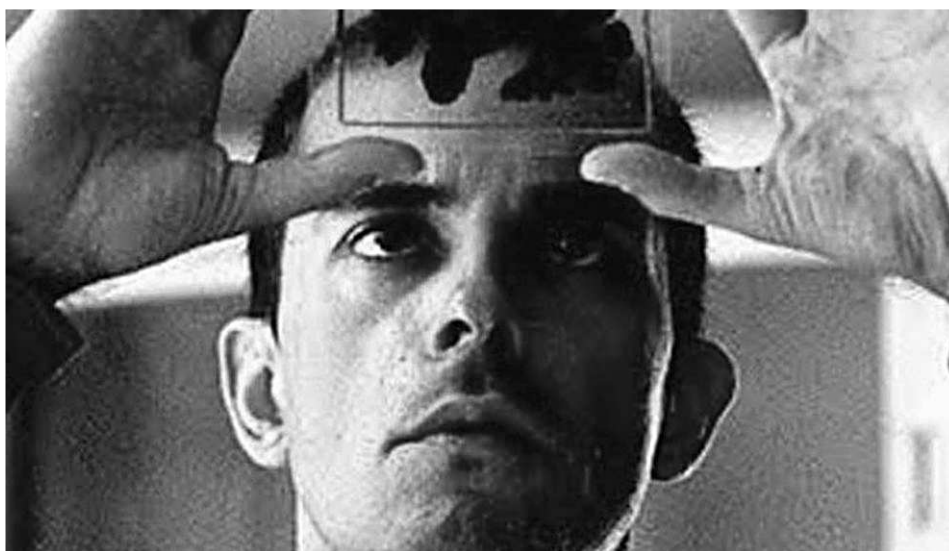
В «Изгнании Гарделя» жизнь аргентинских эмигрантов в Париже, которую Соланас испытал на собственном опыте, рассказана музыкальным хореографическим языком танго. Символ танго-песни для каждого аргентинца — Карлос Гардель, певец и киноактер, непревзойденный «король танго». Гардель никогда не был изгнанником, его имя в названии картины Соланаса указывает на легко угадываемую символику: в



Ночной Буэнос-Айрес (фильм «Юг»)

изгнании оказывается танго, оторванное от родной почвы. Аргентинское танго, включающее в себя музыку, танец и песню, составляет эмоционально-художественный нерв фильма и невидимой ниточкой связывает эмигрантов с утраченным ими родным миром. Речь в фильме идет о постановке группой эмигрантов музыкально-хореографического спектакля — тангедии. Мучительные творческие поиски, непрерывные репетиции составляют нечто вроде сюжетного стержня фильма. Центральные персонажи сыграны французскими актерами Филиппом Леотаром (роль постановщика тангедии Пьера), Мариной Влади, создавшей образ меценатки из артистических кругов Парижа, и Мари Лафоре, «звезды» тангедии, сумевшей убедить зрителя, что перед ним типичная аргентинка, завораживающая и своим талантом, и латиноамериканским темпераментом. Все участники спектакля буквально одержимы этой постановкой, творчество помогает им преодолеть и тоску, и жизненные невзгоды. Аргентинское танго изначально как никакой другой танец способно передать ноту надрыва, душевного кризиса, нестерпимой напряженности, а это необычайно важно для постановки тангедии. Здесь нет полутонов, резкость ритма ранит, как нож. Танго демонстрирует богатый спектр возможностей. Откровенный, даже вызывающе эротический характер танца раскрывается в эпизоде, когда исполняется «Сумасшедшая милонга» Гарделя. Однако в ритмах танго зритель увидит и отражение политической реальности Аргентины. Насилие, террор возникают в тревожно-пронзительной музыке и современной хореографии.

Условности театрального зрелища сопутствуют вполне реалистические картинки повседневной жизни эмигрантов, в основном — аргентинской интеллигенции, которых привело сюда общее несчастье: потеря близких, угрозы и преследования военных властей. Многих из них все чаще гложет сомнение, не настало ли время вернуться. Рисуя бедный, бивуачный быт своих соотечественников, режиссер не сгущает мрачные краски, а напротив, старается осветить все происходящее нотками иронии, остроумной шуткой. Повествование в фильме ведется от лица 19-летней Марии и ее друзей — поколения, выросшего в эмиграции, которое уже не уверено, что они насовсем вернуться в Аргентину. Но родителям стрелка невидимого компаса указывает путь к югу, в родные края.



Актер Уго Сото в роли «Человека, смотрящего на юго-восток»

Фильм «Юг» (приз за лучшую режиссуру на Каннском фестивале, 1988 г.), снятый Соланасом уже в Аргентине, с аргентинскими актерами, популярными в те годы Сусу Пекораро и Анхелем Сола, посвящен тем, кто нашел в себе мужество остаться в годы диктатуры на родине. На первый план здесь выходят последствия диктатуры в такой хрупкой сфере, как взаимоотношения мужчины и женщины. Сделанная в духе эстетики, опробованной в «Танго», картина «Юг» — более личная, исповедальная, и поэтому здесь за основу берется не танго-танец, а танго-песня, где есть лирический герой. Музыка к фильму также написал Астор Пьяццолла. Время действия — одна ночь 1983 г., сотканная из воспоминаний и видений Флореаля, вышедшего на свободу из застенков военной хунты после пяти лет заключения. Его прошлое и настоящее, тоска по утраченному, измена любимой жены переплетены в картине так же, как и во многих танго, популярных в 1940-е годы.

Ведущие линии сюжета — любовь, разлука, возвращение — прочерчены в конкретном историческом контексте Аргентины периода диктатуры, но не в добротном-реалистическом, а в поэтически-метафорическом стиле. Здесь диалоги значат куда меньше, чем визуальные образы, схваченные взглядом кинокамеры талантливого оператора и единомышленника режиссера Феликса Монти. Драматический ритм музыки танго зачастую определяет изобразительные решения: бегущие кадры воспоминаний, которые накладываются на настоящее, обволакивающая персонажей синеватая дымка. Картина выдержана в единой цветовой гамме: в холодных оттенках сине-голубого (преобладавших в «Танго») и серовато-коричневого; на экране царит искусственный светоцвет, подчеркивающий условность, ирреальность атмосферы, когда в действие вовлечены и живые, и призраки мертвых. В фильме много ветра: взметающиеся листья на улице, растрепавшиеся книги, сбрасываемые с полок цензорами. Ветер передает чувство смятения, владеющее главными героями, которым в финале все же удается прийти друг к другу. Комментируя «Юг», Соланас заметил, что это — история любви одной пары, но в то же время и история любви к своей стране.

Самобытные картины Элисео Субьелы ускользают из поля жанровых определений, захватывая и магией поэтического слова, и многозначностью трактовок. В сообщении о смерти мастера в одной из аргентинских газет говорилось: «Умер режиссер, запомнившийся как автор фильмов «Человек, смотрящий на юго-восток» и «Темная сторона сердца». Именно эти ленты (а всего режиссер поставил 23 фильма) вошли в фестивальную ретроспективу.

«Человек, смотрящий на юго-восток» (1986 г.), второй полнометражный фильм Субьелы, вышел на экраны Аргентины лишь после громкого успеха на международных кинофестивалях (одна из самых почетных наград — премия лучшему новому режиссеру на МКФ в Сан-Себастьяне). На родине пришлось пережить недоверие прокатчиков, которым картина казалась слишком уж нетипичной. В результате победа осталась за режиссером — почти миллион зрителей в Аргентине. История врача-психиатра Хулио и загадочного пациента клиники Рантеса, объявившего себя голографической проекцией инопланетянина, на первый взгляд вписывается в жанр научной фантастики. Но это лишь обрамление других, вполне реалистичных, земных жизненных проблем и размышлений на нравственные и религиозно-философские темы. Здесь нет ни спецэффектов, ни летающих тарелок. Ауру мистической образности и тайны создает в самом начале фильма отсылка к живописи Рене Магритта. Притягательность загадки кроется в постоянном мучительном сомнении: действительно ли этот человек с совершенно обыкновенной внешностью, трезво рассуждающий, прибыл из другого мира. Единственная странность «пришельца» заключается в том, что он каждый день встает лицом к юго-востоку, впадая в транс, и, по его словам, получает оттуда информацию. Весь фильм построен на диалоге двух центральных персонажей — Рантеса и его врача, — сыгранных театральными актерами Уго Сото и Лоренсо Кинтеросом, после премьеры ставшими популярными киноактерами. Не известное до той поры широкой публике лицо Уго Сото позволило создать налет некоего отстранения персонажа от окружающего мира. Психиатр все время пытается опровергнуть иноземное происхождение Рантеса, разобраться в мотивах его поведения. Рантес же, которого пациенты больницы воспринимают как Иисуса Христа, обвиняет врача, как и всех остальных людей, в отсутствии взаимопонимания, в полном равнодушии к ближнему. Его ключевая фраза «Я не хочу, чтобы меня лечили, хочу, чтобы поняли!» словно повисает в безвоздушном пространстве. Его не поймут и предадут. Все изменится после кульминационной сцены, когда на концерте оркестра в летнем саду, куда его привел врач, он внезапно бросится на сцену и, оттеснив дирижера, сам начнет дирижиро-



Кадр из фильма «Темная сторона сердца»



**Кинопортрет легендарного гаучо Хуана Морейры**

Фильм и затем завоевавший призы на международных кинофестивалях в Монреале, Гаване, Биаррице, стал смелым экспериментом в области киноязыка. Любовь и поэзия — вот две главные составляющие этой картины. Главный герой богемный поэт Оливеро (в исполнении актера Дарио Грандинетти), ищущий необыкновенной любви, во многом списан с аргентинского поэта Оливеро Хирондо. У него одно требование к женщине — она должна уметь летать, в противном случае он без колебаний после секса сбрасывает ее с постели буквально в бездну, в тартарары. Помимо стихов Хирондо в фильме звучат поэтические строки Марио Бенедетти и Хуана Хельмана, вместе с которыми режиссер писал сценарий. Герой сочиняет стихи, чтобы соблазнить женщину, чтобы заработать на ужин с друзьями в ресторанчике; стихи непринужденно вплетаются в беседы, диалоги, звучат за кадром. На экране возникает и визуальное воплощение образов и метафор поэзии, так, например, Оливеро отдает Ане, с которой ему удалось воспарить в ночное небо, свое алое, дышащее сердце. Символ смерти в фильме обретает вполне конкретные очертания дамы в черном: она часто навевается к Оливеро, интересуясь его судьбой и явно ревнуя к другим женщинам, особенно к той, которую он полюбил. Другими словами, смерть выступает вечной соперницей любви. Органичное сочетание в «Темной стороне сердца» поэзии и музыки (классической и болеро), эротики и юмора, покорившее зрителей четверть века тому назад, не утратило притягательности и сегодня.

Если имена Фернандо Соланаса и Элисео Субьелы в нашей стране более или менее известны (по крайней мере, любителям кино), то имя Леонардо Фавио в основном ассоциируется с музыкой. Он действительно замечательный певец, предшественник «романтической аргентинской баллады», но в Аргентине его прежде всего чтут как выдающегося кинорежиссера, хотя на его счету всего девять полнометражных фильмов. В начале 1960-х, в годы «бескартинья» и застоя, кинодебют актера Леонардо Фавио «История одинокого мальчика», снятый в стиле поэтического реализма, стал одним из провозвестников аргентинского нового кино и на протяжении почти полувека по опросам кинокритиков оставался лучшим звуковым фильмом Аргентины. (Ассистентом режиссера на этой картине был Э.Субьела, считавший Фавио своим учителем.) Последующие черно-белые картины Фавио 60-х годов «Романс об Анисето и Франсиске» (1967) и «Зависимый» (1969) также были высоко оценены критикой, однако безоговорочное при-

вать 9-й симфонией Бетховена, приглашая всех танцевать. Радостная эмоция объединит людей, Рантес добьется своей цели — пробуждения чувств, дарующего свободу. Этот инцидент заставит руководство больницы принять строгие меры, и Хулио будет вынужден сменить свое либеральное отношение на традиционное репрессивное лечение, что в конечном счете и убьет Рантеса, так и оставшегося неразгаданным.

Фильм Субьелы «Темная сторона сердца», вышедший в 1992 г. в Аргентине

знание публики (более 2 млн зрителей) пришло с фильмом 1973 г. «Хуан Морейра», который и вошел в московскую ретроспективу. Эта лента знакомит нас с другим ракурсом поэтики Фавио, раскрывая его связь с фольклором, народной мифологией. Видимо, этот выбор объясняется тем, что «Хуан Морейра», картина — важна для национального самосознания, потому что в ней затрагивается проблема положения гаучо в конце XIX в. Действие фильма происходит на просторах пампы во времена так называемой революции 1874 г., политической борьбы за власть каудильо Бартоломе Митре и Адольфо Альсины. Хуана Морейру, легендарную личность национального фольклора (у которого был реальный прототип), сыграл актер Родольфо Бекан, до этого завоевавший популярность в амплуа героя-любownika. У Фавио он создает иной образ, сохраняя присущую актеру привлекательность истинной мужественности. Столкнувшись с наглой несправедливостью хозяина, не желающего платить Хуану за работу и приказавшего избить его чуть ли не до смерти, Хуан убивает своего обидчика и спасается бегством. История его скитаний, предательства лидеров политических партий, использующих его в качестве наемного убийцы под прикрытием благородных лозунгов защиты гаучо, — все это показано в стиле, близком одновременно эпическому повествованию и отчасти вестерну в южно-американском варианте. Некоторые моменты картины весьма поэтичны: это и суровая красота пампы, и силуэты всадников, словно уходящие в ночное небо (оператор Хуан Карлос Десансо). Нарисовав реального героя Хуана Морейру, режиссер создал символический образ судьбы аргентинского гаучо.



Героиня фильма «Симфония для Аны»  
(актриса Исadora Ардито)

«Вынырнув» из классики и обратившись к сегодняшнему аргентинскому кинематографу, а именно конкурсному художественному фильму «Симфония для Аны» Эрнесто Ардито и Вирны Молины, можно увидеть, что трагические времена военной диктатуры все еще интересуют современных режиссеров. Авторы «Симфонии...» (по одноименному роману Габриэлы Мейк) посвящают свою картину юному поколению, чьи годы учебы в Национальном колледже Буэнос-Айреса пришлись на сложный период национальной истории 1974—1975 гг., предшествовавший диктатуре. Сюжет построен на оживших дневниковых записях с магнитофонной пленки 15-летней Аны, которая, предчувствуя скорую гибель с приходом военного режима, посылает звуковое письмо своей близкой подруге Исе. Весь фильм — это фрагменты воспоминаний Аны о первой влюбленности и студенческой жизни, когда в колледже бурлили политические страсти. Студенты добивались независимости в управлении университетом, протестовали против увольнения преподавателей, ходили на манифестации, устраивали дискуссии. Ана, к неудовольствию своих осторожных родителей, принимает во всем этом активное участие. Но главное для девушки — это, конечно, влюбленность в Лито, пусть он и из другого политического круж-





**Трудный диалог родных людей (фильм «Молчание Адрианы»)**

ка. Однако здесь энергичность и решительность Аны уступает место робости и страху потерять невинность. Актриса Исадора Ардито (дочь авторов фильма) рисует образ девушки, погруженной в свой внутренний мир, с грустными глазами, словно предчувствующей неизбежное крушение всего и вся. Постепенно над учащимися колледжа, как и над всей страной, сгущаются тучи. Тревожная атмосфера создается какими-то неясными тенями в пустынных коридорах колледжа, мелькающими кадрами мужских ботинок на лестницах, а потом вдруг прогремит выстрел, насмерть сразивший одного из юных борцов за свободу, соученика Аны. Режиссеры Эрнесто Ардито и Вирна Молина, профессионалы-документалисты (на их счету немало международных премий), в своем первом игровом фильме хотели воздать должное памяти пропавшим без вести 108 студентам Национального колледжа, чьи фотографии проплывают в финальных кадрах. «Симфония для Аны» получила приз жюри российской критики (разделив его с лентой «Мешок без дна» Р.Хамдамова). Своей пронзительной искренностью фильм завоевал и симпатии зрителей — третье место в фестивальном рейтинге.

Чилийская документальная лента «Молчание Адрианы», дебютный полнометражный фильм Лиссетт Ороско, тоже заставляет окунуться в мрачное прошлое пиночетовской диктатуры, но воспринимается с обжигающей актуальностью. 30-летняя Л.Ороско — не новичок в мире кино. Работала и как сценарист, и как ассистент режиссера. Ее склонность к исследовательской работе с историческими фактами, стремление в сиюминутности увидеть ниточки, связующие с прошлым, отличает и эту картину, глубоко личную, раскрывающую семейные взаимоотношения. Героиня фильма — любимая «тетя Чани» режиссера, ее кумир с детства, которой, как признается Лиссетт Ороско, ей всегда хотелось подражать: смеяться как она, красить губы как она. На экране — фотографии красивой цветущей женщины. Это и есть Адриана, которая теперь изредка навещается в родной дом к матери и бабушке с подарками из Австралии. В один из таких визитов ее аре-



**Жизнь по законам войны (фильм «Свобода дьявола»)**

стовывают в аэропорту и обвиняют в сотрудничестве с Управлением национальной разведки Аугусто Пиночета. Первым импульсом Лиссетт, конечно, будет стремление оправдать тетю, отрицающую всякое участие в похищениях и пытках людей. Она начинает снимать фильм в надежде установить истину. Адриане тем временем удастся покинуть Чили и вернуться в свой дом в Австралии, откуда она просит племянницу поговорить с ее бывшими коллегами, которые подтвердят ее невиновность. Лиссетт углубляется в изучение дела, и ее все больше охватывают сомнения в правдивости Адрианы. Да и разговоры с тетей по скайпу, которая гордится тем, что благодаря своей работе секретарем Мануэля Контрераса, руководителя тайной полиции, могла посещать светские рауты, а потом уверенно заявляет, что пытки необходимы, чтобы сломить людей, особенно «упертых коммунистов» усиливают эти сомнения. Получив свидетельства немногих выживших узников, узнавших фото Адрианы, женщины, которая их пытала, Лиссетт, несмотря на всю свою родственную привязанность к тете Чани, перестает с ней общаться, считая, что она должна понести справедливое наказание. На пресс-конференции Л.Ороско сказала, что в Чили тема исторической памяти еще нуждается в обсуждении, и документальное кино, больше чем игровое, «формирует совесть эпохи».

Тема насилия присуща и сегодняшней латиноамериканской действительности. Об этом по-настоящему страшная, хотя и без единой натуралистической сцены, документальная лента «Свобода дьявола» Эверардо Гонсалеса. Автор — один из самых заметных кинодокументалистов Мексики. По словам режиссера, его фильм погружен в контекст недавней истории, когда в Мексике в 2007 г. правительство объявило войну наркокартелям; за это время погибли примерно 250 тыс. человек, более 30 тыс. пропали без вести. Эти жертвы стали называть «сопутствующими», и именно о них решил рассказать режиссер. Картина построена очень просто, даже однообразно. Перед зрителями появляются люди в одинаковых масках телесного цвета с прорезями для глаз и рта и отвечают на вопросы невидимого режиссера. Как и в греческих трагедиях маски не столько скрывают лица, сколько помогают раскрыть эмоции. Здесь и жертвы, и те, кто совершал насилие и убийства, в том числе военные и полицейские. Почти все они очень молодые люди, и вопросы «трудно ли убивать детей» или «что ты чувствуешь, когда убиваешь» не ставят их в тупик. Ответы звучат буднично, для них это — работа, за которую платят, или месть, или они не могут выйти из этого кровавого круговорота из страха, что их самих убьют. По мере развития фильма зрителя охватывает ужас от половодья насилия, порожденного

размахом так называемой грязной войны. В картине только одна героиня — жертва, нашедшая своих пропавших детей, — снимает маску в финале, тем самым избавляясь от страха. В таком избавлении режиссер видел одну из задач своего фильма.

Латиноамериканских фильмов на фестивале было до обидного мало, вне поля зрения остались такие кинематографии, как венесуэльская или колумбийская, не говоря уже о столь крупной, как бразильская. Хотелось бы, чтобы на следующем, 40-м фестивале, можно было бы услышать не отдельные «голоса», а целый «хор» континента, заслуживающего быть услышанным.

Tatiana N.Vetrova (tatvetrova@gmail.com)

Dr. Of Arts, Head of the Foreign Department at the Institute of Film Art with VGIK

### **Voices of the Continent. 39<sup>th</sup> Moscow International Film Festival**

**Abstract.** The article offers an overview of the 39<sup>th</sup> Moscow International Film Festival. Special attention is given to Latin American movies, in particular the retrospective “Argentinean Cinema. Comeback” and films representing Argentina, Chile and Mexico in the main and documentary competitions.

**Key words:** Argentinean cinema, poetry, image, tango, genre, director

---

*Co cmp. 70*

<sup>12</sup> Available at: <http://www.infobae.com/sociedad/2016/12/17/argentina-le-propuso-a-chile-la-creacion-de-un-circuito-binacional-en-la-patagonia/> (accessed: 15.03.17).

<sup>13</sup> Available at: <http://www.galvarinochile.cl/webv2/> (accessed: 28.03.17).

<sup>14</sup> Available at: <http://www.extranjeria.gob.cl/media/2016/02/Anuario-Estad%C3%ADstico-Nacional-Migraci%C3%B3n-en-Chile-2005-2014.pdf> (accessed 20.11.16).

Vladimir A.Matsur (m1434@yandex.ru)

4-year student of Department of Social-Economic Geography of Foreign Countries, Faculty of Geography, Lomonosov Moscow State University.

### **Cross-border linkages between Chile and Argentina. Present and future of the development**

**Abstract.** In light of the extensive history of the development of integration processes in Latin America, the study of their spatial projections in the form of the evolution of the character and dynamics of local forms of cross-border linkages is of undoubted scientific interest. Using the example of Argentina and Chile, the author estimated cross-border cooperation both at the level of major institutions of governance and business, and at the lower level, i.e. the local community level. The results of the study revealed the increased concentration of cross-border linkages on the main axes of interaction between the two countries.

**Key words:** cross-border linkages, border, integration, transport corridor.