



Аки Каурисмяки: два фильма «крупным планом» (к истории «нового финского кино»)

В.Н. Турицын

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

Начиная с поднявшейся в конце 1950-х «новой волны» во Франции, мировой кинопроцесс отмечен целым рядом «волн», которые прокатились в первую очередь по ряду европейских стран и, в той или иной мере взрывая устоявшиеся традиции, способствовали рождению так называемого «нового кино» (скажем, в Чехословакии или Германии 1960–1970-х годов).

В Финляндии нечто подобное, правда в локальном варианте, произошло позже, в 1980-е годы, и было связано прежде всего с творчеством братьев Каурисмяки. Особенно младшего из них, Аки, который на рубеже 1990-х стал одним из признанных мастеров не только финского – «нового европейского кино».

Предлагаемая статья не претендует, разумеется, на подробный анализ творчества А. Каурисмяки в полном объеме, но, сосредоточившись на двух полярных работах этого своеобразного режиссера, содержит попытку очертить диапазон его творчества и особенности поэтики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

новое европейское кино, финская «новая волна», братья Каурисмяки, эклектика, экранизация, постмодернизм, гротеск, некоммуникабельность, камерная драма

Братья Каурисмяки энергично стартовали в начале 1980-х и вскоре стали своеобразным гребнем поднимающейся финской «новой волны», которая, набрав постепенно высоту, достигла к концу десятилетия международного признания. До этого кино Финляндии, родившееся, кстати, год в год с кино России (1907), почти восемьдесят лет в основном оставалось в тени. Не будучи амбициозным, оно ориентировалось на внутренний рынок, отличалось внешне неброскими, но устойчивыми эстетическими достоинствами и редко привлекало внимание мировой критики. Разве что лучшими экранизациями национальной литературной классики и лентами в русле скандинавского фольклора. (Так, поэтично снятая Э. Бломбергом по мотивам лапландской легенды «Белая олениха» получила в 1953 году приз МКФ в Каннах – «за лучший сказочный фильм».)

1960–1970-е годы отмечены возрастающим вниманием к современности, затронутой в ряде фильмов ведущих финских режиссеров (Р. Ярва, И. Моллберг, М. Нисканен). Впрочем, эта значимая для Финляндии «волна» в контексте достижений мирового киноискусства прошла почти незаметно, за исключением нескольких картин Й. Доннера.

В 1980-е годы постепенно расправляет крылья «молодое кино» в лице братьев Каурисмяки. Учитывая богатый зарубежный опыт (от Бунюэля и Брессона до американского «черного фильма», английских «рассерженных» и французской «новой волны»), они захотели рассказать об аутсайдерстве той части финской молодежи, которая не вписалась во внешне благополучную ситуацию в стране.

Как и будущие персонажи их ранних картин, Мика и Аки носили длинные волосы, не выпускали изо рта сигарету и всячески демонстрировали вызов всему respectable. Они пропадали в киноархиве, отсматривая по несколько фильмов в день. Более всего их поразила «жесткость» Бунюэля и Брессона, а Годар, с его яростными антибуржуазными эскападами, стал путеводной звездой. Братья не просто смотрели, но детально анализировали наиболее принципиальные фильмы и сперва подспудно, а вскоре вполне осознанно начали готовиться к самостоятельной творческой работе вне коммерческого кино, которое расценили как изначально конъюнктурное, почти неизбежно компромиссное. Проявив деловую хватку и недюжинные организаторские способности, они сумели создать собственную небольшую фирму под программной «вывеской» в честь Годара – «Вильяльфа», что является инверсией названия его оригинальной антиутопии «Альфавиль».

Мика сразу увидел себя режиссером и прошел соответствующий курс в Мюнхенской киношколе. Аки поначалу хотел быть актером и как бы между прочим, с легкостью писал максимально спрессованные диалоги для первых фильмов старшего брата; более того, стал на короткое время его ассистентом. Совместно реализованные проекты своей непохожестью на традиционное кино сразу нашли свою аудиторию – преимущественно молодежную.

В фокусе внимания дебютного фильма «Лжец» (1981) оказался отвергнутый «приличным» обществом рефлексирующий, сердитый парень по имени Виль Альфа (еще один кивок Годару). Объявив себя «пролетарским писателем», он непрерывно курит, пьет, подбирает «девочек» и крадет при удобном случае. Этого бунтаря, подражая любимым актерам французской «новой вол-

ны» Лео и Бельмондо, эпатажно, с провокационным вызовом сыграл дорвавшийся до экрана Аки. Мятёжный фильм, несмотря на определенную вторичность (финский вариант годаровского «На последнем дыхании»), вызвал повышенный интерес, а следующая совместная картина – «Никчемные» (1982) – закрепила скандальный успех, продолжив рассказ о «потерянной молодежи». В том же году, закончив уже при совместной режиссуре документальный фильм о финских рок-группах, тандем разделился. Братья и впредь всегда готовы помочь друг другу, но отныне каждый пойдет своим путем и вскоре добьется успеха на своей «территории».

Творчество Мики Каурисмяки содержит немало любопытных поворотов и достойно специального исследования. Особенно такие картины, как «Россо» (1985) – ритмичный, стилистически отточенный «роуд-муви» с неприкаянным на просторах Финляндии чужаком-итальянцем – и «личный», временами забавный, но в целом пронзительно печальный фильм «Зомби и поезд-призрак» (1991), в центре которого парень и девушка, любовь и дружба, увлечение рок-н-роллом и алкоголем, а главное – поиски своего места в ускользающей реальности, будь то Хельсинки или Стамбул...

Аки Каурисмяки, постоянно экспериментируя, в силу ярко выраженной самобытности и оригинальности добился большего – к концу 1980-х стал одной из колоритных фигур «нового европейского кино».

В его фильмах имманентное бунтарство часто сопрягается с вызывающей эпатажностью, искренность и парадоксальная органичность оборачиваются то строгостью решений со скрытой температурой чувств, то бьющей через край эмоциональной раскованностью. При этом режиссер свободно чувствует себя в различных жанрах и стилях, не чураясь к тому же эклектики, которая при необходимости становится своеобразным художественным приемом.

Предложенная постмодернистская трактовка литературной классики эпатажна и полемична: в первом игровом режиссерском опыте главный герой, современный аналог Раскольникова, работает на хельсинкской скотобойне («Преступление и наказание», 1983)¹, а Гамлет конца XX века, физически устраняя конкурентов, становится во главе концерна по производству игрушечных уточек («Гамлет идет в бизнес», 1987). Разброс мнений об этих фильмах значителен, что, впрочем, касается едва ли не каждой работы Аки Каурисмяки.

Кого-то более всего привлечет «многосерийный» киностеб с участием «худшей в мире» финской рок-группы «Ленинградские

¹ Приведем «ударное» начало фильма: лопата перерубает пополам таракана, и – в монтажном стыке – под меланхолическую, но отчаянно громко звучащую «Серенаду» Шуберта резко трансформированный герой Достоевского распиливает мясные туши... В дальнейшем, прикончив подлеца-бизнесмена, он скажет: «Я убил насекомое и сам стал насекомым».

ковбой», обильно снабженный хохмами, иронией и пародийно-саркастическим пассажами (в том числе по адресу соцреализма и американского образа жизни)... Других заинтересует «пролетарская трилогия» режиссера, особенно «Девушка со спичечной фабрики» (1990) – картина трагически безысходная и стилистически безупречная... Любителей парадоксальной психодрамы с элементами триллера не оставит равнодушными неожиданный сюжетно-фабульный ход и уверенное следование поэтике английского кино в фильме «Я нанял для себя убийцу» (1990)... Многих пленит свежесть чувств героев в свободной, насыщенной аллюзиями (от Клера до Феллини) экранизации культовой в середине XIX века французской разговорной мелодрамы А. Мюрже «Жизнь богемы» (1992) или удивит ее эстетический антипод – практически бессловесная, стилизованная под немое кино «Юха» (1999, по роману финского классика Ю. Ахо)... Из фильмов начала нового века выделяется удостоенная Гран-при МКФ в Каннах и особого внимания прессы драма с философскими обертонами «Человек без прошлого» (2002).

Не претендуя на анализ творчества столь разностороннего художника в полном объеме (тем более что оно далеко не исчерпывается только что названными картинами), остановлюсь подробнее лишь на двух абсолютно непохожих, но принципиальных работах, которые способствовали признанию Аки Каурисмяки не только безусловным лидером «нового финского кино», но мастером международного класса.

«Гамлет идет в бизнес» (1987)

Этот год проходит для тридцатилетнего финна под знаком Шекспира. Он запоем читает трагедии великого британца, причем, как сам признается, большинство из них впервые. Особенно его поражают «Гамлет» и «Макбет». Аки колеблется в выборе и принимает такое решение: становится продюсером «Макбета», оговорив при этом с будущим режиссером отнюдь не буквалистские принципы экранизации, а сам приступает к съемкам пост-модернистской версии «Гамлета».

В мировой литературе немного произведений столь загадочных, подверженных подчас взаимоисключающим толкованиям. Тем более что недосказанность, а то и явные лакуны, определенная «амбивалентность» шекспировского текста давали основание различным прочтениям. В нескончаемом ряду театральных инсценировок нередко встречаются модернизированные, в том числе расширяющие пространственно-временные границы, пьесы. Так, Ингмар Бергман в знакомом и нашему зрителю спектакле

предлагал некий собирательный образ Гамлета, когда, совершив стремительный проход сквозь века и эпохи, герой оказывался в XX столетии, чтобы, как отметила театровед А. Образцова, «выразить настроение разных поколений: «потерянных» после Первой мировой войны, «разгневанных» после Второй, участников молодежной революции 1960-х годов». Приметы нового времени насыщали спектакль: могильщик, к примеру, в духе эстрадного шоу распевал философские куплеты под аккомпанемент саксофона, а Фортинбрас появлялся в окружении телерепортеров... Из осовремененных экранных версий остался в памяти фильм Хельмута Койтнера «Остальное – молчание» (1959), где кровавый клубок роковых страстей в значительной мере возвращен атмосферой нацистской Германии.

Любопытно сопоставить «отлет» от Шекспира в киноверсиях Койтнера и Каурисмяки.

Вот краткое изложение сюжетно-фабульных перипетий немецкого фильма. Молодой Клаудиус (Гамлет) из любительской ленты узнает о том, что в эпоху Третьего рейха его семья находилась на самой вершине промышленного олимпа. Официальная версия (Клаудиус-старший погиб случайно – в результате бомбардировки) вызывает у него сомнения, и нео-Гамлет в конце концов докапывается до истины – отец был замурован в бункере заживо (прямо-таки готический мотив!) собственным братом Паулем (Клавдий), который в результате получил руку Гертруды, а главное – колоссальное состояние и высокий пост в гитлеровской империи. Сам того не ведая, герой фильма провоцирует убийство: узнав правду, его мать уничтожает новоиспеченного мужа и отдает себя в руки полиции. Клаудиус тоже проливает кровь, впрочем, достаточно мерзкого интригана – отца Фее (Офелии) – и в состоянии аффекта отталкивает потрясенную девушку, которая находится на грани безумия...

Агрессивно настроенный Каурисмяки предложил эпатажное прочтение Шекспира в ключе сгущенного постмодернизма. С вызовом назвав свой фильм «Гамлет идет в бизнес», он перенес действие в наши дни и превратил принца датского не только в дельца, но в циничного преступника «с сердцем теплым, как холодильник». Этот, по сути, анти-Гамлет расчетливо и абсолютно безэмоционально проворачивает операцию, ведущую его к абсолютной власти в «архиважном для судеб человечества концерне» (очевиден авторский сарказм: бесценная продукция предприятия – всего лишь игрушечные резиновые уточки) через гибель всех конкурентов, начиная с собственного отца. Да, могущественного президента отравил его любимый и «любящий»

сын. Причем постарался сделать это руками своего дяди. Однако тот, даже не подозревая о постоянном контроле со стороны племянника, действовал предельно осторожно – малыми дозами яда, и Гамлет резко ускорил процесс, собственноручно добавив в отцовский бокал с вином полсклянки сильнодействующего средства. Об этом мы узнаем из ретроспекции, когда он поведал о содеянном своему ближайшему другу. Но «друг единственный» – отнюдь не благородный шекспировский Горацио: под видом личного шофера приставлен к новому главе концерна соглаadataем от... Рабочего союза и в конце концов отравит Гамлета. Круг, как говорится, замкнется. Что это – возмездие, уничтожение зла? Ничуть. Просто выполнение задания организации, ведь утомившийся от «трудов праведных» бизнесмен-убийца решил отправиться путешествовать, «закрыв дело» и тем самым лишив всех работы. Так что его ликвидация обретает квазисоциальную саркастическую направленность.

Как подчеркнул сам Каурисмяки, «основной посыл ясен: все герои – отрицательные, даже шоферы и горничные. Кроме Лаури Полониуса, который до того глуп, что ему не удастся быть даже отрицательным». И тут же остроумно уточнил: «Есть еще две цепные собаки. Они, конечно, положительные».

Дыхание постмодернизма, смеховая культура которого уничтожает иерархию ценностей, ощутима в каждом эпизоде. Вот Гамлет преспокойно уплетает ломтями колбасу над еще не успевшим остыть телом отца... А вот лихо расправляется со своими врагами: приставленную к нему с функцией шекспировских Гильденстерна и Розенкранца «сладкую парочку» современных доносчиков и убийц он прикончит чуть ли не перочинным ножом, что воспринимается явно гротескно, однако соответствует логике эксцентризма (они слишком мелки, ничтожны – им и «этого довольно»)... Лаури-Лаэрта «порешит» увесистым проигрывателем, причем голова брата Офелии окажется внутри пробитого ею «музыкального ящика», который от сотрясения при смертоносном ударе включится, извергая бравурную джазовую музыку... Полониуса (Полония), определив спрятавшегося в платяном шкафу фискала по дыму от сигары, хладнокровно расстреляет из пистолета его только что убитого сына – дверца со скрипом раскроется, и очередной мертвец упадет к ногам «героя»... Лишь своего главного оппонента – «милейшего» дядю Клауса – убьет «просто», глядя тому в глаза. Впрочем, просто, да не очень – хитроумный ликвидатор вновь воспользуется тем же пистолетом и незамедлительно вызовет по телефону полицию: «Клаус, Полониус и Лаури только что убили друг друга».

Все противостоящие фигуры, таким образом, сняты с шахматной доски. Модернизированный Гамлет завершает партию, придя к власти быстро и стремительно, что подкрепляет заданный режиссером темпоритм. Действие и снова действие, сопровождаемое черным юмором, эпатажными гэггами, но напрочь лишенное раздумий интеллектуала, его сомнений и колебаний, чему в трагедии Шекспира уделено значительное место. Автор фильма принципиально исключил центральный монолог («Быть или не быть...») как не имеющий отношения к действию – «у современного Гамлета нет времени размышлять над вечными экзистенциальными вопросами». Он и не размышляет – действует. От шекспировского рефлексизирующего философа осталось лишь имя. Этот человек уничтожил себя как личность до своей физической смерти. Не случаен обретший символическое звучание режиссерский акцент: Гамлет стреляет в шпиона, укрывшегося в шкафу, но кажется, что попадает в самого себя, – его голова, отраженная в зеркале шкафа, словно изрешечена пулями... Однако он погибнет позже, а пока зона смерти вокруг него будет расширяться... Мать умрет, отдавая отравленного мяса, которое было предназначено вовсе не ей (Клаус ввел с помощью шприца яд в столь обожаемые племянником куриные ножки)... Офелия, которая любила Гамлета и шпионила за ним по указанию «старших», уйдет из жизни в постмодернистской режиссерской «упаковке»: скромная машинистка концерна прижмет к щечке фотографию «супергероя», прольет слезу, наглотается таблеток и, как у Шекспира, утопитя, но не в реке, а в собственной ванне. Умрет в пародийно сниженном варианте, к тому же на вылившейся из крана воде будет покачиваться не шекспировский венок из полевых цветов, а неизменная продукция концерна – резиновая уточка...

Значительная часть зрительской аудитории, включая и некоторых критиков, была шокирована «интеллектуальным хулиганством» автора «балагана». Каурисмяки не возражал против возникшей легенды о нем как о «плохом парне». Более того, подпитывал ее. Мол, часто обращается к литературе, чтобы меньше работать над сценариями, высвобождая тем самым время для посещения баров, особенно принадлежащего Мике бара «Москва» (название, кстати, напоминает о русских корнях братьев: их предки – Кузьмины из Карелии²). Разумеется, мотивировка особого внимания к литературной классике шутейная, равно как и легенда о том, что именно в баре разом, от начала и до конца, написан сценарий фильма. Звучит эффектно, в духе «приколов», рассыпанных в картинах Аки. На деле все выглядело несколько

² Отметим попутно: «русский след» в творчестве А. Каурисмяки ощутил, помимо дебюта по роману Достоевского, в таких фильмах, как Total Balalaika Show (1993), «Побереги свою косынку, Татьяна» (1994), в сарге о «Ленинградских ковбоях» (1989–1994), короткометражке «Для собак ад не существует» (2002), в «Огнях городских окраин» (2006)...

иначе, но тоже эффектно: сценарий того или иного фрагмента набрасывался режиссером почти всегда прямо на студии непосредственно перед съемками, чаще всего во время установки света, и уточнялся в процессе работы. В итоге получился если его и не лучший фильм, как утверждают многие эксперты, то самый импровизационный.

Синтезируя как будто несоединимое (трагедия Шекспира в постмодернистской модификации), Каурисмяки добился впечатляющего результата. (Замечу в скобках: в его планах тех лет значился так и не реализованный замысел – переплести на киноэкране в неразделимое целое «Одиссею» Гомера и «Улисса» Джойса.) «Гамлету по-фински» не откажешь в концептуальности, осуществленной изобретательно и последовательно. Нафаршировав драматичную канву черным юмором и «сумасшедшими» гэгами, подчас в духе братьев Маркс, режиссер и его постоянный оператор Тимо Салминен, следуя жанру озорной, но, по сути, горькой трагикомедии, нарисовали в черно-белом изображении картину современного мира и человека, который в этом мире с «вывихнутой» моралью утратил человеческое начало. Сверхзадачей фильма, как заявил его автор, было рассказать в нетрадиционном ключе «правду о жизни в современном обществе, где все на продажу»³.

³ Sight and Sound, vol. 58, № 4, p. 253.

«Девушка со спичечной фабрики» (1990)

Этот фильм, по всем параметрам отличный от поэтики только что рассмотренной постмодернистской версии «Гамлета», завершает своего рода трилогию Аки Каурисмяки, которую начали «Тени в раю» (1986) и продолжил «Ариэль» (1988). Трилогию о финских аутсайдерах – пролетариях и люмпен-пролетариях – назвали «пролетарской», а ее автора окрестили «пролетарским метафизиком»⁴. От фильма к фильму режиссура набирает внутреннюю силу: все меньше внешнего действия, слов, и, напротив, возрастает роль подтекста. Беспросветная каждодневная работа, а то и безработица, разобщенность, подчеркнутая холодной архитектурой современного города, – вот мотивы, попавшие в сферу внимания. Фильмы роднит тоска аутсайдеров по лучшей жизни, когда остается надеяться лишь на спасительную любовь. Каурисмяки рассказывает вроде бы простые бесхитростные истории о людях малоприметных, которые живут на обочине жизни, но способны совершать неординарные поступки. Коснемся вкратце двух первых частей «триптиха», а затем уделим особое внимание последней, наиболее жесткой и хужожественно совершенной.

⁴ В дальнейшем режиссер продолжит эту линию своего творчества еще одной трилогией: «Вдаль уплывают облака» (1996), «Человек без прошлого» (2002), «Огни городских окраин» (2006).

Название, открывающее цикл, звучит публицистически броско, программно – «Тени в раю». Он, водитель грузовика, мечтает об увлекательных рейсах в дальние края, но вынужден крутиться на пяточке, вывозя мусор. Она вращается в пространстве «райской жизни» – работает кассиршей в блестящем супермаркете, где много красивых, однако недоступных вещей. Невеселая история любви, тонко прочерченная контрастной графикой оператора и сдержанной, словно обращенной внутрь игрой любимых актеров Каурисмяки – Мати Пеллонпяя и Кати Оутинен, «взрывается» постоянным вторжением реальности и ответными агрессивными акциями (апофеоз: мусоросборщик ломом вскрывает магазинную кассу), которые не сулят ничего хорошего. Деньги, правда, «образуются», и влюбленные на шикарном белом теплоходе отправляются якобы в турпоездку, надеясь навсегда остаться в советской Эстонии. Но станет ли она для героев фильма «землей обетованной»?

Заманчиво звучит название второй части трилогии – «Ариэль». В «Буре» Шекспира это воздушное имя носит светлый дух радости и гармонии, тогда как в фильме Каурисмяки – океанский грузовоз, который в последних кадрах возьмет курс на далекую Мексику, прихватив беглецов – мужчину и женщину. Их путь нелегок. Он, в недавнем прошлом шахтер, а ныне безработный, стал, по сути, бродягой и люмпеном. Выброшенный обществом субъективно честный парень волею обстоятельств совершает поступки, которые честными не назовешь. Ее жизнь также не сложилась – есть дом и сын, но нет мужа; есть работа, но тяжелая, неженская. Он попадает в тюрьму, сбежит оттуда, раздобудет фальшивый паспорт и увезет ее вместе с сынишкой далеко-далеко... Скромный грузовоз не похож на светящийся огнями романтичный корабль мечты, но все же ассоциируется с надеждой. На этой негромкой ноте ожидания счастья режиссер завершает фильм.

В 1990 году Аки Каурисмяки достойно заключает «пролетарскую трилогию» картиной «Девушка со спичечной фабрики», где луч надежды для героини сверкнет на миг, но тут же погаснет.

Любопытна предыстория фильма. В одном из интервью режиссер словно приоткрывает свою творческую лабораторию. Первый импульс возник, когда во время дискуссии критики заявили о том, что «проблема финского кино – в отсутствии своих сценарных идей». Каурисмяки, экранизовавший Достоевского и Шекспира, отнес этот упрек на свой счет и тут же парировал: «Проблемы нет, можно сделать фильм и о спичке». Через неко-

торое время, закончив очередной фильм – постмодернистскую комедию «Ленинградские ковбои едут в Америку» (кстати, по собственному, абсолютно оригинальному сценарию), он решил резко сменить жанр и стал раскручивать мысль о драме девушки со спичечной фабрики: «Интересно, где делают спички? Наверное, на фабрике. А кто их делает? Может быть, девушка. Интересно, куда она идет после работы? Скорее всего, домой. А что она там находит? Возможно, отчима-извращенца»... Набрасывая сценарные контуры фильма, Каурисмяки трансформировал первоначальный замысел касательно отчима, что отнюдь не сделало того симпатичным, но сняло градус патологии и более отдало тягостной монотонности безрадостного существования героини.

Название фильма неизбежно ассоциируется с известной сказкой Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками». Картина Каурисмяки находится совсем не в сказочных координатах, но ее также отличает чувство глубокой печали. В фильме постепенно нарастает внутреннее напряжение, скрытое за внешне сухой, как будто «объективистской» манерой повествования. Приступая к съемкам, режиссер открыто заявил о том, что «задумал поставить фильм, который мог бы сделать Робер Брессон, автор камерных и в то же время эпически действенных картин». Да, по части графичности изложения материала, немногословности персонажей и лаконизму строения – как общего каркаса, так и отдельных частей – «Девушку со спичечной фабрики» можно отнести к «брессоновскому» направлению в кино (с учетом возникшего к финалу криминального витка событий, поданного без малейшей мелодраматической аффектации, особенно вспоминается последний шедевр французского мастера – «Деньги», 1982).

Проследим траекторию движения фильма в сюжетно-фабульном плане, не забывая, разумеется, о режиссерской трактовке. Жизнь главной героини состоит из нескольких монотонных, бесконечно повторяющихся циклических пластов.

Работа на фабрике. Конвейер спичечного производства. Используя прием своеобразной синекдохи, режиссер делает акцент на женских руках, которые становятся придатком конвейера. Лишь в самом конце развернутого монтажного периода возникает лицо молодой работницы: взгляд обращен внутрь, однако движения рук точны, как в запрограммированном механизме...

Путь домой. Каждодневный, за вычетом выходных, проезд на трамвае, посещение продовольственного магазина, короткий проход до дверей дома... Режиссер, выдерживая хроникальность стиля, постоянно подчеркивает ее одиночество среди людей...

Дом и семья. Чистенькая квартира среднего достатка. Как всегда, она молча накрывает на стол, ставит три тарелки, разливает суп. Мать курит, отчим тянется к графину с водкой. За ужином – ни единого слова. Тишина разрывается постоянно включенным телевизором, который никто не смотрит. Отчим наливает очередную стопочку, мать продолжает курить, дочь красит ресницы, а телевизор сообщает о событиях важных, но далеких. Связь с внешним миром, равно как и ощущение времени, утрачена. Никому нет дела до потрясших мир трагических событий на площади Тяньаньмэнь в Пекине. Точными штрихами Каурисмяки создает картину полной некоммуникабельности, когда никто в этом доме не слышит, что происходит на земном шаре, а друг другу сказать нечего.

Развлечения. Они, собственно, сводятся к посещению вечерней дискотеки. Вокруг танцуют, а ее никто не приглашает. Она и здесь одинока среди людей (Гоголь называл такое одиночество «фантастическим», но оно жизненно реально и постоянно), сидит, подпирая стенку, пьет колу. Третьеразрядный певец поет о «стране мечты и любви», а у ее ног уже несколько пустых бутылок – режиссерский знак безнадежного длительного ожидания...

Да и в воскресенье тоскливо. Можно, конечно, заглянуть днем в почти пустое кафе, перелистать модный журнальчик и заказать пива. «Маленькую кружку» – вот первые слова, которые героиня произносит в фильме и снова замолкает, замыкаясь в себе...

Но вот в ее безрадостной жизни, наконец, происходит событие – покупка нового платья. Отчим даст ей пощечину, назовет шлюхой и коротко распорядится: «Отнеси назад». Она впервые не подчинится.

И снова дансинг. В обновке девушка привлекает внимание молчаливого, уверенного в себе мужчины. Во время танца не сказано ни слова – говорят лица. Камера фиксирует несхожесть их выражений. Его лицо непроницаемо, но все же проглядывает «специфический» интерес; лицо девушки блаженно-счастливое. Она, оказывается, умеет улыбаться... Однако встреча не спасает ее от одиночества, приносит лишь напрасное ожидание и новую боль.

Дальнейший ход событий (за исключением финального поворота) в общих чертах предсказуем – история обманутой любви не нова. Однако Каурисмяки ни разу не нажал на мелодраматические педали. Ощущение нарастающего тихого ужаса достигается не режиссерскими эффектами – напротив, подчеркнутой будничностью рассказа, его жестким лаконизмом.

На следующее утро. У него дома. Режиссер опускает «эффектные подробности», акцентируя последствие – мужчина кладет

на стол плату за ночь. Ослепленная счастьем, она не видит деньги «в упор», не осознает двусмысленности своего положения и, уходя, оставляет записку: «Позвони мне. Ирис». Только сейчас мы узнаем имя героини фильма. До этого момента она была полностью «закрыта».

Тщетное ожидание. Ирис будет терпеливо ждать. Лицо ее просветлеет. Девушка даже улыбнется на скучной работе... Песня в дансинге с обещанием любви и счастья зазвучит как проекция ее чувств, как внутренний монолог. Но это не более чем иллюзия – он так и не позвонит, посчитав одноразовый контакт исчерпывающим.

Крах надежд. И все же они увидятся. Ирис найдет его и попросит заехать к ней. Пока она будет переодеваться, он посидит недолго за столом не снимая плаща (точная деталь – зашел лишь на минутку), выпьет чай с пирогом, но и словом не перемолвится с ее родственниками. В общем, привычная для этого дома «немая мизансцена». Ритуал соблюден, они отправляются в ресторан, где мужчина, разорвав молчание, произнесет страшные для нее слова: «Не надейся на что-то постоянное. Меня менее всего трогает твоя любовь». (Это, кстати, самый протяженный период из сказанного не только «прекрасным принцем», но и всеми остальными за весь фильм.)

Вскоре отец ее не родившегося еще ребенка предложит Ирис сделать аборт, причем не в привычной для открытой мелодрамы «душераздирающей сцене», а прислав по почте чек в сопровождении отпечатанных на машинке трех слов: «Избавься от него», которые прозвучат для нее как выстрел. Семья отторгает Ирис тоже без лишних сцен, по-деловому жестко. Отчим навещает ее в больнице, приносит один апельсин и отписывает от дома в телеграфном стиле: «Ты доставила много хлопот. Надеюсь, найдешь другое жилище». Приближается кульминация: утратив все нити, связывавшие ее с жизнью, Ирис фундаментально готовится к акту возмездия, который осуществляет с леденящим душу холодом и неукоснительной последовательностью. Она покупает крысиный яд и хладнокровно готовит напиток смерти. Режиссер фиксирует этот процесс столь же подробно, как процесс изготовления спичек в начале фильма: Ирис насыпает порошок в большую склянку, наливает воду, тщательно размешивает и взбалтывает смесь, затем переливает в бутылочку черного цвета... Теперь можно действовать.

Возмездие, напрочь лишённое выигрышных мелодраматических эффектов, сперва настигает бывшего любовника (она

пришла навсегда проститься, без слов вернула чек, а он, перед тем как выпить отравленное вино, преспокойно положил его в карман пиджака); затем смерть придет к подвыпившему представале, который клеится к ней в кафе (в его лице героиня мстит всем мужчинам); наконец, к матери и отчиму. Последний из актов отмщения разработан Каурисмяки особенно подробно. Ирис вернулась в семью; как и в начале фильма, накрывает на стол, затем выливает в графин с водкой всю оставшуюся жидкость из своей темной бутылочки, взбалтывает смесь и приглашает к столу. Так сказать, «кушать подано». Мать и отчим не попадут больше в кадр; их смерть дана отраженно – на ее окаменевшем лице. Чиркнув спичкой и тем самым словно напомнив, что она девушка со спичечной фабрики, Ирис закуривает, включает радио и по выверенному режиссерскому плану попадает на трагическую музыку «Патетической симфонии» Чайковского, а затем – на шлягер о «безвозвратно утраченной мечте». Затемнение и, по сути, конец фильма. Впрочем, если быть абсолютно точным, фильм завершают кадры открывшей его фабрики. Так называемая «рамка» выполняет функцию замкнутого круга с финальной точкой – за Ирис приходят «двое в штатском»...

Повествовательная манера авторской подачи материала нетороплива и предельно аскетична, чему вполне соответствует игра Кати Оутинен (хотя она не играет, а словно «растворяется» в своей героине). Метафорические акценты редки и едва просматриваются в общем потоке. Диалоги как средство общения практически исключены. Звучащие реплики единичны и немногословны. Напротив, усиливается роль подтекста, что значительно расширяет внутреннее пространство фильма. Приведем, к примеру, одну из многих «немых» сцен. Повстречав «греховную дочь», мать проходит мимо, словно не заметив ее; заходит в дом, но оставляет дверь приоткрытой, приглашая тем самым Ирис войти, вернуться. Это молчаливый знак прощения. Кто из них больше виноват – вопрос, но немолодая женщина воспринимает жизнь с точки зрения устоявшихся норм. При этом не выражает своих чувств бурно, открыто, как поступила бы, скажем, итальянка.

Некоторые финские критики упрекали Каурисмяки в том, что он «не дал портрета современной Финляндии» (кстати, подобные упреки часто получал и Бергман, определенное влияние которого, особенно в «домашних» сценах, ощутимо). Но такой задачи автор фильма перед собой и не ставил, а, как представляется, преследовал другую цель – дать срез национального характера.

Сдержанность чувств, эмоциональная «закрытость» всех без исключения персонажей картины нашли адекватное художественное воплощение.

Кстати, весьма любопытен парадоксальный комментарий фильма, данный самим Каурисмяки: «Наблюдатель мог бы подумать, что главная героиня совершает четыре убийства и отправляется в тюрьму. А я вижу все не так: она не совершает ни одного убийства; такая доза крысиного яда не убьет никого. А в конце люди, которых зритель считает полицией, – дядя и двоюродный брат девушки – показывают ей фото новорожденного и везут на пикник за город. На основе кадров фильма ни один суд не сможет доказать, что она убила тех четверых; убивает их зритель, который и отправляет ее в тюрьму»⁵.

Такая трактовка, не пришедшая в голову ни одному из критиков, превратила бы жесткую драму в «обманку». Оценим ее оригинальность, но расценим все же как очередной «прикол» Каурисмяки. На сей раз лишь «на бумаге».

Да, трупы не «предъявлены», а яд отнюдь не кураре. Однако он не так уж и безобиден, ведь крысы поразительно живучи и «требуют» сильнодействующего средства, а Ирис наливает отраву не скупясь, «от души».

Впрочем, остроумный Аки мог бы снять что-то вроде эпилога с «воскрешением мертвецов», мгновенной коллективной моральной «перековкой» и участием в совместном пикнике, где – продолжим фантазировать – все, в том числе Ирис с младенцем на руках, лихо отплясывают летку-енку...

Драма в таком случае обернулась бы комедией с черным отливом. В фарватере постмодернизма подобный «ход», в принципе, возможен. Но не в этом фильме, где, напомним, автор задался целью следовать поэтике своего кумира – Робера Брессона. Поворот событий с пикничком в финале выглядел бы в таком контексте неуместным кунштюком. Тем более что документированная безысходность судьбы героини на протяжении всей картины, лишённой и тени юмора, очевидна, а решительные действия девушки со спичечной фабрики не шуточны и, кстати, наказуемы. Так что гипотетическое переключение на «игру в постмодернизм» с водевильным хэппи-эндом в финале взорвало бы доминанту экзистенциальной безутешности, свойственную не только Брессону, но и глубинному течению фильма Каурисмяки.

Камерная драма, безусловно выдержанная в «финском стиле», обрела эпическое звучание и вызвала международный резонанс. Аки Каурисмяки окончательно вошел в когорту лидеров «нового европейского кино». ■

⁵ Filmihullii, № 5, 1991, p. 18.