

вана радянська дійсність. Злигодні революційних років тут проявляються в тому, що замість телятини кухар змушений брати курятину, а новий костюм героєві шиє не модний кравець, а працівниця готелю; боротьба з буржуазними пережитками обмежується новими настінними розписами у готельному холі і зірваними з винних пляшок етикетками. Може, в дійсності так і було – адже «Метрополь» здійснював для гостей із зовнішнього світу свою представницьку функцію, як ефектний фасад більшовицької новобудови... чи ж то новітній варіант потьомкінського села. Але от якраз цей момент у фільмі не акцентується. Сюжетна концепція (безперечно, цікава сама по собі), здається, виправдовує небажання творців показати, чим насправді був радянський світ. Так, герої жаліються, що їм важко дихати, вони відчувають несвободу – і життя (а точніше, автор) підказує їм вихід: втечу на рятівний Захід. Не будемо вдаватися в деталі цього епізоду історії, чи не найбільш наївного і малореалістичного з усіх. Зауважимо лише, що він несе так само неоднозначний незалежно від авторських намірів підтекст: можна лишатися внутрішньо вільним і мало не опозиційним до режиму, обмежуючись дискусіями на кухні чи, у випадку «Джентльмена», на даху і в секретній кімнаті. А потім виїхати за кордон і нести свою любов до батьківщини разом з незнанням і невмінням змінити її на краще. Така собі варіація не-опору злу насиллям, що яскраво оприявилася сьогодні в явищі «хороших росіян» – і, на жаль, зайняла надійне місце в західному дискурсі.

Західна оптика російської історії

Сам фільм, власне, є зразком саме західного погляду на російський світ. Дуже показовим моментом у фільмі є втілення принципу diversity. Полягає він, нагадаємо, у тому, щоб подавати на екрані представників різних рас, національностей, гендерів та ін. Чи давав матеріал для diversity світ росії, в межах Москви і навіть конкретно «Метрополя», такого собі російського мікрокосму? Безперечно. Імперський простір включав у себе огром національних культур різних регіонів, від Східної Європи до Центральної Азії, від Кавказу до крайньої Півночі. Чи знайшов він відображення у фільмі? Ні. Замість татар, грузинів, узбеків екран повниться персонажами чорношкірими та індійського походження – тим самим демонструючи у творців серіалу ту саму нечутливість та ідеологічну заангажованість, що й у росіян-імперців. Правда, чи то у змісті, чи то у формі, тут неважлива. Важить «послання» до глядача – і те, повторюючись, виходячи з оптики не місцевої, а західної, причому в масовому, такому собі «нетфліксівському» варіанті, де невігластво прикривається демократизмом і неупередженістю. Таким чином і маємо гламурну, по-своєму цікаву екранну казку про кровожерні часи та кровожерну культуру – але показаний з позиції сконструйованого західними ж уявленнями з найкращих зразків російської літератури персонажа. І ось цей аватар має змусити глядача «зрозуміти» і полюбити показаний йому світ – байдуже, наскільки далекий той від реального.

Герої 77-го Каннського кінофестивалю

Юлії Швець



Леа Сейду й Рафаель Кенар у фільмі «Другий акт». Режисер Квентін Дюп'є. Франція, 2024.

Якщо спробувати узагальнити тематику показаних на кінофестивалі картин, то вона вписується в основний політико-кінематографічний конфлікт між класичними й «ново-етичними» цінностями, між екзистенційною глибиною й «актуальною журналістикою», між фільмами, які об'ємно досліджують великі й маленькі людські пристрасті в їх співвідношеннях і найрізноманітніших обставинах життя з його фатальними помилками й причудами Бога і завжди непередбачуваним фіналом, та сучасно-плоским-однопартійним кінематографом, однаково охочим до досліджень палестинського конфлікту і проблем сучасних амазонок, актуалізації трансгендеру і пустопорожньої балаканини.

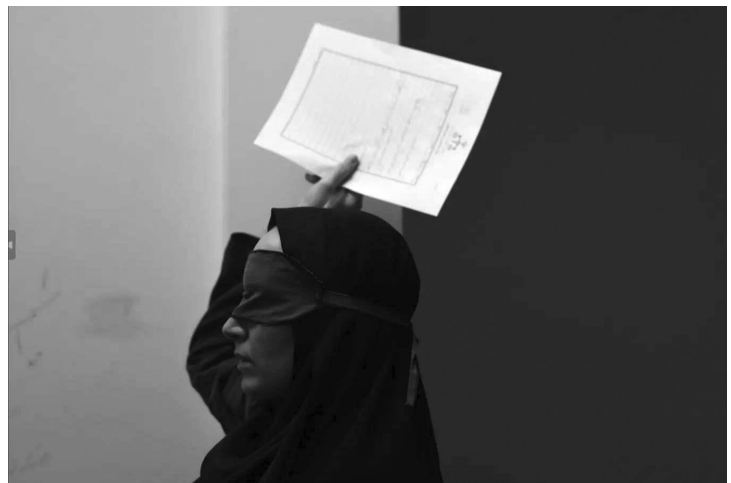
Але у цьогорічному кінофорумі вразила насиченість західної культури російською присутністю. Колективний Захід вкотре продемонстрував, що його хвилюють не тільки романи Толстоєвського, а й розбещені російські мільярдери в інтер'єрах їхніх будинків на Манхеттені. Видається так, що однією рукою він продовжує надавати нам допомогу, аби ми, несучи неймовірні втрати, шматували фізіономію цього дикого звіра, іншою – продовжує тихо стригти з упира криваву шерсть. Саме ця подвійна гра зіграла на руку автору «романтичної комедії» «Анора» Шону Бейке-

ру – американському кінорежисеру, що дуже приблизно уявляє психологію етнічних росіян і знімає фільми переважно про американську порноіндустрію; росіян цього разу він використав для ефекту поверхової екзотики. 25-річна стриптизерка з узбецьким корінням надає екслюзивні послуги Вані – синку російського нувориша. Вона безмежно закохується в його великий гаманець. Ваня відповідає їй взаємністю, користуючись її досвідом і небанальними професійними навиками. Батько Вані відправляє в столицю Америки, де відбувається дія, бандитів з вірменської діаспори, аби ті завадили взаєминам молодих. Лякливий Ваня, що хотів подратувати всесильного батька, безславно втікає, а бойова стриптизерка вміло розквашує вірменам носи. Ця тривіальна історія із заляжено-комерційним сюжетом, русофільськими стереотипами та медійними акторами (що поряд з Нікітою Міхалковим крокують червоними доріжками Московського кінофестивалю), конфліктом «любові-ненависті», російським матом і пісеньками «Тату» отримала в Канні Золоту пальмову гілку. Що, звісно, з'єднало в бурхливому екстазі (з заголовками «Нас люблять! Канн наш!») російських ліберальних критиків з їх провладними опонентами. В тому екстазі, що його так живописно зобразив Кирил Серебренніков у своїй екзальтованій рефлексії («Лимонов, балада про Едічку») щодо харківсько-московського націонал-більшовика Лимонова, коли той однаково завзято злягається з афроамериканцем на закинутій помийці і з дружиною під екраном телевізора тоді, коли великодержавник Солженіцин проповідує «обустройство Росії». Режисер втретє за чотири роки примудряється демонструвати свої «балади» в Канні, щоправда, жодного разу не отримуючи хоча б третьорозрядної заохочувальної «гілочки». Тим не менше, поки європейці очікують на якусь ефективну схему, що допоможе їм «обладнати» цю дику територію і яку повинні придумати «хороші руські», «територія» за допомоги агентів впливу поширює вбивчу імперську бацилу серед тих самих європейських мрійників. Романтизація імперського світогляду, що його цього разу легковажно легітимізувало журі¹, – не єдине розчарування фестивалю. Квінтесенцією ганебного впливу «нових технологій» на світовий кінопроцес став фільм-відкриття «Другий акт» Квентіна Дюп'є. Штучний інтелект як режисер, чудові актори Венсан Діндон, Леа Сейду, Луї Гаррель як актори безглузлого кіноводевілю, де вони грають самих себе, перетворюючись у протилежність своїх персонажів, мали продемонструвати блиск і злиденність сучасної кіногалузі. Однак м'який комфортний гумор навряд чи годиться там, де має бути сатира чи сарказм. На жаль, не було в стрічці ні енергії, ні творчої зрілості (при високопрофесійній команді), що мали б піднести цей комерційний сюжет до певної художньої висоти.

¹ Голова журі – режисерка Грета Гервіг («Барбі»). Склад журі: режисери Хірокадзу Кореєда, Надін Лабаки, сценаристка Ебру Джейлан, актори Єва Грін, Лілі Гладстоун, Омар Сі, П'єрфранческо Фавіно.



Джеремі Стронг й Себастьян Стен у фільмі «Учень». Режисер Алі Абассі. Канада, Данія, Ірландія, 2024.



Кадр з фільму «Насіння священного інжиру». Режисер Мохаммад Расулоф. Іран, 2024.

Однією з нечисленних енергійних стрічок основного конкурсу – повною протилежністю розглянутій комедії – стала картина «Учень» шведського режисера іранського походження Алі-Абассі. Фільм про період змужніння Дональда Трампа в Нью-Йорку 1970–80-х років. В центрі ясного сюжету та зрозумілого конфлікту – політичне закулісся. Екранний Трамп вдень збирає орендну плату з мешканців будинку, що належить його батькові, а ввечері пробирається у вищу політичну лігу, попиваючи воду з льодом у пафосному ресторанчику заради зустрічі з потрібною людиною. Доля усміхається йому: за свій столик «Трампа» запрошує адвокат – цинічний професіонал на межі політики й бізнесу. Американська мрія героя збувається, й він навіть перевершує свого вчителя. Аби глядачі відчували ту «небезпеку», що йде від людини, котра наразі бере участь у демократичних президентських виборах, режисер не шкодує сатиричних фарб, не обтяжує себе етичними нормами та політкоректністю щодо діючого політика (адже політкоректність, як завжди, – для ворогів, для своїх – самовираження) та професійно малює «однопартійний» плакат: фільм сконцентрований на постаті «Трампа».

Нова стрічка ще одного фаворита Канн, бразильця Каріма Айнуза (це його друга стрічка, другий рік в основному конкурсі) – «Мотель Дестіно» – також не виправдала очікувань. Чуттєвому місцевому парубку в ній немає місця навіть у соціальному андеграунді. Тікаючи від розбірок місцевих наркодилерів, хлопець осідає на окраїні міста в маленькому готелі, що надає номери для сексу. У парубка виникає щось на кшталт роману з молодою хазяйкою закладу, але її брутальний чоловік не в захваті від цього. Відповідальність за важкі умови життя та неприкаяність місцевих жителів режисер, звісно ж, перекладає на «білих колонізаторів».

Перипетії існування нелегальних економічних мігрантів у сучасному Парижі – у фокусі «Історії Сулеймана» француза Бориса Ложкіна (приз журі програми «Особливий погляд»). Десятки, а можливо, й сотні фільмів безперервно мусолять цю тему, наголошуючи на приниженні гастарбайтерів корінними французами, на соціальних контрастах у суспільстві, на тому, що парижани мали б надавати перевагу дітям і внукам тих, котрих їхні діди гнобили в колоніях. Адже, з точки зору деколонізаторів, робота неосвіченого мігранта рознощиком піци в Парижі абсолютно неприпустима, й він, щонайменше, мав би керувати піцерією, в якій працювали б корінні мешканці і таким чином спокотували провину своїх білих пращурів. Край сумнівною економічною «прошивкою» заряджена сьогодні майже кожна «політична» картина.

Доволі яскравий музичний фільм «Емілія Перес» із основного конкурсу, знятий ще одним добропорядним французьким інтелектуалом Жаком Одіяром, розповідає про мексиканського наркобарона, котрий, тікаючи від переслідувань поліції, змінює статі та стає головою благодійного фонду, що виводить на чисту воду мексиканських політиків, причетних до зникнення людей. Сумнівна мораль фільму демонструє вибіркоче вбивство людей державним апаратом, злочин менш пристойним, ніж масове вбивство людей через отруєння їх наркотиками, здійснюване «приватним сектором». Цей фільм, в якому симпатії режисера до наркобаронів відчужаються в кожному кадрі, а виправдання їх токсичного ества сягає апогею, став неформальним хітом фестивалю. Не поскупилося й журі, віддавши приз за найкращу жіночу (?) роль ансамблю з трансгендера і трьох виконавиць, хоча стрічка про трансформацію мексиканського наркобарона в правозахисницю претендувала на більш значну нагороду.

Фільм Одіяра не отримав основний приз: екзотика багатих росіян з руками по лікті в крові затьмарила екзотику багатих мексиканців так само з руками по лікті в крові. Навіть другий за значимістю приз (Гран-прі) був вручений не музично-галасливий «Емілії Перес», а милій, делікатній індійській стрічці «Все, що ми уявляємо як світло» дебютантки Баяла Кападія про подорож двох медсестер у пошуках «світла»: одна прагне зустрітися з чоловіком, що багато років тому поїхав на заробітки в Німеччину, друга втікає від заміжжя з осоружним. Нагорода цьому фільму, в якому в потоці життя можна розрізнити людей,



Кадр з фільму «**Все, що ми уявляємо як світло**». Режисерка Баяла Кападія. Індія, 2024.

а соціальні мотиви тісно переплітаються з феміністськими (але без надриву), стала компенсацією за більш ніж тридцятирічне ігнорування індійських стрічок у програмі фестивалю.

Третім за значенням – Призом журі – був відзначений відверто провокативний фільм Мохаммада Расулофа «Насіння священного інжиру». Політичний виклик іранського режисера діючій владі та його відмова зняти стрічку з каннського конкурсу (за що його засудили на батьківщині – перед цим режисеру вдалося покинути Іран) був нагороджений ще й призами ФІПРЕССІ та Екуменічного журі. Головний герой завзято підписує смертні вирoki учасникам протестних акцій, але якогось дня у нього зникає пістолет. Одного за другим суддя починає підозрювати членів родини. Основною підозрюваною стає молодша дочка, яка не поділяє консервативних поглядів батька. Параноїдальна реакція чоловіка на пропажу пістолета віддзеркалює реакцію діючого режиму на протестні виклики. Своім фільмом режисер своєрідно інтерпретує філософську класику, доводячи, що колективну боротьбу за прогрес патріархальної держави краще починати не з заперечення приватної власності, а з індивідуального підважування устоїв сім'ї.

В потоці відзначених нагородами картин, які шифрують пустоту, практично непоміченими залишилися фільми, що розкривають шокуjące реальний світ справжніх страждань і героїзму. «Мегалополіс» 85-річного Френсіса Форда Копполи будується на ефектах порівняння сучасності з Римом періоду занепаду, де рабський труд мільйонів фінансує життєдіяльність кількох сотень паразитів. Гнійники прогресивної моралі досліджує чорна комедія «Види доброти» Йоргоса Лантімоса. Схожу тему підіймає стрічка Крістофа Оноре про Марчелло Мастоїяні, якому нині виповнюється сто років («Марчелло міо»). Навіть «Партенопа» Паоло Сорентіно, яка демонструє абстрактний ідеал, виглядає справжньою революцією на тлі повісточної кон'юнктури та середньоарифметичних кліше. Про ці та інші стрічки – в наступному номері.

Закінчення в наступному номері.