

Данило
ДОНДУРЕЙ,
головний редактор
журналу
«Искусство кино»

Наркотична принадність фестивалю: з Роттердаму в Канн

Американці повинні дякувати світовому фестивальному рухові - в своєму протистоянні імперії Голлівуду він практично змінив усю екологію кіноландшафту, що склався. На перекроєній, зі змішаним масштабом карті залишилися тепер США, глобальний паневропейський простір і нині модні азіатські «резервації». Розчинилися кінематографії країн, які колись пишалися своєю неповторністю, розмилась так звана національна ідентичність. Хоча саме вона і трактується як ледве не найзначніша при відборі, в нагородах, у дотриманні фестивальної поведінки, що враховує всі рухомі нюанси актуальної «політичної коректності».

«Фестивальне кіно» - термін, який визначає продукти виробництва всесвітнього села кіноіндустрії. Можна по-різному оцінювати культурну місію сучасних кінооглядів, але саме вони заворюють свідомість режисерів, продюсерів, банків, преси, армії рядових шанувальників кіно - всіх тих, кого турбує право на власну автономність. Фестиваль - це ледве чи не єдиний спосіб - не мало не багато - виживання за межами кінематографічної Америки. І це зрозуміло: ринок, так би мовити, інтелектуальної праці (латентне або відверте надзавдання будь-якого фестивалю) облагороджений багатством мети: підтримкою авторського мистецтва у вік комерціалізації та масових комунікацій, багатомірною панорамою зробленого за рік, інстальований у гультьайську атмосферу, що тішить амбіції і збуджує уяву, - таку собі безперервну фієсту, що переміщається з міста до міста, із країни до країни, небезпечну, як наркобізнес, манливу, як перепустка на якийсь Олімп. Тут багато зрізів, контекстів, кожний із яких має сенс лише у виникненні особливого мультимедіального середовища, яке і задається самим фестивалем. Звичайно, могутній раблезіанський розвиток фестивальних бенкетів, невпинна поява все нових і нових гарячих точок є не лише реалізацією потреби в інвентаризації народжуваних художніх ідей, переглядом найперспективніших дебютів, визначенням рейтингів і гонорарних ставок. Звичайно, фестиваль - це здорова захисна реакція, спрямована на збереженість традиційної театральної форми буття кінематографа. Щось на зразок,

скажімо, масових бібліотек чи недільних концертів у парку... Звичайно, фестивалі, які значною мірою замінили аншлаговий прокат у кінотеатрах, підтримують міфи Великого кіно. Принаймні, в Європі. Вам не треба довіряти прямій рекламі, випадковому вибору - достатньо знати, що якась картина потрапила до колекції, зібраної спеціалістами для вас і замість вас.

Все це чудово. Але є якась заминка, заковика чи питання: чому зібрану найчастіше однією людиною - директором - колекцію фільмів оголошують загальнозначимим світовим оглядом екранного мистецтва? Багато, ясна річ, визначають авторитет, зв'язки, фінанси, які пан директор може зужити. Та й сам відбір, природно, відображає особисті схильності й наміри цієї людини, її стереотипи, знання, професійні хиби, пов'язані, зрозуміло, не лише з політичними інтересами і кон'юктурою моди. Але ж запрошені ним до журі знаменитості якраз і покликані вибрати головного з улюбленців директора. Саме він, втім, і ще два актори (за кращі ролі) та хтось із живих класиків, буде потім зведений у сан кращих.

Кармело Гомес, який знімався у Модема, Гарсі, Урібе, останній фільм котрого «Лічені дні» одержав цього року «Золоту мушлю» в Сан-Себастьяні, жорстко оцінив цю функцію фестивальної машини: «В голові не вкладається, як журі такого високого міжнародного рівня, до якого входять професіонали, може мати такі низькі критерії оцінки. Це чистісінька маніпуляція, політика, в основі якої - протекціонізм американського кінематографа. Коли щось подібне відбувається при розподілі «Оскарів», це зрозуміло. Але тепер та сама система перекочує на європейські кінофестивалі, в Канн, Венецію, Берлін, чи Сан-Себастьян, хоча це інша культура, інша цивілізація».

Само собою зрозуміло, що директори найголовніших фестивалів - Моріц де Хадельн, Жиль Жакоб, Джилло Понтекорво, Марко Мюллер - відомі всьому кінематографічному світові, а їхній реальний авторитет вищий, аніж у міністрів чи «зірок». Адже саме вони, відповідно до контракту перебування на цьому посту, створюють сучасну історію світового кіно. І якщо котрийсь із режисерів чомусь не

прийшовся до смаку селекціонерам із найвпливовішого закритого кіноклубу, не потрапив до їхньої мережі, не вмістився у ложі їхніх пріоритетів, йому не позаздриш. Перед ним закрито престижну кінотусовку, і, відповідно, шлях нагору, в цехові майстри, до глядачів. Небезпека вибракування потенційних учасників зростає не тільки через те, що стоїть за нудним поняттям «бюджет».

За останні десятиріччя відлагоджено не тільки розвинуту інфраструктуру фестивальної справи - календарне колесо, маршрути відбірників, правила гри, концепція й іміджі, а й підібраний кадровий склад штату фестивальних службовців-посередників, підприємців, чиновників, журналістів. Їх усіх - кілька тисяч - тих, хто годується при кіно, переїжджаючи з фестивалю на фестиваль, поєднуючи непідробну любов до кіно з професійною чутливістю до скандалів. Як і будь-яка інша штучна спільність, склад цієї касти залежить від композиції факторів: активності пана директора чи керівника прес-центру, географії кінофоруму, супутніх умов відпочинку, пам'ятних місць та економіки країни.

Звичайно, критики і журналісти часто бувають незадоволені відбором, рішенням журі, формою проведення фестивалю, проте самою ангажованістю цієї роботи, обов'язком подати свої звіти про відрядження у засобах масової комунікації вони формують в громадській свідомості образ фестивалю як дуже важливої культурної події. Вербування adeptів здійснюється тут автоматично.

Двоїстість цієї ролі очевидна, але вибору ніби вже й немає, тому що треба «жити і працювати» чи, в крайньому разі, відчувати ілюзію свого перебування у бажаному професійному гетто - вільній зоні фестивальних змагань, ринкових угод, обміну думок, товарів, статусів і грошових знаків.

Каннський і Роттердамський фестивалі - два полярні за своєю метою, найпоказовіші типи технологій цього всесвітнього, «соціалістичного» змагання кінематографістів. Перший вирішує грандіозне культурологічне завдання - переводить винахід братів Люм'єр у розряд класичного мистецтва для багатих. Такого, як опера чи станковий живопис. Другий культивує синефільське ставлення до кіно, коли відсутність конкурентних пристрастей - усунення конкурсу - не стільки охолоджує розпечені палючим сонцем і великими грішми каннські гамбіти «політики-комерції», скільки пропонує протилежну концепцію. Недаремно в Роттердамі не дуже багато критиків: тут не потребують реклами, сенсації, зустрічей з «зірками». Концепція ця - спостереження, перегляд того, що помітили, відібрали інші фестивалі. Принцип - просіяти і запам'ятати імена та фільми без гарячки висновків і наслідків.

Влаштовувачі фестивалів змушені балансувати між, у крайньому разі, трьома драмами сучасного

кінематографа: європейською обороною проти Голлівуду, співіснуванням великих і малих виробництв, жорстким, але таким, що вже часто не спрацьовує, розподілом мистецтва на авторське і масове. І якщо Канн ці драми мікширує, хоча насправді вони залишаються нерозв'язаними, то Роттердам ледь не єдиний європейський кіномайданчик, де не існує табелю про ранги, де неважливо, хто представляє велику, а хто слабку кінодержаву, хто знаменитий, а хто ледь відомий. У зв'язку з цим цікаво порівняти роботу двох директорів, які діють у зовсім протилежних напрямках. Мистецтво Жакоба - в його вмінні мізансценувати силки для битви, демонструвати життєздатність будь-якого кіно, яке згодна дивитися публіка. Тому касові картини тут атрибутують за лекалами загальнозначимої художньої якості, а в авторських враховують, вгадують потенціал, якого шукає глядач. І американців відбирають тих (Лінг, Седерберг, Верхувен), в кому відчутний так званий по-європейськи орієнтований тип мислення. Всіма доступними засобами тут камуфлюють враження, ніби за офіційними програмами, за грандіозною панорамою талантів стоїть ніяк не політична й економічна арена боротьби найбільших прокатних фірм за ринки збуту, за телевізійний, а, отже, за рекламний час. Саме на цю віртуозну містифікацію фестивальних функцій і витрачається одинадцять мільйонів доларів щорічного бюджету Канн. Французький раціоналізм і французька жовінальність, підтримуючи одне одного, якраз і забезпечують масштабність, знамениту атмосферу, яка породжує відчуття - «як в кіно». Задум Еміля Фалло, за усієї камерності подачі матеріалу, сьогодні видається не менш амбіційним. Бо доводить, що є сили, здатні відповісти на культурний виклик Америки. Так, звичайно, каннський розмах створює ідеальні умови для проведення вивіреної політики в ореолі святкової феєрії. Південь не лише заручник процвітання, він психологічно комфортніший Півночі. Тим не менше, невичерпний дух істеблішменту і лазуровий колір моря, які знаджують кінопаломників до Канн, врівноважуються на фестивальній карті інтровертною зосередженістю сучасного Роттердама, ділового і спокійного, із залами, переповненими лицарями, - фестивалю, призначеного своїм блідим, порівняно з французькою - середземноморською - засмагою, обличчям із року в рік задавати одне й те саме сакраментальне питання: кіно для глядачів чи глядачі для кіно?

*«Искусство кино», №12, 1994.
Переклад з російської.*