

вже стали частиною поп-культури. Тут згадуються слова героя стрічки — місцевого міліціонера та патрона бродяг Аттілі, що скрізь ходить зі своїм дуже лагідним песиком Ганнібалом (яким страхає всіх і вся): «Якщо щось, то ти мене не знаєш — я зречуся тебе три рази, як Петро Христа». Можливо, ця аналогія з Христом — ще один іронічний натяк на переродження-воскресіння головного героя.

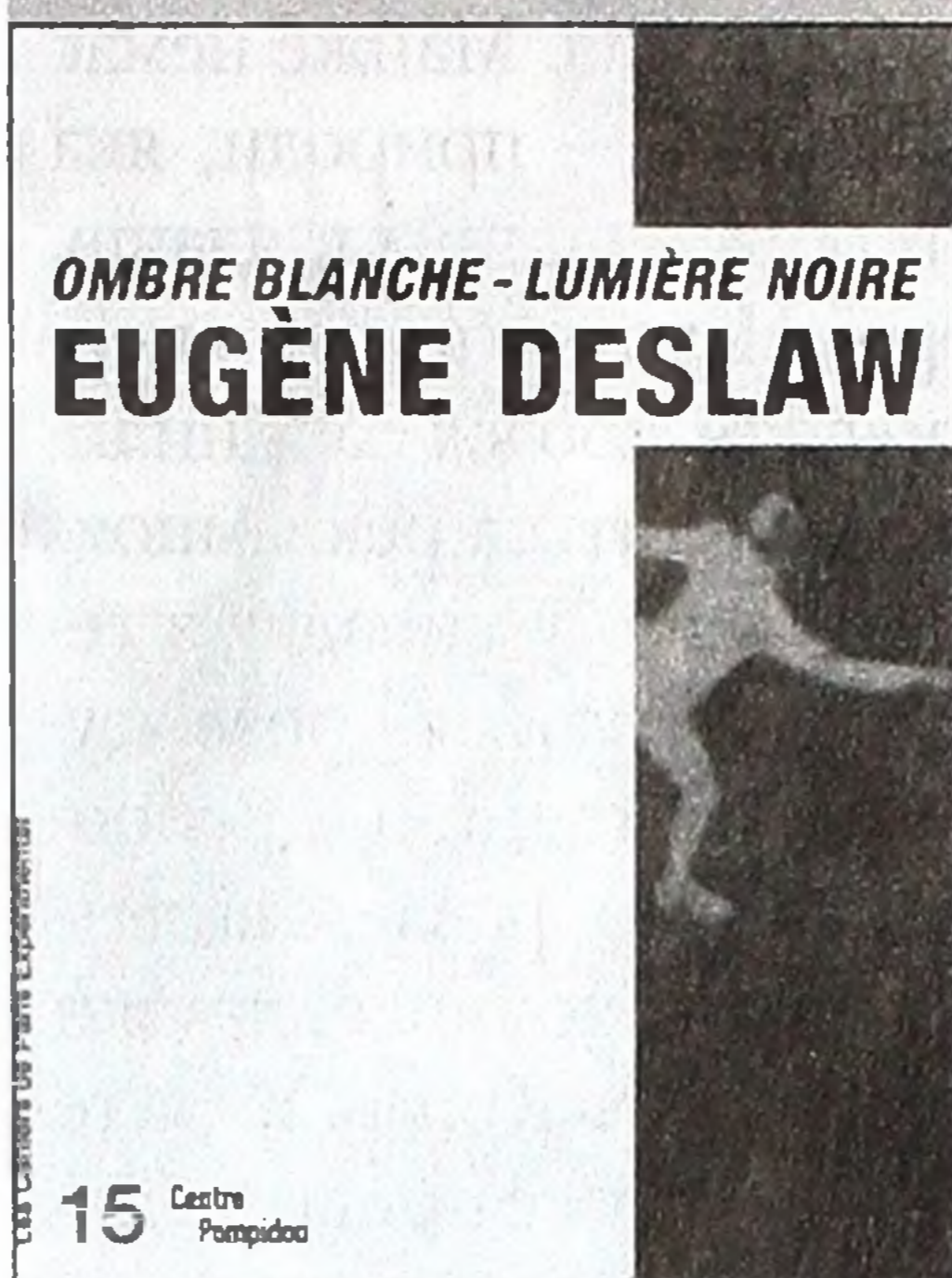
Чи не найбільш впізнаваною рисою художнього стилю Каурісмьякі є постійне використання і стилізація кліше, іронізування над стандартними кінематографічними прийомами та побудовою діалогів. Використовуючи затертий серіальний прийом «раптова амнезія», режисер гротескно його переосмислює. Герой Каурісмьякі не те що не переймається своїм минулим, а й навіть мало ним цікавиться, навпаки, він починає спокійно вживатися в нову роль. Як це не схоже на те, що пропонують нам мексиканські та, за їх прикладом, голлівудські мильні опери, де герої панічно шукають найменші натяки на те, ким вони були раніше. Звичайно, у «людини без минулого» виникає кілька незручностей. Перш за все, він не знає свого імені, яке необхідне для пошуку роботи через біржу праці. Його просять запитати у друзів, але вони теж не знають. По-друге, він не пам'ятає, чи він одружений, ця проблема виникає тільки під кінець фільму, коли він уже збирається брати шлюб з Ірмою, і саме це примушує робити спроби довідатися про своє минуле, що не так уже й важко зробити. Ось що він дізнається: металург, щойно розлучений, посередня особистість. Хутенько владнавши всі справи з екс-дружиною, він радо забуває про це минуле чи не назавжди.

Каурісмьякі не залишає у спокої й естетику східного кіно, пародіюючи японські кіноритуали. Сповнена іронії і водночас дуже зворушлива сцена, яку умовно можна назвати «Ірма лягає спати», є одним із багатьох прикладів хорошого гумору режисера. Ірма (додамо, що Каті Оутінен має типову північноєвропейську зовнішність), сидячи навколішки, дуже спокійно згортає в кілька разів ковдру, закриває нею шпарину між підлогою та дверима (щоб не дуло), повільно знімає одягнений як кімоно халат, медитативно його складає (саме так, як би це вчинили акторки Кітано або Куросави), робить уклін, повільно лягає у постіль, підклавши складені долоні під голову, та легким рухом руки вмикає радіоприймач, з якого починає лунати старенький фінський рок. Картинку доповнює ікона Діви Марії над ліжком Ірми. Подібні сцени, котрі і є основою кіномови Каурісмьякі, не позбавлені сентиментальності і можуть також сприйматися як самоцінні, а не тільки як посилення на кіноконтекст. Адже, незважаючи на постійну гру режисера із засобами вираження та формою, його фільми не стають у жодному разі маньєристськими. Їхня душевність і правдивість, а також картин деяких його північних колег (згадаємо роботи фон Трієра, «Повернення» Звягінцева), що поєднуються з певною схематичністю та детально продуманими прийомами впливу, дають право говорити про новий вид реалізму, що його іноді називають «останній реалізм», маючи на увазі або те, що це відродження реалізму є останнім наприкінці минулого сторіччя, або малу вірогідність того, що кіно зможе ще раз, уже вкотре, відійти від продукування красивих ілюзій та повернутися до реалістичності. Ще однією суттєвою рисою режисерів, які знімають кіно в жанрі зга-

даного «останнього реалізму», є малобюджетність, що дає їм більшу свободу для експериментаторства. Як говорить Каурісмьякі, можливо, дещо перебільшуючи: «Те, що відрізняє нас від Голлівуду, — це гроші. Там, де знімаю кіно я, їх немає взагалі».

Після того, як Каурісмьякі зняв свій попередній і, як виявилося, останній у цьому сторіччі німий фільм «Юха», він пообіцяв, що наступна стрічка буде «кольоровою та балакучою». Про балакучість «Людини без минулого» можна було б судити тільки на тлі фільмів Каурісмьякі, бо порівняно з іншими сучасними фільмами цей виглядає мінімалістським та багато в чому аскетичним. Але це не завадило йому отримати високу оцінку у київської публіки. Можливо, знову варто замислитись над тим, що на першому місці в кінематографі — захмарний бюджет чи свіжий та цікавий погляд?

«БІЛА ТІНЬ — ЧОРНЕ СВІТЛО»



Таку назву має збірка авторських текстів та інших документів, що її випущено з передмовою п. Любомира Госейка до першої в світі ретроспективи фільмів Євгена Деслава (Є.Слабченко, 1899—1966) — видатного кіноавангардиста, українця за походженням. Ретроспектива відбулася 2004 року в Парижі, в Центрі Помпіду. З книги, люб'язно надісланої паном Л.Госейком, ми дізнаємося про більш повну фільмографію Є.Деслава,

всесвітньо відомого перш за все «Маршем машин», «Електричними ночами» (1928) та «Монпарнасом» (1929). У добірці текстів наведено авторський коментар до «Роботів» (1930), показ яких супроводжувався музикою італійського композитора-футуриста Русоло, до «Світу на параді» (1931) та інших фільмів, не всі з яких збереглися. Особливо акцентуються експерименти Є.Деслава з проекцією негативів (звідки й назва збірки): від «Негативу» (1930) до «Зображень у негативі» (1955). Другий з цих фільмів зберігся, перший — ні; у добірці документів можемо прочитати відгуки сучасників на нього.

Не менш цікаві й наведені Л.Госейком біографічні відомості про Є.Деслава-Слабченка. З 1927 р. він є представником ВУФКУ в Парижі; з ним підтримував тісний зв'язок О.Довженко, який поцінував «Негативи» як «найекспресивніший з коротких метрів Деслава». «Марш машин» та «Електричні ночі» було показано в Україні 1930 року (а «Звенигору» й «Землю» — у Франції); того ж (1930-??) року Є.Деслав, за деякими даними, збирався, чи то навіть розпочав, знімати в Україні повнометражний фільм «Людина і хліб», присвячений темі штучно організованого голоду. Зйомки, зрозуміло ж, припинилися після сезону 1932—1933 років, після чого обірвалася ця лінія контакту між французьким й українським авангардами.

На черзі — ретроспектива Євгена Слабченко-Деслава в Україні?

Михайло Собуцький