

Ольга Брюховецька

МЕХІКО — БУХАРЕСТ — ЧОРНОБИЛЬ



Кадри з фільму «Авіда». Режисери Бенуа Дельфін і Густав Керверн. Франція-Бельгія. 2006.

На минулому Київському кінофестивалі „Молодість» головну нагороду отримав румунський фільм «12:08 на схід від Бухареста» режисера Корнеліу Порумбою. Тоді я його пропустила. Але за іронією долі мені таки вдалось його подивитись. Це сталось майже через півроку на FICCO, Міжнародному кінофестивалі в Мехіко (21 березня – 4 лютого 2007). Найцікавіше, що і тут фільм румунського дебютанта визнано переможцем – рішення журі на чолі з Джеральдіною Чаплін. Фільм справді хороший (перепрошую за таку заборонену для кінокритика оцінку). Вірніше, він чітко ділиться на дві частини: перша третина – середній побутовий фільм зі знайомими східноєвропейськими штампами (на зразок боснійської «Грбавиці», яка перемогла рік тому в Берліні). Зате дві наступні третини – несподівано глибока і, головне, смішна самоіронія. Нагадує «Бал пожежників» Мілоша Формана, хоча й без чеської гротескності.

Дія фільму «12:08 на схід від Бухареста» відбувається в безіменному містечку під Бухарестом (звідси й назва). Бос місцевої телестудії, за сумісництвом головний ведучий ток-шоу, вирішує присвятити передріздвяний випуск річниці революції 22 грудня 1989 року, коли в Румунії було повалено комуністичний режим. Головне питання

програми таке: «Була чи не була в нашому місті революція?». Питання, як виявляється, дуже технічне і зводиться до того, чи вийшов хтось на центральну площу міста до того, як по телебаченню оголосили про падіння режиму. Революцією це можна назвати лише тоді, коли люди вийшли самостійно, а не отримали дозвіл з телевізора, коли вони протестували проти режиму, а не після його падіння.

І от дві третини фільму в реальному часі триває телевізійне ток-шоу. Чого варта сама ідея: тримати майже годину фільму на одному незмінному плані. При цьому із найнеможливішою, а водночас просто блискучою мізансценою – пласким телевізійним тлом із зображенням тієї самої центральної площі, на якій була чи не була революція. На цьому статичному середньому плані розмовляють три чоловіки. Це й усе. Найбільшу мобільність, яку вони собі можуть дозволити – це простягнути руку до фотографії центральної площі за спиною у співбесідника і сказати: «Ось цей пам'ятник, який, пане, у вас за вухом». Гість ток-шоу, алкоголічний учитель історії, стверджує, що він із друзями таки був на площі до того, як «усе поча-



лося по телевізору». Щоправда, ні ведучий, ні другий гість, колишній робітник, ні інші жителі, які телефонували до студії, цього не бачили. В кінці виходить, що не було революції. Вчитель не здається і наполягає на своєму. З усіх громадян його підтримує тільки китайський бізнесмен, який, зрозуміло, приїхав сюди значно пізніше і чий магазин ненавидить усе місто, оскільки він продає підліткам петарди. От така досить прозора алегорія, де кожен персонаж репрезентує ту чи іншу соціальну силу. Власник телестудії – місцеву владу, пенсіонер – пересічних громадян, так би мовити, мовчазну більшість, учитель – інтелігенцію, а китайський бізнесмен – глобальний капіталізм. Більше того, саме провінційне містечко представляє усю країну щодо того самого великого світу глобального капіталізму. Виходить фрактальна фігура, коли ціле складається з частин, які повторюють ціле. Фільм обрамлено дещо заплутаною метафорою про ліхтарі, які загораються не одночасно, в якій висловлюється особлива симпатія до того, який загорівся останнім (натяк на недавній вступ до Євросоюзу?). У фільмі також обігрується тема взаємного віддзеркалення реальності і медіа: телебачення обговорює, як телебачення породило революцію. А, загалом, це ще й досить вдала ко-

медія. Ще раніше, влітку 2006 фільм Корнеліу Порумбою дістав «Золоту камеру» на Каннському МКФ (у програмі Паралельна секція).

На фестивалі в Мехіко був і зовсім інший за духом східноєвропейський фільм, що минулого року також взяв участь у Каннах (програма Особливий погляд). «Семеро невидимих людей» литовського режисера Шарунаса Бартаса, знятий у Криму, «на півдні колишнього Радянського Союзу», як сказано в анотації. Фільм мене відверто роздратував, але не лише через цю колоніальну топонімію. Значно більше дратує, коли благополучний литовець, який більшість часу проводить у Європі, починає знімати затулянку «тарковщину» про «загадкову російську душу». Історія така. Троє чоловіків кримінального вигляду і дівчина їдуть у краденій машині кримським степом. Один з них, той, із ким дівчина, кидає товаришів і повертається до дружини і доньки, які живуть у хаті серед степу. Вони довго з'ясовують стосунки, поки чоловіка не знаходять покинуті ним товариші, які влаштовуються в хаті і починають пити. Коли всі до нестями напиваються, займається пожежа і всі згорають. Крім головного героя,



Кадри з фільму «День, ніч, день, ніч». Режисер Юлія Локтева. США. 2006

якого вбиває з рушниці місцевий божевільний. В кінці божевільний довго і надривно кричить.

На FICCO фільм показували у позаконкурсній програмі «Гала», яка збрала нові роботи найавторитетніших режисерів авторського кіно: Девіда Лінча, Ларса фон Трієра і Цай Мін-Ляна та ін. Звичайно, це не прем'єрні покази, а фестиваль фестивалів. Тригодинна «Імперія» Девіда Лінча для мене виявилась задовгою. Це кіно про кіно, де неможливо зрозуміти, чи це зйомки, чи фільм, чи «реальність». Як у «Малхоланд драйв», тільки значно заплутаніше, до того ж на відео. А частина фільму взагалі польською мовою без англійського перекладу. Тож я, зі своїм інтуїтивним розумінням польської, була в привілейованому становищі порівняно з рештою глядачів. Цікаво, що у лінчівській міфології Польща постає як своєрідний антисвіт, той, який у нього зазвичай населений демонічними карликами, – ще один несподіваний штрих до східноєвропейського портрета.

У цьому контексті слід згадати фільм шведського режисера Лукаса Мудіссона «Контейнер» (позаконкурсна програма «Тенденції» на FICCO), прем'єра якого відбулась на минулорічному Берлінале («Панорама»). «Контейнер» теж належить до розряду радикальних експери-

ментів над можливостями кіно, він є внутрішнім монологом напівбожевільного чоловіка, всередині якого живе маленька східна жінка. Цей антифільм можна описати лише просторово, через його топографію. Він майже повністю знятий в інтер'єрі – напівпорожній і напівзруйнованій квартирі. Єдині натурні зйомки зроблено в Чорнобильській зоні, переважно це покинуті сміттєзвалища. Ця постапокаліптична документалістика стає пластичним вираженням внутрішнього світу героя. Цілком можливо, що це найкращий на сьогодні фільм про Чорнобиль, оскільки він показує його не як певну подію, а як перманентний процес стану глибокої психічної дезінтеграції. Це також несподіваний поворот Мудіссона, який спеціалізувався на соціально-побутових драмах («Клятий Омель», «Разом», «Ліля назавжди») у бік фрактальності, світів у світах та взаємного перетікання і віддзеркалювання реальностей.

Фільм тайванського режисера Цай Мін-Ляна «Не хочу спати сам» демонструє інший спосіб поєднання символічного і натуралістичного. Його попередній фільм «Примхлива хмаринка» за екзотикою жанру порною-



зиклу, розрахованого насамперед на західний погляд, містить символічну історію про колоніальні стосунки між Японією і Китаєм. Новий фільм Цай Мін-Ляна повністю побудований на буддистській символіці, яку непосвяченим зрозуміти важко. Тим не менше, для мене він помістився у зовсім інший, кінематографічний контекст – фільм Пазоліні «Теорема» про загадкового прибульця, в якому усі навколо бачать об'єкт-причину бажання. Однак якщо італійський режисер Пазоліні використовує радикально-ліві політичні погляди і поетику християнської притчі, то тайванський режисер Цай Мін-Лян буддистську символіку поєднує з постколоніальним натуралізмом. Дія відбувається в Куала Лампур, столиці Малайзії. Прибулець – китайський безпритульний (його грає Лі Кан-Шен, той самий, що і в «Примхливій хмарі»), якого рятує і приймає до себе група бангладеських робітників. Впевнена, це теж постколоніальне значення.

І вже зовсім національно-контекстуальний – про сучасне датське суспільство – новий фільм Ларса фон Трієра «Бос усього». Замість того, щоб знімати завершення американської трилогії («Догвіль» і «Мандерлей») в темному порожньому павільйоні з уявними стінами і дверима, Трієр розширив свою театральну фантазію на реальні де-

корації – сучасний середній клас у Данії. Ті, хто знають Данію, кажуть: це щільний текст ущипливо точно підмічених датських реалій, це фільм суто про Данію.

Що ж до конкурсу, в якому загалом брали участь молоді режисери-початківці, то слід відзначити дві стрічки: французько-бельгійську «Авіда», режисери Бенуа Дельфін і Густав Керверн, та американську «День ніч день ніч» Юлії Локтевої. Обидва – дебютні. Цікаві вони як не вдалі студентські спроби зробити радикальне кіно. «Авіда» починається як дадаїстична історія про викрадення собачки мільйонерки, а закінчується як пафосна стилізація під Далі: товста оголена мільйонерка на березі моря співає оперну арію і прагне померти. Висновок: спроба зробити «Андалузького пса» із собачки мільйонерки не вдалася. Другий випадок складніший: «День, ніч, день, ніч» випускниці престижної кіношколи при Нью-Йоркському університеті, режисерки російського походження Юлії Локтевої. Він про suicide bomber на Тайм Сквер, знятий в манері Робера Брессона: типажі, моделі, непрофесійні актори, які рухаються, немов зомбі. Моделі, мабуть, найбільш вдале слово, тому що це не професійні актори, а звичайні люди, взяті з життя і змодельовані режисером в якихось незрозумілих їм персонажів. Вони перебувають наче зовні, по той бік цих персонажів, наче дивляться на них збоку. До того ж у фільмі Локтевої дуже специфічний звук, саме цей звук значною мірою спричиняється до невдалого кіноексперименту. Мікрофони були встановлені дуже щільно на моделі, і запис шумів тіла домінує у звуковому полі фільму. Виходять гіпернатуралістичні звуки: хрускіт яблука, яке кусає героїня, шурхіт зубної щітки об зуби, дихання тощо. Це викликає не напруження чи співпереживання, а відторгнення на межі з відразою. Більше того, такі гіперзвуки є непристойними. Це звуки тіла, «почуті» аудіоапаратурою, вони не існують «у природі», якщо так можна висловитися, це штучні звуки, справжній кібернетичний мутант. Однак історія теж важлива. Виникла вона, як сказано в анотації, з повідомлення в російській газеті, про дівчину suicide bomber, в якій не спрацювала бомба. Для кінематографа це дуже вигідний сюжет – красива екзистенційна драма, в якій можна не ставати ні на чий бік. Режисерка протягом фільму намагається створити ефект сильної емпатії зі своєю героїнею, яка практично не говорить і весь фільм старанно виконує різні технічні операції: від обрізання нігтів і чищення зубів до самого «завдання». Головне, ми не знаємо, що вона думає. І чи думає взагалі. Задіяні тільки найпростіші знаки, жести і операції. Однак вся ця ідентифікація наперед оплачена, її ціною служить те, що в кінці бомба не спрацює. Інакше неможливо, глядач не пробачить. У цій детермінованості найбільша фальш фільму.

Насамкінець, слід сказати кілька слів і про сам фестиваль, адже це простір, у якому оформлюються і сприймаються фільми. Дуже важливо, чи сприятливий цей простір. У цьому сенсі FICCO, як на мене, значно кращий за великі європейські фестивалі. На ньому немає ні мейнстрімного голлівудського кіно, ні ідіотського галасу довкола зірок, ні агресивних кінокритиків, ні, не в останню чергу, антипіратської істерії, яка прогресує на великих фестивалях. Тобто ніщо не перешкоджає віддатися власній любові до кіно. А це вже дуже багато.

Мехіко – Київ



Валерія Чайковська – Елен у «Смаку меду» Шеллі Ділені.
Режисер Юрій Кочевенко. Київський ТЮГ.

– Сьогоднішнього вечора ви зіграли у прем'єрній виставі «Сузір'я» «Оскар Богу». Що дає актрисі антрепризна вистава?

– У Київському театрі юного глядача такий напружений ритм життя, що іноді треба зупинитися, подивитися навколо і якось визначитися, як ти живеш, що робиш з дітками в сім'ї, та переглянути свої стосунки зі світом і людьми.

Є п'єси, які не втомлюють, а підносять. І це така п'єса. Я не завжди проти штампів, у них сконцентовано наш досвід роботи в театрі, але тут мені довелося відмовлятися від багатьох навичок роботи і від багато чого в собі. Тут випало шукати щось вище і в драматургії, і в житті. Запрошення Олексія Павловича Кужельного мені дороге. Він надіслав на моє ім'я п'єсу і підписав: «А раптом?». І ще там було «Лерочка». Ці слова вирішили все. Через дві хвилини, як я закінчила її читати, я зателефонувала і сказала: «Буду!». Взагалі я люблю камерні театри, зокрема нашу малу сцену в ТЮГу, і мені хотілося попрацювати в «Сузір'ї», але якось не знаходилося драматургії. Кужельний – генератор ідей, він видає на репетиції таку кількість пропозицій для актора, що не за все встигаєш зачепитися, щоб утілити. Те, як у виставі розібрано взаємостосунки моєї героїні, Рожевої пані, з хлопчиком Оскаром, – відкриття для мене чогось нового. Це робить актрису в руках такого режисера маленькою ученицею. Ти потрапляєш у свою юність. Отаке відчуття від згаданої роботи. Я не знаю, як п'єса потрапила до Олексія Кужельного. На цю тему треба розмовляти тихо, в маленькому театрі. Отже, вдало зійшлися режисер, театр, п'єса.

– Крім «Сузір'я», де ви тепер зайняті?

– У рідному театрі я ніколи не простою. Минулого року вийшла «Лісова пісня», де я граю матір Лукаша. Ця робота дуже високо оцінена і критиками, й глядачами. Уже третій сезон граю в «Смаку меду» Шеллі Ділоні, яку поставив Юра Кочевенко. Це п'єса англійської авторки, написана в шістдесяті роки. Але подібної роботи, як у п'єсі Шмітта, в мене нема.

– Ви знімаєтеся нині у фільмах?

– Після великої перерви, яка спіткала усіх українських ак-