



Зарождение самобытности в финском кинематографе

К.О. Иванникова

Статья посвящена становлению финской кинематографии. Учитывая общепризнанный успех датской и шведской киношколы, исследуются причины незаинтересованности мирового, в том числе отечественного, киноведения феноменом немого финского кино.

АННОТАЦИЯ УДК 778.51 (Финляндия)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Финляндия, непопулярность, немое кино, кинематограф скандинавских стран, классическая киношкола, самобытность, сельская мелодрама

¹ Кракауэр З. Статьи разных лет // Киноведческие записки, 2001, № 54. С. 222–228.

² Комаров С. История зарубежного кино: в 3 т. Т. 1: Немое кино. М.: Искусство, 1965. С. 301.

Кинематограф скандинавских стран с первых лет своего существования развивался неравномерно. Скажем, шведская и датская «классические киношколы» оказали существенное влияние на развитие мирового кинематографа: их фильмы отличались оригинальными сюжетами, красочными ландшафтами, незаурядным актерским и режиссерским мастерством. З. Кракауэр, анализируя работы шведских режиссеров В. Шестрема и М. Стиллера, писал: «Несмотря на заведомый недостаток подвижности и проворства, шведские фильмы чисто кинематографически весьма увлекательны»¹. «Датский кинематограф привлекал зрителя, в первую очередь, большим количеством “кинозвезд”, что предвосхитило в этом плане будущие успехи Голливуда»², — замечает С. Комаров. Нельзя также обойти вниманием и то, что именно в Дании впервые сформировался образ «роковой женщины» или «женщины вамп», который вскоре переключался в кинематограф Италии и США.

Финская и норвежская кинематографии, к сожалению, вовсе оставались незамеченными. На то есть свои причины. Норвежский кинематограф, по существу, начался с появлением в кино звука, а в «немых» фильмах прослеживались лишь неудачные попытки норвежских режиссеров подражать датским коллегам. Зарождение финского кинематографа начиналось интереснее. Им не увлекались теоретики, не восхищались критики, ему не пытались подражать иностранные кинематографисты, однако он всегда имел свой неповторимый дух и особые черты. Поначалу это выражалось больше в сюжетно-смысловом плане, нежели в

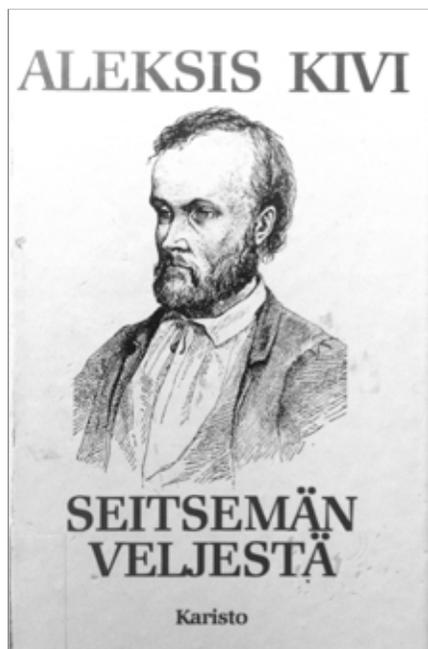
художественно-эстетическом. Отсутствие высокохудожественных «изысков» было обусловлено тщательным поиском утраченной самобытности.

Экранное искусство Финляндии, как и все национальные кинематографии мира, тесно связано с политическими, социальными и экономическими факторами, и трудности финского кино во многом были вызваны конкретными историческими событиями. Из истории страны творцы черпают силы, вдохновение, находят сюжеты и новых героев. Но порой история может притормозить процессы культурного развития. Финский кинематограф долгое время не мог начать жить своей жизнью по той простой причине, что у финнов не было четкого представления о национальной идентичности, о том, «какие они есть на самом деле». Ведь в течение всей своей истории, вплоть до обретения независимости в 1917 году, Финляндия входила в состав других государств.

Финские кинематографисты искали «свое, особенное» и нашли его в нескольких жанрах — сельской мелодраме, мистической драме и комедии. Они целенаправленно обходили стороной темы социальных перемен, революций, конфликтов, вражды и соперничества. Думается, что причина такого «иммунитета» — желание скомбинировать, придумать свое прошлое. Историзм в этой стране особенно важен. М. Ямпольский в своей лекции точно характеризует данное явление: «Историческое прошлое сочиняется. <...> Историзм часто возникает там, где нет органической традиции»³. Долгое время финские кинематографисты тяготели лишь к экранизациям любовных сельских романов, нередко пронизанных мистическими и фантастическими мотивами. Авторы картин объединяли общность тематики, интерес к нравственным проблемам и сознательное использование в творчестве традиций народной культуры. В борьбе за собственное, самобытное киноискусство они обращаются именно к народной культуре — с целью более действенного противостояния тенденциям голливудской эстетики и мощному влиянию шведской киношколы.

Заостренность национального вопроса непосредственно связывается с творчеством Алексиса Киви, первого финского писателя, осмелившегося создать пьесу («Семь братьев», 1870) на родном языке, а не на шведском. Именно благодаря произведениям А. Киви произошло развитие этнографического кино — одного из основных жанров финской кинематографии. Можно со всей определенностью утверждать, что народная культура, ее эстетика, формы и символы оказали прямое и ре-

³ Ямпольский М. «История как ассамбляж» // SEANCE.RU // URL: http://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_lecture_wordorder/ (дата обращения: 10.10.2015).



Портрет
Алекси́са Киви

шающее влияние на становление и развитие всего финского кино, особенно игрового. Это влияние осуществляется через показ особенностей национальной литературы, а также фольклора, прикладного искусства, народных празднеств и уклада сельской жизни, сохраняющихся в финской провинции до сих пор.

Финляндия, за исключением последних нескольких десятилетий, не имела мощной киноиндустрии, поэтому общим направлением развития и творческого формирования для всех кинематографистов страны стала экранизация сельской мелодрамы. В рамках этого жанра трагические события и любовные неразберихи обязательно происходят на фоне сельской местности. Писатели, поэты, художники всегда стремились в своих работах сопоставить

бурю человеческих эмоций с «одушевленной» и чистой природой. Поэтому каждый режиссер игрового кино на первых порах развития финского кинематографа прошел «школу» этнографического фильма, который, разумеется, не исчерпывает всего объема народного и национального, но связан с этой тематикой напрямую.

В 1920-х годах Голливуд успешно завоевывал европейский кинорынок, однако финский зритель охотно ходил в кинотеатры и на отечественную продукцию. Такая тенденция сохраняется по сей день: финские фильмы занимают в кинопрокате страны почетное второе место после американских. Хотя финны не слишком стремятся «навязать» свое кино остальному миру, есть объективные причины того, почему в XXI веке оно становится все более востребованным. Современная финская кинематография следит за актуальностью и новизной предлагаемых тем, за жанровым разнообразием своей продукции. Отсутствие всего этого на начальном этапе развития финского киноискусства заметно сковывало имеющийся потенциал.

На кинофестивалях и в прессе теперь все чаще обсуждают фильмы таких режиссеров, как Аки Кауризмьяки, Клаус Хяре, Доме Карукоске, Аку Лоухимиес, Алекси Мякеля и других. Современные тенденции и пути развития этого национального

кинематографа освещаются как в мировом, так и в российском киноведении. Тем не менее до сих пор истоки финского киноискусства остаются малоизученными. Хотя именно благодаря опыту первопроходцев сформировался тот фундамент, на котором отчасти строится успех современного финского кино, а финны в своем большинстве и поныне остаются приверженцами национальных традиций.

Исторический контекст развития

28 июня 1896 года в Хельсинки (Гельсингфорсе) состоялся первый на территории Финляндии показ кинопрограммы братьев Люмьер. И уже в 1899 году в «стране озер» открывается первый кинотеатр. К 1911 году в кинотеатрах, построенных «с размахом», размещались ямы для оркестра из 20 человек. Очень скоро финским зрителям захотелось увидеть на экране картины отечественного производства. Карл Эмиль Стольберг, основатель первой финской кинокомпании «Ателье Аполло» (“Atelier Apollo”), сначала организовал сеть кинотеатров, а затем и сам стал снимать фильмы.

В истории финской кинематографии первой важной датой принято считать 29 октября 1907 года: в этот день вышла игровая картина «Тайные самогонщики», встречается и другое ее название — «Секретные дистилляторы» (“Salaviinanpolttaja”). Сюжет «Тайных самогонщиков» строился на приключениях двух выпивох, незаконно производящих спирт в лесной чаще, за что их вскоре ловит полиция. Любопытно, что и у советских самогонщиков, героев короткометражного фильма Л.И. Гайдая («Самогонщики», 1961), производство «целебного напитка» терпит фиаско, а сами они оказываются в руках милиции. Злободневность борьбы против пьянства успешно представлена Л.И. Гайдаем в манере американской «немой комичности», что позволило как заострить анекдотическую ситуацию, так и обратить заявленные характеры в нарицательные образы.

О том, как был сделан этот первый финский игровой фильм, можно только догадываться (картина не сохранилась), но уже в самом его сюжете отчетливо прослеживаются морально-нравственный и поучительный подходы к тематике фильмов. Известно, что режиссерами «Тайных самогонщиков» были Эррки Кару и Теуво Пуру, оператором — Оскар Линделеф, декоратором — Карл Фагер. К сожалению, практически все картины, снятые до 1910 года, безвозвратно утеряны. До наших дней дошли короткие киносюжеты по произведениям А. Киви, М. Кант, Х. Вуолийоки. Фильм «Сильви» (“Sylvi”, 1913) режиссера Т. Пуру сохранился

⁴ Jim Hillier.
New Finnish cinema.
Otava-Helsinki, 1975.
P. 130.

лишь отдельными эпизодами (Д. Хиллер⁴ отмечает, что по этим эпизодам видны примитивные технологии фильмопроизводства того времени). Сопоставляя первые финские фильмы со шведскими и русскими кинопроизведениями немого периода, можно сделать вывод, что финский игровой кинематограф с самого начала развивался медленно.

С наступлением Первой мировой войны производство финских фильмов было приостановлено. В течение трех лет царское правительство не разрешало заниматься их производством. О. Линделеф, выступивший в «Тайных самогонщиках» в качестве оператора, известен и как человек, негласно запечатлевший на камеру последний приезд Николая II в Гельсингфорс (эмблема с именем О. Линделефа появляется в заключительном кадре). В десятиминутной хронике зафиксировано конкретное событие, произошедшее 10 марта 1915 года, а в титрах указан один любопытный нюанс: «После съемок этой хроники оператор в течение четырех дней прятался от русских властей, так как собирались передать пленку на рассмотрение цензоров в Санкт-Петербург». Казалось бы, в этой картине нет ничего примечательного, однако необходимость минимально присутствовать на глазах у властей привнесла в текстуру хроники интересные ракурсы: например, с крыши дома снят автомобиль, из которого выходит Николай II, направляясь к Успенскому собору.

После революции 1917 года, когда Финляндия стала независимым государством, кинопроизводство начало налаживаться. Еще одной важной датой является 1919 год, когда Э. Кару вместе с К. Фагером организовали кинокомпанию «Суоми-Фильм» (“Suomi-Filmi”), которая и по сей день занимает лидирующие позиции на кинорынке страны. В фильмах «Суоми Фильм» решающую роль играли национальные мотивы. Комедии, драмы, лирические картины — все было проникнуто любовью к стране, недавно обретшей независимость. Здесь снимали и фильмы о жизни знаковых фигур — например, о композиторе Яне Сибелиусе. Но вдохновляли кинематографистов не только знаменитости, на первом месте все же оставались обычные люди.

Уже в 1920-е годы начала развиваться система кинопроката Финляндии. Появились новые кинотеатры, и не только в крупных городах — Хельсинки, Турку и Тампере, но и в небольших городках отдаленных районов. Кинематограф все активнее входил в общественную жизнь страны. Несмотря на то, что по уровню своего развития финское кино отставало на пару десятилетий от вполне уже развитых европейских киношкол, в маленькой

Финляндии в то время насчитывалось 29 кинотеатров (при этом производилось не более 10 картин в год).

При всех поисках собственной индивидуальности, в раннем финском кино обнаруживается тесная связь с классической шведской киношколой. На наш взгляд, это было обусловлено не прямым подражанием, а общими фольклорными и литературными традициями. Показательными в данном смысле являются фильмы «Горный Эйвинд и его жена» В. Шестрема (1917) и «Деньги господина Аарне» (1919) М. Стиллера (1919). В этих шведских картинах с особой силой «живут» пейзажи, на фоне которых разворачиваются драмы, овеянные мистикой и таинственностью. Шведский кинематограф выделялся, в первую оче-



Со съемок фильма «Деревенские башмачники»

редь, необычными сюжетами, плавно развивающимися на фоне гор, водопадов и равнин, и отсутствием чрезмерной жестикуляции и бурных эмоций у персонажей, однако эта манера повествования не воспринималась как слабость — наоборот, подобное сочетание человеческих характеров и природы вызывало восторг у зрителей и зарубежных коллег. Бесспорно, финским кинематографистам были близки скандинавская литература и кино, а большое количество натуральных съемок, присутствующих в структуре фильма, обогащало скупую режиссуру. Но кинокамера в 1920-е годы еще не могла сдвинуться с места. К тому же, в отличие от шведских картин, блиставших панорамной съемкой природных красот, кадры финских фильмов были лишены «шведской» поэтичности.

Несмотря на скудость художественных средств большинства финских картин того времени, огромный успех получила комедия Э. Кару «Деревенские башмачники» (“Nummisuutarit”, 1923), рассказывавшая о событиях, происходивших в 1840-х годах. Эта картина стала «новым словом» в финском кинематографе. «Деревенские башмачники» — экранизация пьесы, где важно было сохранить последовательность всех интриг и многочисленных диалогов. Фантазия актеров Хейди Блофиелд и Акселя Слангуса⁵, сумевших раскрепоститься перед камерой и найти новые приемы для выражения эмоций своих героев, а также режиссерское

⁵ Его актерская карьера примечательна «звездными» ролями у шведских режиссеров Густафа Муландера в фильме «Песнь об огненно-красном цветке» (1956) и у Ингмара Бергмана в «Девичьем источнике» (1960). — *Прим. авт.*



Кадр из фильма
«Проклятие ведьмака»

внимание Э. Кару к деталям, обеспечили фильму всю полноту смысла. В первые десятилетия в скандинавском кино преобладает экранизация классики. Швед В. Шестрем снимает фильмы, опираясь на исландскую и шведскую литературу, датчанин К. Дрейер — на датскую, французскую, норвежскую, а финн Т. Пуру — только на финскую. Конечно, ставить его в один ряд с такими режиссерами несколько неверно, но надо сказать, что именно Теуво Пуру внес большой вклад в ранний национальный кинематограф. Его последняя картина «Проклятие ведьмака» (1927) интересна именно фольклорным обращением к мистике. Услышав легенду о том, как ослепла сестра мужа, главная героиня Сэльма (ее сыграла уже упомянутая в «Башмачниках» Х. Блофиелд) начинает верить в существование лапландского колдуна Янтукки, якобы способного насылать на людей проклятия из своей могилы. В воображении Сэльмы (при помощи двойной экспозиции) на поляне возникает образ мнимого ведьмака. Впечатлительная и эмоциональная героиня начинает предполагать, что и с ней может случиться что-то неладное. Волей случая так и происходит. В то время как ее муж Симо уезжает из деревни по делам, Сэльма становится жертвой сексуального насилия со стороны толстяка Сакари, после чего у нее рождается ребенок. С возрастом мальчик становится копией своего биологического отца — пухлым и злобным маленьким разбойником, однако Сэльма до последнего момента скрывает от мужа правду — до тех пор, пока во время рыбалки Симо не увидит в лице ребенка (вновь использование двойной экспозиции) образ насильника Сакари. В этот момент мальчик выпадает из лодки, Симо прыгает за ним, но не успевает спасти.

В фильме присутствуют сцены смелой и даже неприемлемой для того времени тематики: насилие, детоубийство, месть. «Наконец-то мы дома, и меня больше не пугают проклятия колдуна», — говорит в заключительных кадрах Сэльма. Так режиссер подводит зрителя к мысли, что все несчастья произошли с героиней скорее из-за ее собственных страхов и фантазий, чем от козней мифического колдуна. После полного переосмысления Сэльмой насланного на саму себя «проклятия» в семье рожда-

ется свой ребенок, меняется и время года. Наступление весны в рамках жанра сельской мелодрамы всегда подразумевает мотивы обновления и всепрощения. Визуально это подкрепляется тающими льдинами, бушующими реками и ярко светящим солнцем. С первых же финских «этнографических» фильмов обязательным участником событий становится не только человек, страдающий от своих же ошибок и отважно борющийся за свою любовь, но и сама природа. И если в начале «Проклятия ведьмака» окружающая среда сопутствует «проклятию» (лодка Сэльмы зацепляется за ветки и не может сдвинуться с места, ее догоняют рыбаки во главе с негодяем Сакари), то в конце фильма она же содействует благополучному итогу (Сэльма приходит в себя, а Сакари расплавляется за свои злодеяния).

Журналист М. Сластушинская пишет: «Ведущее место в финском кино занимали явления глубоко национальные. Это относится, в первую очередь, к фольклорно-этнографическому фильму, который по своим жанрово-стилевым характеристикам тяготеет к документализму, истинному изображению быта, обычаев и обрядов, а также верований и страшных легенд. В такой манере работали режиссеры Теуво Пуро и Эрки Кару. Это позволило молодому кинематографу уже в первые десятилетия развития стать заметным явлением в контексте национальной культуры»⁶.

Если для кинематографистов, работавших на «Суоми-Фильм», главной задачей являлось отображение на экране тесной связи человека с природой, то для режиссеров других киностудий эта тенденция не считалась основной. «Фенника-Фильм» (“Fennica-Filmi”), где первое время работали Теуво Тулио и Валентин Ваала, создавала более легкие, развлекательные кинокартины. Их фильм «Цыган-обольститель»

(“Mustalaishurmaaja”, 1929) — пример легкого для восприятия, игривого кино, проникнутого романтикой и иронией.

Необходимо принять во внимание, что по нескольким фильмам трудно судить о возможностях финского кино тех лет, оставившего после себя скудное количество материала. Фильмы не сохранились в силу многих

⁶ Сластушинская М. Жизнь продолжается: кино по-фински // Иностранная литература, 2009, № 9. С. 55–56.

Кадр из фильма «Цыган-обольститель»



обстоятельств. Нередко случались пожары, из-за них «Ателье Аполло» потеряло огромное количество хроники, документальных и игровых картин. Первые фильмы Теуво Тулио, снятые на «Адамс Фильм» (“Adams Filmi”), сгорели во время сильного пожара в Хельсинки в 1958 году. Некоторые же его фильмы пропали при более «романтических» обстоятельствах. Тулио в возрасте 14 лет стал звездой немого финского фильма «Черные глаза» (“Mustat silmät”, 1929), где появился в образе страстного

юноши, своей красотой и неприступностью разбивающего сердца молодым девушкам. Экзотическая внешность Тулио привлекла внимание режиссера В. Ваала. Они решили заниматься производством фильмов вместе. Правда, «Черные глаза» с треском провалились в прокате, фильм



Валентин Ваала и Теуво Тулио на съемках фильма «Черные глаза»

не стал популярным, его мало демонстрировали, а сам Ваала был настолько разочарован в своем режиссерском дебюте, что от расстройства выбросил все негативы в море.

Подводя итоги «немому» периоду в истории финского кино, надо сказать о самом главном — о зародившейся и четко прослеживаемой тенденции. Финны стремились делать серьезное кино не ради развлечения масс, а в воспитательно-познавательных целях. В этом, пожалуй, и заключается основное отличие финской кинематографии от американской, французской, других. Критик Х. Салми пишет: «Обилие психологизма и серьезного драматизма в литературе, которую в первую очередь начали экранизировать в нашей стране, оказалось слишком высокой планкой для кинематографистов. Было допущено много ошибок за неимением опыта и нужного количества людей. Да, финскому кино пришлось нелегко, но зато мы можем гордиться тем стремлением уже в раннем кино работать именно с высокими жанрами, а не с низкими»⁷.

Сознательное формирование концепции национального кино происходит в 1930-е годы. Подъему киноиндустрии и вдумчивым попыткам режиссеров отражать на экране художественными средствами финскую идентичность содействовало и изменение налогового законодательства. Правительство, отменив налоговые сборы на производство финских игровых кар-

⁷ Hannu Salmi. Kadonnut perintö näytelemäelokuva syntyy Suomessa 1907–1916. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura — Helsinki, 2002. P. 170.

тин, резко подняло налоги и квоты на иностранные фильмы, освобождая, таким образом, место на внутреннем рынке для «своего» кинематографа. И все-таки важно отметить, что идея национального кино проявила себя уже в первых экранизациях классики и фольклора. Мастера-первопроходцы добавили в структуру фильма элементы бытописания, особенности финского национального колорита. Однако даже удачные их попытки не могли составить весомой конкуренции «соседним» кинематографам. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Комаров С. *История зарубежного кино: в 3 т. Т. 1: Немое кино.* — М.: Искусство, 1965. — 548 с.
2. Кракауэр З. *Статьи разных лет* // *Киноведческие записки*, 2001, № 54. — С. 222–228.
3. Слостушинская М. *Жизнь продолжается: кино по-фински* // *Иностранная литература*, 2009, № 9. — С. 55–56.
4. Турицын В.Н. *Аки Каурисмяки: два фильма «крупным планом» (к истории «Нового финского кино»)*. — М.: Вестник ВГИК, 2010, № 2. — С. 27–40.
5. Ямпольский М. *История как ассамбляж* // URL: http://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_lecture_wordorder/ (дата обращения: 10.10.2015).
6. Hannu Salmi. *Kadonnut perintö näytelemäelokuva synty Suomessa 1907–1916. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* — Helsinki, 2002. — 350 p.

REFERENCES

1. Komarov S. *Istoriya zarubezhnogo kino: v 3 t. T. 1: nemoie kino [History of foreign cinema: in 3 t. T. 1. Silent cinema]*. Art, 1965. — 548 p.
2. Krakauer Z. *Stat'i raznih let [Articles from different years]* // *Kkinovedcheskie zapiski*, 2001, № 54. — P. 222–228.
3. Slastushinskaya M. *Zhizn prodolzhaetsya: kino po-finski [Life goes on: the cinema in Finnish]* // *Inostrannaya literature*, 2009, № 9. — P. 55–56.
4. Turitsin V.N. *Aki Kaurismäki: dva filma «crupnim planom» (k istorii «Novogo finskogo kino») [Aki Kaurismäki: two films «close-up» (the history of the «New Finnish cinema»)]*. — Vestnik VGIK, 2010, № 2. — P. 27–40.
5. Yampolskiy M. *Istoriya kak assamblyazh [Hhistory as the assemblage]* // URL.: http://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_lecture_wordorder/ (10.10.2015).
6. Hannu Salmi. *Kadonnut perintö näytelemäelokuva synty Suomessa 1907–1916. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* — Helsinki, 2002. — 350 p.

The Birth of Identity in the Finnish Cinema

Christina O. Ivannikova

Post-Graduate, VGIK

UDC 778.51(Finland)

ABSTRACT: The article describes the history of Finnish cinema, in particular the first period of its formation. Difficulties in the development of Finnish cinema were caused by specific historical events. Before getting independence in 1917, the country was part of other states and empires. Finnish filmmakers were looking for their specifics and found it in several genres - the rural melodrama, mystical drama and comedy. They deliberately avoided the themes of social change, revolutions, conflict, enmity and rivalry.

Finland did not have a strong film industry, so a rural melodrama has become common for all filmmakers through the development and adaptation of creative formation. The film company "Suomi Filmi" worked in this direction, which was organized by Erkki Karu with Karl Fagerom in 1919. And the national motives played the decisive role in this company.

Despite the parsimony of artistic means in the first period, a huge success got the Finnish comedy *Country Shoemakers* (*Nummisuutarit*, 1923), telling about the events that took place in the 1840s. It is also important to analyze the movies of Teuvo Puro, who contributed greatly to the early national cinema. His latest film, *The Curse of the Witch* (*Naidankirot*, 1927) is interesting for its folk appeal to mysticism. But if the "Suomi Filmi" was characterized by a close relationship to nature. "Tuleon Company" based by filmmakers Teuvo Tulio and Valentin Vaala, created entertaining films. For example, their film *Gypsy-deceiver* (*Mustalaishurmaaja*, 1929) is an example of an easy, playful movie, imbued with romance.

The conscious formation of the concept of national cinema takes place in the 30th. The author argues that the idea of national cinema came earlier mainly from the first film adaptations of classic literature and folklore. Masters-pioneers tried to bring the elements of chronicles and ideological features of the folklore into the cinema.

KEY WORDS: Finland, unpopularity, silent movie, Scandinavian cinema, classical film school, identity, rural melodrama