

# Енергія свободи

Юлій Швець

«Земля кочівників» за документальним романом Джессіки Брудер «Земля кочівників: вижити в Америці XXI століття», 2017  
Сценарист і режисер Хлої Чжао  
Оператор Джошуа Джеймс Річардс  
Композитор Лудовіко Ейнауді  
В головній ролі Френсіс Мак-Дорманд  
США, 2020



Кадр з фільму «Земля кочівників». Режисер Хлої Чжао. США, 2020.

Американка з китайським корінням Хлої Чжао із фільму в фільм розповідає історії не надто успішних, але й не простих американців. Режисерка заострює глядацьку увагу на представниках нечисленних спільнот Північної Америки, на індіанських резерваціях, вимираючому племені ковбоїв тощо. Чжао працює в напівдокументальній манері: використовує непрофесійних акторів, натуральні декорації, насичує оповідь малозначущими деталями. Інколи при перегляді її «авторського кіно» складається враження, ніби останні дні цивілізації вже настали, і маємо очікувати повернення динозаврів разом з льодовиками – причиною їх зникнення.

Формально «Земля кочівників» – це роуд-муві, яке втілює традицію, що закріпилась у жанрі вестерну, який міфологізував життя перших переселенців та ковбоїв. З тою різницею, що у вестерні перші переселенці, збираючи «первісний капітал», освоювали «дикий захід» в надії, що знайдуть блаженний куточок – кінцевим пунктом їх призначення буде ранчо з коханою дружиною та дітьми. А фільм Чжао розвиває іншу традицію, яка у 1950–1960-х роках була апробована в контркультурі хіпі, бітників, «нічних ковбоїв» та «безтурботних наїзників», і де поети-ковбої-інтелектуали (жінки й чоловіки) рухалися вже від «диктату долара» до станції «щастя», не зафіксованій на жодній із географічних карт.

Якщо ж глянути глибше, то «Земля кочівників», маючи міцне коріння в американському менталітеті, виходить далеко за межі «традиції». Вона реалізує прадавню стійку дихотомію «кочівники – осілі мешканці», але на «матеріалі» нинішньої епохи. Усі герої документально-ігрового фільму Чжао – не мадрівні інтелектуали й навіть не матеріально знедолені представники прекаріату з пристойною, як правило, освітою. Це «прості люди». Вони не з власної волі покидають рідну домівку та стабільну роботу. Нинішні економічні негаразди змушують їх змінити спосіб життя, як колись і героїв Стейнбека («Грона гніву»), зігнаних з рідної землі Великою економічною кризою. Однак, навіть за несприятливих умов, вони вбачають у своєму новому статусі просто іншу форму життя, що дає їй свіжі смисли.

Саме в це середовище режисерка занурює американку Ферн (Френсіс Мак-Дорманд). Соціальні катаклізми (іпотечна криза, закриття єдиного в містечку «гіпсокартонного» заводу, на якому працював чоловік) та примарність прагнень черговий раз піднятися соціальною драбиною (героїні близько шістдесяті) створюють передумови, аби вона врешті усвідомила: відчайдушні спроби надати своєму «втраченому» життю зміст виглядають просто смішно. Тож Ферн переосмислює усі суспільні цінності й вирішує не гнатися за «золотим руном», тобто не робити те, чим зранку до вечора займаються мільйони людей на планеті. Навпаки, вона вірить, що через випробування самотністю та випадковій зустрічі на дорогах Америки вона втече від цього обтяжливого тягаря. Героїня Мак-Дорманд збирає необхідні речі, складає їх у свій старенький фургон, і, маючи твердий намір ні до чого й ні до кого більше не «прикипати» та «підготовуватись» лише випадковими заробітками, рушає в екзистенційну подорож дорогами Північної Америки без кінцевого пункту призначення.

Простий сюжет Хлої Чжао зіштовхує рівноцінні версії «американської мрії»: статечний Дім (міцна сім'я, знамениті 2,5 дитинки, будиночок із собакою та двориком і комфортне відчуття виконаного призначення) і Дім як вічний шлях (переміщення із кінця в кінець величезної території, відчуття свободи, не стиснутої стінами, кредитами, численними обов'язками). Звісно, реальний динамічний шлях – це не ночі з багаттям під відкритим небом (воно в стрічці існує, але функціонально – його розпалюють, аби зігрітись) і не «зустрічі з цікавими людьми». Тепло, здатне зігріти людські тіла, й у фіналі стрічки не з'являється. Це логічно, адже формула «авторського тепла», на відміну від «голлівудського», – це тимчасова неприємна робота сміттярів чи посудомийок заради виживання. Однак фільм, що чимало екранного часу приділяє саме цим епізодам, не перекреслює багату культурну традицію, не множить на нуль романтику подорожей і ментальної свободи. Із доль «знедолених» американців, із прози їх буднів, заробітчанства та побуту виростає осяяна суворою природою і магією американських доріг велична поезія існування гордих самодостатніх індивіду-

умів, що лише на перший погляд здаються викинутими на соціальне узбіччя.

Постіндустріальний «пейзаж» фільму Хлої Чжао радикально відрізняється від традиційних (зокрема, «постапокаліптичного», зафіксованого в стрічці «Атлантида» Валентина Васяновича, що за рік до цього також здобула нагороду у Венеції). У фільмі багато кадрів, знятих через скло фургону. В них Ферн постає то в променях сонця, то снігу, що летить назустріч, то на тлі скель або піщаної пустелі – пейзаж руками оператора Джошуа Джеймса Річардса перетворюється у повноцінного учасника фільму. Та навіть в оточенні холодної природи у стрічці Чжао відчувається жага життя, відкритого для інтерпретацій. Звичайне існування завжди сповнене суєти і тривоги і тому «осілість» не варта ціни, яку люди низького соціального статусу за неї зазвичай платять, – стверджує фільм. Однак, фільм не є історією соціальної несправедливості чи критикою «корпоративної Америки», хоча цьому режисерка також приділяє увагу. Навпаки, в самотності, спровокованій економічними негараздами, є можливість оновити сенс життя.

У формально феміністському наративі художнього «оновлення» поєдналися три жінки: «незалежний експерт з Америки» молода режисерка Хлої Чжао, письменниця, авторка документального дослідження про сучасних кочівників Джессіка Брудер та двічі оscarоносна Френсіс Мак-Дорманд, котра до цього відточувала акторську майстерність на ролях «справжніх» американок (досить згадати вагітну цілеспрямовану поліцейську у фільмі «Фарго» братів Коенів або ж активну шукачку справедливості, що протиставила себе клану провінційних гангстерів-копів у фільмі «Три білборди...» Мартіна Макдони). Остання акторська робота Мак-Дорманд в безпристрасно розрізненому фільмі Чжао, побудована на недомовленостях і напівтонах, відтворює спосіб життя значної кількості людей. Видатна акторка своєю філігранною роботою втілює особистість, яка, окрім іншого, подорожує архаїчними хвилями людської пам'яті, які для когось можуть виявитись хвилями майбутнього.

«Земля кочівників» – стрічка у нинішній епосі, переповненій інформаційним шумом, який створюють численні меншини, нетипова і по-своєму унікальна. Здається, саме відверта атмосферність фільму у співвідношенні з його «герметичною» темою була гідно оцінена «Золотим левом» Венеційського кінофестивалю, премією американських критиків Critics' Choice Awards, двома «Золотими глобусами» (за фільм і режисуру) іноземної кінопреси, чотирима основними преміями британської BAFTA, призом глядацьких симпатій фестивалю в Сан-Себастьяні та трьома основними американськими «Оскарами» (за найкращий фільм, режисуру та жіночу роль). Хоча формально фільм і показує цілком конкретну кочову «меншину», але не диктує визнання за нею будь-якого виняткового статусу чи вимоги сприяння. Не «кастова» непроникивість, а поліфонія ідей (соціальних, психологічних і екзистенційних) радикально вирізняє «Землю кочівників» з прозаїчного натуралістичного потоку.

## До 80-річчя Богдана Ступки

# Астрофізик і Механтроп. Загублене інтерв'ю

Думаю, що Богдан Сильвестрович, маючи в ті роки повно інших справ, погодився зі мною зустрітись саме тому, що мене цікавила не стільки тогочасна злободенність, скільки його рання творчість. Я знав, що його перша роль в театрі була у виставі «Фауст і смерть» за п'єсою Олександра Степановича Левади, брата моєї бабусі, з яким я мав щастя спілкуватися в дитинстві і юності. Спілкування це, а ще більше перечитування його книжок та політичних памфлетів, навчило мене і критичної допитливості, і національної самоповаги.

Коли я брав інтерв'ю, Олександра Левади вже давно не було на цьому світі, він пішов із життя у 1995 році. А в 2010 році загинув в автокатастрофі його син Євген, на похоронах якого я вперше побачив Богдана Ступку не на сцені, а в житті. Тоді він якраз обіймав посаду міністра культури, і, незважаючи на це, знайшов час віддати останню шану людині, яка була його другом із юності, з тих, мабуть, часів, коли він зіграв свою першу роль Механтропа у згаданій виставі. Тож я і вирішив, що маю розпитати Богдана Сильвестровича про часи його молодості.

Чим більше я вивчав 1960-ті роки, тим більше вони поставали в мої уяві як модерні часи астрофізиків, поетів та космонавтів. Водночас, 1960-ті були часом великих і, на жаль, не здійснених і досі сподівань, і не лише в Україні.

«Фауст і смерть» – це п'єса про політ людини в космос. Її поставили у львівському театрі ім. Заньковецької за півроку до того, як Юрій Гагарін дістався космосу. Спектакль «Фауст і смерть» ішов у багатьох театрах по всьому Союзу. Він був популярний. В п'єсі була така «дійова особа» як Механтроп – механічна подoba людини. Механтроп, роль якого якраз і зіграв (за загальним визнанням сучасників – блискуче) молодий Богдан Ступка, – одна з центральних постатей драми. Він уособлює технічно надзвичайно досконалу, але бездуховну раціональність, що протистоїть людяності і справжній любові. Його створив талановитий, але духовно бідний інженер, фактично відтворивши в ньому значну частину своєї егоїстичної особистості.

Драму «Фауст і смерть» суспільство сприймало по-особливому тому, що на той час політ людини в космос вже не сприймався як фантастика. Всі розуміли, що невдовзі це відбудеться. Олек-