



Моше Лобель, Петро Ніневський й Анісія Стасевич у фільмі «ШТТЛ».

ді обертається кінокартина; і прагнення повернути цей зниклий світ бодай у бігові фільмової плівки помітне в кожному кадрі. Цим визначається і естетика стрічки: чорно-біле зображення з недовгими кольоровими вставками-флешбеками. Тут і покликання на похмуру, чорно-білу дійсність, але разом і натяк на естетику документалізму, прагнення реконструювати втрачений світ; до речі, для зйомок було відтворено штетл, який згодом планували перетворити на музей під відкритим небом; цьому завадила повномасштабна війна, але, сподіваймось, згодом команді вдасться втілити задумане. Камера вільно гуляє вуличками штетлу, зазираючи то на ринок, то на кладовище, то в дім, то в синагогу; знято стрічку довгими планами без монтажних склейок – не можна не відзначити роботу оператора-постановника Володимира Іванова, камера (чи, точніше, камери) якого провели глядача штетлом протягом доби, непомітно передаючи зміну природного освітлення, гармонійно сплітаючи в цілісну картину минуле й майбутнє, чорно-білі й кольорові кадри, інтер'єри й екстер'єри... Завдяки зокрема «грі» камери фільм з непростю проблематикою, зі складними для далекої від єврейського світу людини нюансами релігійного й соціального життя дивиться на одному диханні. Але перш за все ми завдячуємо цим грі акторів, адже стрічка побудована на діалогах. Створювала «ШТТЛ» інтернаціональна команда, і американець Моше Лобель (Менделе), канадієць Сол Рубінек (равин), українці Петро Ніневський й Анісія Стасевич (друг Менделе Дем'ян і Юна), француз Антуан Мілле (Фоліє) змогли створити переконливу картину маленької, та сповненої внутрішніх драм і протиріч спільноти. Розіграти історію для автора важливо було саме в Україні; зйомки проходили за пів року для вторгнення, і дихання майбутньої повномасштабної війни добре відчувалося командою. Це також вписалося в той настрій «зв'язку часів», що ним наповнений фільм і для якого, власне, він і створювався. Вже вкотре ворог приходив на нашу землю, знищуючи євреїв лише тому, що вони євреї, українців – лише тому, що вони українці. Тож «ШТТЛ» – це не лише «тоді», це і про «зараз». Але шанси зберегти свій світ у нас значно більше, і втратити їх не можна.

Питання істини чи віри?

Юлій Швець

«Анатомія падіння» (фр. «Anatomie d'une chute»)

Режисерка Жустін Тріє

Сценарій: Жустін Тріє, Артур Гарарі

Оператор Саймон Бофілс

Монтаж Лорен Сенешаль

У головних ролях: Сандра Гюллер, Сванн Арло,

Майло Мачадо-Грейнер, Семюел Тейс

Франція, 2023



Сандра Гюллер в фільмі «Анатомія падіння». Режисерка Жустін Тріє. Франція, 2023.

«Анатомія падіння» – четвертий повний метр у фільмографії режисерки, яка в ньому почасти транслює свої основні інтереси, започатковані в ранніх картинах «Вік паніки» (2013), «В ліжку з Вікторією» (2016), «Спокуса» (2019). Це ті самі типажі та схожі конфлікти: героїні-жінки в сконструйованих, близьких до театралізованих ситуаціях, в яких сімейні та гендерні проблеми перетинаються з професійними. Але в останній стрічці проступає дещо незвичне.

Серед попередників «Анатомії падіння» аналітики найбільше згадують історію розпаду сім'ї в «Сценах з подружнього життя» Бергмана (1973), в якій фронт гендерної війни все ще залишається далеким від гостроти, відображений, наприклад, в літературно-театральній класиці Августа Стріндберга. Та ж доля латентності – в інших фільмах. Зокрема, доволі знакових: жанровому «Крамер проти Крамера» Роберта Бентона (1979) або артхаузній «Шлюб-

ній історії» Ноя Баумбаха (2019). Конфлікт подружжя в цих фільмах не доходить до вбивства й порівняно «тихо» вирішується в кабінетах адвокатів та психологів. Але сьогодні на дворі 2020-ті, а пандемія та «гарячі» війни змінили часи: історія розпаду зі «сцен подружнього життя», не втрачаючи психологічної достовірності, повертає в іншу – кримінальну іпостась (як у часи алжирської війни – в стрічці «Істина» Анрі-Жоржа Клузо; про неї в контексті фільму Тріє – згодом) відкритої війни за домінування.

Німецька письменниця-бісексуалка Сандра (Сандра Гюллер), яка живе з чоловіком-французом і сином у Франції, але ігнорує французьку мову – родина спілкується англійською, – стає єдиною підозрюваною в справі про вбивство її чоловіка-письменника Семюела (Семюел Тейс). Слідство цікавиться нею, бо, окрім того, що вона була єдиною в домі, де сталося вбивство, мотив і спосіб злочину були викладені в одному з її романів. Щодо мотиву, то суперництво й творча ревнивість подружжя давно отруювали їхнє життя повільно діючими токсинами. До того ж, Сандра колись вкрала перспективну ідею свого чоловіка й створила роман, який привернув увагу читачів. Семюел займається рутинною викладацькою діяльністю й мало пише та не може звільнитись від фінансово-побутових негараздів і етичних комплексів, переживаючи провину за хворобу сина. Сандра ж кар'єру ставить вище за все, нав'язуючи поступливому чоловікові – цілком у згоді з правилами «нової етики» – займатися питаннями кухні, ремонтом оселі та вихованням сина.

Питання «розподілу праці», яке, втративши надію, ставить перед Сандрою чоловік, спочатку дратує жінку. Коли ж він наголошує, що віднині вони рівною мірою розподілятимуть сімейні обов'язки, невразлива публічна особа, що прекрасно володіє собою, стає невпізнанною. Вона втрачає самовладання, кидає чим попало в чоловіка й трощить усе на кухні – влаштуовуючи безрозсудний «танець опричників» на очах здивованих глядачів. Ця сцена (частково візуалізований диктофонний запис сварки напередодні трагедії прокурор демонструє у залі суду) доводить, що, ймовірно, небажання брати участь у житті сім'ї було найголовнішим скелетом інтимної шафи Сандри (адже конфлікт богів і тих, хто повинен працювати, є найбільш гострим конфліктом людства, добре відомим як перший сюжет вавилонської міфології).

У виконанні німецької акторки середнього покоління Сандри Гюллер (талант якої ще у 1999 році був відзначений Срібним ведмедем за роль у фільмі «Реквієм» Ханса-Крістіана Шмідта, однак яка стала широко відомою після стрічки «Тоні Ердман» режисера Марен Аде у 2016 році) героїня однаково переконлива як в образі вбивці (враховуючи неконтрольовані спалахи її потужного гніву), так і в ролі типової жертви обставин. Письменниця, як і створені нею книги, відкрита й, водночас, «непрочитувана». Її образ чудово персоніфікує центральну ідею фільму – невизначеність зла. Сандра пропонує суду спиратися лише на факти, а не інтерпретації, розуміючи, що єдиний визначений факт, який має суд і який, тим не менш, він не

може взяти до уваги (оскільки той апелює до «методу виключення») – це те, що Сандра єдина залишалася в інтоксикованому крайньою напругою домі, де сталася трагедія. Тобто в неї були і мотив, і можливість – наріжні камені будь-якого кримінального акту. І, на додачу, апробований метод, який вона, пишучи книгу, відшліфувала. Однак її прекрасно аранжовані софізми про природу правди та вигадки, як і ексклюзивна письменницька здатність перетворювати істинне в постійне питання, на яке нема відповіді, перетворює суд у гру. Точніше, в театральний фарс, в якому присяжні, облич яких у фільмі режисерка нам не демонструє, повірять у ту історію, яка складена краще. Авжеж, «суд – це не про справедливість», – зауважив професійний адвокат Сандри (популярний Сванн Арло), й професіоналка в галузі вигадки його зрозуміла, бо практика життя – письменниця це знає напевно – не про справедливість також.

В сенсі патології характерів у своєму фільмі Жустін Тріє крокує від «Анатомії вбивства» Отто Премінгера (1959) до «Істини» Анрі-Жоржа Клузо (1960) (захоплюючись американцем та звинувачуючи француза в мізогінії), відкриваючи завісу над «невизначеністю» жіночого характеру. Поперше, Тріє пише сценарій разом зі своїм чоловіком, що значно об'єктивує ідею. Коли фільм підходить до фіналу, глядача зустрічає не очікувана радість звільнення, а хворобливе мовчання й спонтанно працюючі щелепи Сандри на вечірці з адвокатами, яку вона організовує з нагоди свого звільнення – саме з цього моменту наше захоплення витриманою інтелектуалкою практично зникає, хоча ще недавно воно загрозувало перетворитись на співучасть. По-друге, Тріє часто розміщує камеру трохи нижче обличчя Сандри, що грає роль жертви, вочевидь, відчувуючи, що вона являє собою потужну, домінуючу й навіть загрозову особистість. Це не стосується її конкретної вини у фільмі, радше – приховуваної домінанти характеру. Коли Гюллер запитала Тріє, чому вона так робить, та сказала, що «не знає відповіді».

Незважаючи на час, відведений у картині для письменниці, не вона є центром фільму. Не є центром стрічки й аналіз падіння з вікна (звісно, чоловік також несе долю трагічної вини, бо він зажадав справедливості, коли куля вже летіла) чи «розпад сім'ї» як моральне чи соціальне явище – розпад, швидше, є тут наслідком. Також центром антиправової драми не є питання юридичної безпристрасності, аморальності юридичної стратегії Сандри та її адвоката судити чоловіка за його смерть, вини чи невинуватості самої Сандри – зрештою, присяжні не засуджують її, залишаючи невинність відкритою. Істинний герой «Анатомії падіння» – одинадцятилітній майже сліпий Даніель (незважаючи на вік – досвідчений актор Майло Мачадо-Грейнер) – маленький недо-Едип чи Феміда, що так і не прозріла, котрий жертвує батьком, обираючи матір. Символічне вбивство хлопчиком доброго образу (пам'яті) власного батька – сильного, дорослого, відповідального за себе й близьких – демонструє інфантильну істину сучасного світу: питання істини є в ньому лише питанням віри.

Віра (внутрішнє переконання – наслідок прихованого інтересу) сліпого хлопчика стає вирішальною у судовому процесі. Тріє демонструє парадокси (французької) судової системи. Суд не хвилює, що хлопчик плутається в показаннях (де він був, коли чув останню перепалку батьків), він багато разів надає хлопчику слово, не піддаючи сумніву його чесність, надаючи йому можливість спотворювати факти. Суд, проявляючи чудеса толерантності, не дає відвід свідку, не ізолює його від звинувачуваної, а дозволяє обом проживати в одному будинку. Для суду і «суспільства» (допитливих глядачів в залі суду), схоже, важливим стає не те, що хлопець чув чи бачив, а чию сторону він оберє. Соціальна працівниця, яка опікується неповносправним, має формальне завдання оберігати його від впливу матері, однак, коли Даніель звертається до неї за порадою, вона пропонує йому обрати щось одне – якусь «одну віру». Оскільки в «пам'яті» батька дитина бачить лише пустоту, вона, як і суспільство, жертвою якого вона є, обирає «за Фрейдом».

Формальною основою стрічки Тріє (як і в попередніх) є сконструйована ситуація, в якій неймовірна близькість до популярного в європейському мистецтві початку нового століття жанру documentary лише підкреслює її «неповну» справжність. Імітація неспішного «кінематографічного» розвитку (тривалість дві з половиною години) й чітка «театральна» фіксація поворотних подій у стрічці перетинаються. За рахунок якісного сценарного конструкту, що на початку видається абстракцією на різні теми, переважно внутрікадрового монтажу, тонко нюансованої гри всіх без винятку акторів – ця імітація призводить до розшарування глядацького сприйняття на кілька каналів. У фільмі багато крупних планів, однак обличчя героїв зберігають таємницю, як би в них не вдивлявся. Більше того, аналіз побаченого для глядача може розтягнутися до днів, або й тижнів. Яке б рішення у справі (винуватості чи невинуватості героїні) глядачі, як і присяжні, не прийняли, вони залишаться в дурнях. Бо якщо вони вирішать, що героїня винна, то будуть безсердечними (адже хто знає, що в чужій сім'ї відбувається насправді. І з ким залишиться сліпий хлопчик, якщо батько мертвий, а мати за ґратами). Якщо глядачі вирішать, що героїня невинна, – стануть співучасниками. Звісно, найбільш правильним рішенням суду було б передати справу на дорозслідування, а не закривати її, вводити суспільство в оману, мовляв, істину знайдено чи її знайти неможливо.

Сміливо розкриваючи широкий спектр настроїв європейського суспільства, висвітлюючи чимало гостросоціальних тем, вдало вплетених в основну сюжетну канву, Жустін Тріє насамперед зосереджує нашу увагу на правовій нерівності та смертельній небезпеці, яка ховається в інфантильності недоторканих індивідів, – й у цьому найбільш актуальний сенс стрічки. Окрім Золотої пальмової гілки в Канні, фільм здобув п'ять премій Європейської кіноакадемії: за найкращі фільм, режисуру, сценарій, жіночу роль та монтаж.

«Варяг»: північна легенда від Роберта Еггерса

Анастасія Канівець

«Варяг»

Сценаристи Сігурйон Біргір Сігурссон – «Сйон» і Роберт Еггерс
 Режисер Роберт Еггерс
 Оператор Джарін Блашке
 В ролях: Александр Скарсгард, Аня Тейлор-Джой, Ніколь Кідман, Ітан Гоук, Віллем Дефо.
 США, 2022

Історія Гамлета в декораціях доби вікінгів... Несподівано? Радше ні, коли пригадати, що Шекспір надихався середньовічним сказанням про Амлета, сина ютландського правителя. Мотив помсти кровному родичу, що кладе відбиток на все життя і неухильно веде вперед, до невідворотного трагічного кінця – взяв за основу свого «вікінгського» фільму Роберт Еггерс, доповнивши його настроями й мотивами скандинавського епосу. Молодий режисер, чиї «Відьма» й «Маяк» вже набули культового статусу, відомий вмінням передавати атмосферу минулого, майстерно наситивши її відчуттям страху, приреченості... і похмурої краси. «Варяг» (в оригіналі «The Northman», себто «норман», «півничанин») тут водночас подібний до попередніх фільмів і геть інший.

Почнемо з відмінностей. На відміну від більш камерних, «артхаузних» попередників, «Варяг» ближчий до традиційного голлівудського історичного бойовика: з більшим бюджетом, більшою кількістю «зірок», комерційно привабливішим історичним сетингом, нарешті, впізнаваною історією, в якій глядачі, залежно від освіти й вподобань, можуть впізнати «Гамлета», «Короля Лева», або ж обох – майже безпрограшний рецепт успіху. Якому могло би стати на заваді... мабуть, хіба що оте саме тяжіння до «авторського» кіно. Під час перегляду фільму не відпускає відчуття, що автор намагався балансувати між комерційним кіно і артхаузом, між бажанням сподобатись широкому глядачу і творчо поекспериментувати на новому матеріалі. Звісно, і те, й інше можна поєднати, проте «Варягові» це вдалося не у всьому. Зокрема, наведений вище голлівудський «рецепт» вступив у суперечність зі звичною шанувальникам Еггерса манерою. Режисера нерідко означають як візіонера, його фільми приваблюють передусім тонко переданим і обіграним образом минулого. У «Варязі» ж зіркові актори, попри весь свій професіоналізм, радше стають на заваді фільмовій імерсивності: Ніколь Кідман у