

Научная статья

DOI: 10.15593/perm.kipf/2022.3.07

УДК 331.1:778.5



ТРУД, ОТЧУЖДЕНИЕ, ИСКРЕННОСТЬ: ОТВЕТ АКИ КАУРИСМЯКИ «ПОСТКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМУ» ЭКРАНУ

Н.В. Верещагина

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия

О СТАТЬЕ

Поступила: 13 сентября 2022 г.

Одобрена: 10 ноября 2022 г.

Принята к публикации: 15 декабря 2022 г.

Ключевые слова:

Аки Каурисмяки, Пролетарская трилогия, Финская трилогия, кинематограф, кинематографический стиль, труд, рабочий класс, пролетарий, цифровое кино

АННОТАЦИЯ

Для юбилейного 60-го Каннского кинофестиваля был создан киноальманах «У каждого свое кино», среди прочего он включил в себя эпизоды-реплики от современных режиссеров, посвященные настоящему и будущему кино в условиях цифровых технологий и постконтинуальности (англ. post-continuity). Аки Каурисмяки представил для альманаха трехминутный эпизод «Литейный цех», с одной стороны, демонстрирующий в концентрированном виде визуальные, аудиальные и нарративные особенности авторского стиля, с другой – транслирующий ответ Каурисмяки на те изменения, которые происходят с кино в «эпоху цифры».

В эпизоде и в целом в творчестве режиссер обращается к не самым популярным историям, образам (труд, фигуры рабочего класса, фабрики, шахты, маргинализованные элементы и т.п.) и «несовременным» киноприемам и техникам съемки. Но именно они интересны тем, что позволяют представить взгляд Каурисмяки на природу кино как деятельность. В предлагаемой статье автор обращается к анализу фигур рабочих и образов их действий (образов труда) в связи с особенностями авторского стиля Аки Каурисмяки и в контексте дискурса о «смерти кино» в цифровую эпоху, чтобы продемонстрировать связь между природой кино, как ее определяет Каурисмяки, и теми приемами и образами, которыми он пользуется. Предлагаемые размышления и иллюстрации строятся на результатах анализа двух трилогий Аки Каурисмяки – «Пролетарской трилогии», включающей «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988), «Девушка со спичечной фабрики» (1990), и «Финской трилогии» – «Вдаль уплывают облака» (1996), «Человек без прошлого» (2002), «Огни городских окраин» (2006).

© ПНИПУ

© **Верещагина Наталья Викторовна** – приглашенный преподаватель Института медиа факультета креативных индустрий, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3592-2833>, e-mail: nvereshchagina@hse.ru.

© **Natalia V. Vereshchagina** – Visiting Lecturer, Institute of Media, Faculty of Creative Industries, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3592-2833>, e-mail: nvereshchagina@hse.ru.

Финансирование. Исследование не имело спонсорской поддержки.
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Вклад 100 %.



Эта статья доступна в соответствии с условиями лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

LABOR, ALIENATION, SINCERITY: AKI KAURISMÄKI'S RESPONSE TO POST-CINEMATIC SCREEN

Natalia V. Vereshchagina

HSE University, Moscow, Russian Federation

ARTICLE INFO

Received: 13 September 2022
Accepted: 10 November 2022
Published: 15 December 2022

Keywords:

Aki Kaurismäki, Proletarian Trilogy, Finland Trilogy, cinematography, film style, labor, working class, proletarian, digital cinema

ABSTRACT

The anthology "To Each His Own Cinema" was created for the 60th Cannes Film Festival Anniversary. It included episodes by contemporary directors dedicated to the present and future of the cinema in the context of digital technologies and post-continuity. Aki Kaurismäki presented the three-minute episode "The Foundry", which demonstrates the visual, auditory and narrative features of the author's film style in a concentrated manner and also relays Kaurismäki's response to the changes that are taking place in the cinema of the "digital age".

In the episode and in Kaurismäki's works in general, he refers to stories, images (labor, working class, factories, mines, marginalized elements, etc.) and old-style film and shooting techniques which are not that popular. But this is the most interesting thing because it shows Kaurismäki's point of view on the nature of cinema as an activity. In the article, the author shows the analysis of the figures of workers and the images of their actions (images of labor) in connection with Kaurismäki's film style and in the context of the "death of cinema" discourse in the digital age. Reflections are based on the analysis results of two trilogies: Proletarian trilogy – *Shadows in Paradise* (1986), *Ariel* (1988), *The Match Factory Girl* (1990), and Finnish trilogy – *Drifting Clouds* (1996), *The Man Without a Past* (2002), *Lights in the Dusk* (2006).

© PNRPU

У каждого свое кино в эпоху цифры

На юбилейном 60-м Каннском кинофестивале, состоявшемся в 2007 году, вне конкурсной программы и в качестве подарка был показан фильм «У каждого свое кино: признание в любви большому экрану», в полном варианте – «У каждого свое кино, или Как замирает сердце, когда гаснет свет и начинается сеанс» (фр. *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'eteint et que le film commence*) [1]. По замыслу председателя жюри Стивена Фрирза, фильм был сделан в форме киноальманаха при участии 35 режиссеров из 25 стран и включал в себя 33 трехминутные уникальные точки зрения на то, что такое кинозал как реальное и символическое место встречи [2]. Киноальманах выглядел, с одной стороны, как калейдоскоп признаний в любви большому экрану с анекдотичными и ироническими зарисовками¹, ностальгическими картинками из детских воспоминаний о первых встречах с кино и фантазиями на тему его магии и силы. В эпизодах «Один прекрасный день» (англ. *One Fine Day*) от Такеши Китано, «Дом Электрической Принцессы» (англ. *The Electric Princess House*) Хоу Сяосяня и «Вечер в кино» (англ. *Movie Night*) Чжан Имоу нет привычных кинозалов, это места-порталы из воспоминаний со своими локальными культурными особенностями, через которые возможен переход из привычного, повседневного в «другое»: в другую культуру, искусство, мир. Эпизоды Билле Аугуста и Андрея Кончаловского обратились к медиаэффектам кино, которые порой могут иметь почти магический характер. В «Последнем свидании» (англ. *The Last Dating Show*) Аугуста разгорающийся национальный конфликт предотвращается благодаря объединяющему языку кино, а в эпизоде Кончаловского «В темноте» (англ. *In the Dark*) пожилая владелица кинотеатра, попав под магию кинокартины Федерико Феллини «8^{1/2}», закрывает кинотеатр и продолжает смотреть фильм на повторе, даже единственные посетители кинотеатра, использующие зал в качестве места свиданий, ее больше не беспокоят.

¹ Например, эпизоды фильмов Ларса фон Триера «Профессии» (англ. *Occupations*) и Романа Полански «Эротический кинотеатр» (фр. *Cinémaérotique*).

Другая сторона киноальманаха представлена через эпизоды-реплики о настоящем и будущем кино, которые обращены к происходящим и ожидающимся изменениям в условиях распространения компьютерных медиа [3], цифровых технологий и постконтинуальности (англ. *post-continuity*) [4], являющихся частью целой эпохи «пост-». В эпизоде Дэвида Кроненберга «Самоубийство последнего в мире еврея в последнем в мире кинотеатре» (англ. *At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World*) в адрес кино и всего, что с ним может быть связано, в ироничной манере звучит фраза: «Мы живем в лучшем месте сейчас, и они² нам больше не нужны, у нас есть вещи получше»³. В кадре мужской туалет последнего в мире кинотеатра и персонаж Д. Кроненберга, собирающийся совершить самоубийство, за кадром голоса Ральфа и Шери, комментаторов прямой трансляции, с нетерпением ожидающих конца, то есть совершения самоубийства, которое покончит со всем тем, что осталось от киноиндустрии. На пресс-конференции фестиваля Кроненберг, будто объясняя свое киновысказывание, заметил, что «форма кино изменилась настолько, что оно перестало быть собой, технологическая среда привела к необратимым трансформациям, и будущего для кино, каким оно было, уже нет» [5].

Похожие идеи, но не в столь драматичной манере в своих интервью высказывал финский режиссер Аки Каурисмяки, создавший для альманаха эпизод «Литейный цех» (англ. *The Foundry*). Эпизод иронично противоречив, он не наполнен ностальгией, хотя на экране появляются кадры фильма братьев Люмьер, и не манифестирует смерть в «эпоху цифры», несмотря на то, что Каурисмяки не раз повторял, что «цифровая аппаратура убила кино, и кино больше не интересна работа со светом» [6]. На «Литейный цех» можно смотреть как на пролегомены к творчеству режиссера, эпизод в трех минутах демонстрирует визуальные, аудиальные и нарративные особенности, с которыми в своей противоречивой манере обычно работает Каурисмяки, и транслирует авторское отношение к вопросу развития кино в «эпоху цифры».

Все начинается с шума цеха, постепенно кадр за кадром расставляются заводские детали и элементы трудового процесса: синие робы, четкие движения, громкие звуки, плавление металла. Ровно в 12 часов все рабочие поднимаются на второй этаж, где в отдалении от рабочей суеты и шума машин располагается кинозал; рабочие один за другим покупают билеты и проходят в зал, движения механические, напоминающие трудовые движения в условиях цеха, но как только билетер надевает ковбойскую шляпу, под звуки рок-н-ролла начинается киносеанс – «Выход рабочих с фабрики» (фр. *La Sortiedel'usine Lumière à Lyon*, режиссер Луи Люмьер, 1895), один из первых фильмов братьев Люмьер и первый фильм большого экрана, демонстрировавшийся в 1895 году (рис. 1).

Персонажи приведенного эпизода, ирония, визуальная эстетика, интертекстуальные ссылки и аллюзии на классический кинематограф – это то, в чем угадывается авторский стиль, и, кроме того, считывается ответная реакция Каурисмяки на технологические изменения, проникающие в кино.

Фигуры рабочих и образы труда в цифровую эпоху, оказываясь в кадре экспериментальной документалистики [7], остаются между тем мало востребованными среди представителей игрового кино, но не для Аки Каурисмяки. По обе стороны экрана в «Литейном цехе» он помещает рабочих, и это не случайно, экран одновременно объединяет их, укрепляя связь через труд и его образы, и разделяет, очерчивая границы кинематографического как продукта спе-

² За этими «они» стоят режиссеры, кинотеатры, кинокартины и все процессы, продукты и субъекты, связанные с кино как формой труда и искусства.

³ Реплика из эпизода фильма «Самоубийство последнего в мире еврея в последнем в мире кинотеатре» (англ. *At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World*, режиссер Дэвид Кроненберг, 2007).

циальной деятельности. В работах Каурисмяки часто обращается к персонажам – чудаковатым рабочим-маргиналам, которые выглядят «несовременно» и находятся за пределами цифрового мира, при этом они крайне трогательны в образах своих действий и наделены совершенно особенной искренностью [8].



Рис. 1. Кадр из эпизода киноальманаха «Литейный цех» (режиссер А. Каурисмяки, 2007)

«Несовременность» персонажей и кинематографического стиля оказывается созвучна представлениям режиссера о сущности кино, используемые образы труда и рабочих позволяют иначе взглянуть на особенности природы кино как деятельности. Представленные тезисы являются ключевыми в предлагаемой статье и далее будут раскрываться через описание используемых Аки Каурисмяки фигур рабочих и образов их действий (образов труда) в связи с особенностями авторского стиля и в контексте дискурса о «смерти кино» в цифровую эпоху. Предлагаемые описания и иллюстрации будут ограничены результатами анализа двух трилогий Аки Каурисмяки – «Пролетарской трилогии», включающей «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988), «Девушка со спичечной фабрики» (1990) и «Финской трилогии» – «Вдаль уплывают облака» (1996), «Человек без прошлого» (2002), «Огни городских окраин» (2006).

«Несовременные» кинематографические миры

А. Каурисмяки. Герои, языки, стили

Фильмы Аки Каурисмяки определяют одновременно как меланхолические и иронические [9], его героев называют «сентиментальными дураками» и мечтателями [10], в нем самом видят «последнего романтика» [11], словам которого нельзя доверять, так как никогда до конца непонятно, сказаны ли они серьезно, или с иронией [9]. Его произведения наполнены противоречиями и несоответствиями, помещающимися между «абсурдным» миром персонажа и «нормальной» точкой зрения аудитории, на этом строится ирония, одна из визитных карточек режиссера [9].

Расхождение упомянутых «точек зрения» влияет на то, что кинематографический мир Каурисмяки выглядит «несовременно», это мир, который не живет синхронно со временем аудитории. Зачастую перед зрителем предстает неточный образ времени, напоминающий 70-е годы, нет привычной современному глазу техники, не используется новая обстановка или дизайн, свет в кадре мягкий, оттенки теплые, предметы старомодные или даже устаревшие. В кадрах нет мобильных телефонов или компьютеров, исключение – музыкальная техника, но

музыка, как говорит сам режиссер, это другое. Радиоприемники, проигрыватели, музыкальные автоматы не просто заполняют кадр, но могут давать комментарий к происходящему, дополнять или вообще замещать диалог (рис. 2).



Рис. 2. Кадр из фильма «Человек без прошлого» (режиссер А. Каурисмяки, 2002).
М. (Маркку Пелтола) и Ирма (Кати Оутинен)

Персонажи словно застывают, они медленно, совсем не в темпе молниеносных реакций цифровых технологий, произносят свои реплики, кадры длинные, поддерживающие ритм человеческих движений. Никто никогда не кричит, не бежит, нет суеты, нет экспрессивной жестикюляции и размахиваний руками, часто актеры отыгрывают свои реплики глазами на крупных планах. Сын Ирмели (Сусанна Хаависто) Рику (Ээту Хилкамо) в фильме «Ариэль» (1988), сообщающий о критическом для Таисто (Туро Пайала) моменте, о том, что за ним приехала полиция, делает это до нелепости спокойно (рис. 3). Нет спешки, так как с героями все равно произойдет то, что задумано.



Рис. 3. Кадр из фильма «Ариэль» (режиссер А. Каурисмяки, 1988).
Рику (Ээту Хилкамо), сын Ирмели (Сусанна Хаависто)

При всем упомянутом выше стиль Каурисмяки иногда определяют как реалистический, во-первых, по причине того, что режиссер не работает в студии, предпочитая снимать с нату-

ры. Во-вторых, из-за неоднократных упоминаний в интервью факта, что герои его «реалистических фильмов – это рабочее окружение 70-х годов: строитель, судомойка, почтальон...» [12], о которых Каурисмяки знает не понаслышке, так как сам, по его словам, работал разносчиком газет, мыл посуду и был разнорабочим [12]. Однако не стоит упускать из вида тот факт, что в картинах режиссера зачастую подчеркивается их кинематографическая природа, оттеняется искусственность и сотворенность транслируемого на экране. Так, герои оригинальных фильмов Каурисмяки говорят на специфическом финском языке, который совершенно не похож на живой повседневный язык фабричной девушки, рабочего шахты или водителя мусоровоза, это «высокий» литературный язык [11]. И здесь несоответствие языкового и социального портретов персонажа наоборот отсылает к искусству кино, к процессу создания другой, отличной от повседневной, реальности, к процессу, который требует искусности. В пользу этого также говорят хэппи-энды (англ. happyending), которыми нередко заканчиваются страдания и испытания главных героев, и сентиментальные мотивы: Никандр (Матти Пеллонпяя) и Илона (Кати Оутинен) воссоединяются и уезжают в путешествие⁴, Таисто (Туро Пайала) и Ирмели (Сусанна Хаависто) с сыном отправляются в Мексику⁵, Илоне (Кати Оутинен) и Лаури (Кари Вянянен) удается открыть ресторан и привлечь посетителей⁶.

Так, съемка с натуры и выбор рабочих в качестве главных героев скорее оказываются связанными не с реалистической манерой Каурисмяки, а с представлениями автора о природе кино, сформированными под влиянием классиков кинематографа (Я. Одзу, М. Пауэлл, Дж. Кассаветис, Л. Бунюэль и др.), не знавших цифрового вмешательства в кино и посткинематографических аудиовизуальных медиа [13].

Каурисмяки использует ссылки на классические кинопроизведения любимых авторов, и они аккуратно вписываются в его собственные картины, иногда в форме персонажей, их черт, света, монтажа, кадров или даже целых сцен [14]. По этой же причине Каурисмяки в кинопроцессе использует 35 мм пленку и скрупулезно занимается светом, доверяя во многом эту работу своему почти бессменному оператору Тимо Салминену, сумевшему создать уникальный визуальный стиль фильмов, одновременно аскетичный и наполненный густыми цветами и сумрачными композициями (рис. 4). Салминен работал над всеми фильмами двух трилогий «Пролетарской» и «Финской».

Следование традициям «старой школы» сопряжено с рядом трудностей в создании фильма, которые в свою очередь влияют на визуальный стиль и конечный результат. Например, пленка в съемочном процессе диктует свои условия, она требует осторожности с освещением и цветами из-за чувствительности к свету. Камера, доставшаяся от классического кино, достаточно тяжелая, движения с ней затруднены, поэтому кинематографическое слежение ограничено, действие медленное и происходит перед камерой, отсюда спокойный ритм фильмов. Каурисмяки, следуя за «старой школой», воспроизводит эти особенности и через них транслирует свое отношение к кино в эпоху цифровых технологий. Он отказывается от цифровому кино в достоверности, оно ставит проблему «настоящего» и «ненастоящего» действия, помещаемого на экран, поэтому именно «ручное управление» кинематографическими процессами в классическом кинематографе становится для Каурисмяки эталонным, отвечающим настоящей природе кино. Он связывает это с ремесленностью и называет себя ремесленником [12], подразумевая, что настоящее кино создается в условиях понятного физического «ручного

⁴ «Тени в раю» (режиссер А. Каурисмяки, 1986).

⁵ «Ариэль» (режиссер А. Каурисмяки, 1988).

⁶ «Вдаль уплывают облака» (режиссер А. Каурисмяки, 1996).

труда»⁷, где все элементы процесса осязаемы, видны и понятны. Есть камера, пленка, свет, актеры – предметы труда, работа с ними приводит к созданию фильма, цифровые технологии нарушают этот естественный прозрачный процесс.



Рис. 4. Кадр из фильма «Девушка со спичечной фабрики» (режиссер А. Каурисмяки, 1990). Ирис (Кати Оутинен) празднует свой день рождения

Фигуры рабочего класса. Отчуждение и маркеры искренности

Героев для своих трилогий режиссер находит в среде рабочего класса (сборщик мусора, кассирша, шахтер, официантка, охранник и т.п.), не имея высокой квалификации, они часто находятся или оказываются в маргинальной позиции. От фильма к фильму они ищут «нормальной жизни», наполненной любовью, дружеской поддержкой, стабильной работой, приятными вещами, в своем поиске постоянно наталкиваясь на обезоруживающие их препятствия.

«Тени в раю» (1986), фильм, открывающий «Пролетарскую трилогию», рассказывает, об одином водителе мусоровоза Никандере (Матти Пеллонпяя), встретившем после смерти друга и напарника девушку Илону (Кати Оутинен), работающую кассиром супермаркета. Никандер и Илона пытаются начать отношения, но сталкиваются с коммуникативными трудностями, не позволяющими им по-настоящему сблизиться. История завершается на позитивной ноте, герои преодолевают все трудности и отправляются в совместное путешествие в Таллин. Движения и фигуры героев часто выглядят механическими, не только в моменты, связанные с рабочими процессами, но и за их пределами, во время досуга, в ресторане, на свидании. Когда Никандер решает пригласить Илону на свидание, он выбирает место для игры в бинго, атмосфера которого мало отличается от дисциплинарной рабочей среды. Такой характер движений и образов действий героев иногда связывается с чувством отчуждения [15], возникающего в условиях отчужденного наемного труда. Рабочий находится в зависимости от средств существования и предметов труда (работы), в связи с чем К. Маркс отмечает, что «венец этого рабства в том, что он уже только в качестве рабочего может поддерживать свое существование как физического субъекта и что он является рабочим уже только в качестве физического субъекта» [16].

Следующая часть трилогии «Ариэль» (1988) знакомит зрителя с непростой судьбой шахтера Таисто (Туро Пайала), фильм начинается с закрытия шахты и самоубийства отца главного героя. Таисто вынужден ехать в Хельсинки в поисках работы, где в первые же мину-

⁷ Каурисмяки не обращается к строгому определению труда и его видов, которые предлагает К. Маркс, по этой причине «ручной труд» в тексте помещен к кавычки.

ты на него нападают, грабят и избивают. Как и все герои Каурисмяки, Таисто продолжает свое движение по жизни и оказывается вознагражден, он находит любовь в лице Ирмели (Сусанна Хаависто), матери-одиночки, но судьба готовит герою еще испытания – тюрьма, побег, ограбление банка. В конце концов Таисто с новообретенной семьей в лице Ирмели и ее сына Рику (Ээту Хилкамо) удается сесть на корабль в Мексику.

«Девушка со спичечной фабрики» (1990) – самый трагичный фильм трилогии, рассказывающий историю работницы фабрики Ирис (Кати Оутинен). Девушка живет с матерью и отчимом, вынужденная их содержать, она ведет довольно одинокую и однообразную жизнь между работой и домом. В поисках радости она ходит на танцы, где знакомится с Арне (Веса Виерikko), который после совместной ночи не готов к продолжению отношений. Ирис обнаруживает, что беременна, ни Арне, ни родители не желают слышать о ребенке, последние выгоняют девушку из дома. Ирис покупает крысиный яд и идет к своим обидчикам, мечтая отравить их. Последний кадр фильма, после того как Ирис уводят с рабочего места, остается без героя, и вообще без человека, что возвращает зрителя к началу фильма (рис. 5).



Рис. 5. Кадр из фильма «Девушка со спичечной фабрики» (режиссер А. Каурисмяки, 1990)

В первых сценах камера также регистрирует производственный процесс спичечной фабрики: машины рубят, очищают, производят, упаковывают. Далеко не сразу в этом процессе проявляется главная героиня: сначала рабочие руки и только потом лицо. Зритель не видит Ирис, перед ним Марксово тело фабрики в форме расчлененной системы машин, присвоивших себе жизнь рабочего. Машинный труд захватывает свободную деятельность рабочего, и после смены Ирис, придя домой, движется в ритме механических рабочих движений [17].

Следующая трилогия Аки Каурисмяки «Финская трилогия» (1996–2006) во многом продолжает «Пролетарскую», герои, визуальный стиль и другие особенности сохраняются, еще более обращенный в историю кино, Каурисмяки продолжает использовать прямые и косвенные ссылки на произведения классического кинематографа. Аккордеон, развевающееся на ветру белье, самодельный душ – атрибуты контейнерной деревни из «Человека без прошлого» (2002) напоминают старомодный мир Жака Тати из фильма «Мой дядюшка» (1958).

Вторая картина трилогии «Человек без прошлого» (2002) заслужила наибольшую популярность и получила Гран-при Каннского кинофестиваля [14]. Только что сошедший с поезда в Хельсинки мужчина подвергается жестокому нападению, после которого он лишается памяти, и отныне зритель знает его как М (Маркку Пелтола), человека без прошлого. Потеря памяти

ти означает потерю имени, социального статуса и идентичности. Если восстановление идентичности или обретение новой в среде маргиналов контейнерной деревни возможно через непосредственную вовлеченность в жизнь деревни, через трудовой опыт, то перед лицом административных государственных структур любые попытки оказываются безнадежными. Предполагается, что работать может только человек с именем и номером социального страхования, иметь одно без другого невозможно, человек в социальной системе обязательно должен быть поименован, посчитан и определен, иначе он не существует. Кроме того, забвение главного героя открывает еще одну истину: память о бедных и незащищенных классах, которые ежедневно сталкиваются с абсурдом внутри экономической и административной системы, существуя без солидарности и надежды.

Герои «Пролетарской» и «Финской» трилогий имеют непосредственный трудовой опыт, транслируемый через образы рабочих процессов, образы отношений между персонажами и социальными структурами, которые можно интерпретировать не только в критическом, но и в экзистенциальном ключе. С одной стороны, картины «Пролетарской трилогии» отсылают зрителей к социальным и экономическим трансформациям Финляндии 1980-х годов, а «Финская трилогия» и «Человек без прошлого» (2002) – к периоду экономического кризиса 1990-х: безработица, проблемы с жильем, малый и средний бизнес банкротятся, растет количество бездомных людей. В этом контексте образы труда, трудовых процессов и фигура рабочего могут быть прочитаны в критическом ключе через проблемы отчужденного труда и сопутствующих процессов закабаления рабочего [15]. С другой стороны, как отмечалось выше, физический «ручной труд» для Каурисмяки становится маркером чего-то настоящего в позитивном ключе, а герои трилогий всегда находятся в поиске не просто «хорошей жизни» (выигрышного билета или удачного брака), но своего дела. Искренность рабочего оказывается связанной с его непосредственным трудовым опытом, его противоположностью являются банкиры, кредиторы, менеджеры, административные служащие. Оторванные от непосредственного труда, они оказываются лишенными важных человеческих качеств и способности к нормальному теплему общению.

Возращение кино

«Несовременность» кинематографического стиля режиссера, обращение к образам труда и искренним персонажам из рабочей среды оказываются взаимосвязанными, выбор их отсылает к представлениям Каурисмяки о природе кино, строящейся на игре света и тени; речь, широкий экран, трехмерное изображение, наоборот, выглядят как необязательные элементы [12], не говоря уже об использовании цифровых технологий в кинематографическом процессе. В связи с этим Каурисмяки не раз упоминал следующую формулу кино: «Представьте себе стену, двух человек перед ней, свет и тень. Вначале убираем одного человека: остается другой, стена, свет и тень. Уберем второго человека: остается стена, свет и тень. Уберем стену: останется свет и тень. Уберем свет: останется тень. Это и есть кино» [18].

Цифровые технологии порождают новые способы производства и выражения жизненного опыта, что приводит к существенным трансформациям кино, меняются способы его экспрессивности, от кино ожидается создание аффектов [4]. Как отмечалось выше, Каурисмяки усматривает в этих процессах утрату различий между «настоящим» и «ненастоящим» кинематографическим действием. Цифровое кино может позволить себе почти любой образ, и за такими возможностями, как правило, следует утрата зрительской чувствительности к достоверности изображаемого, она перестает иметь значение, образы между собой уравниваются. Для

того, чтобы передать естественность показываемого на экране и сохранить его статус как чего-то «ручного, ремесленного», он использует доцифровые способы производства картин, объединяя их с причудливыми фигурами рабочих и образами труда на экране.

Список литературы

1. Chacun son cinéma. Synopsis. Cannes Film Festival official website [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.festival-cannes.com/en/films/chacun-son-cinema> (дата обращения: 13.09.2022).
2. Anniversary Film: «To Each His Own Cinema». Cannes Film Festival official website [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2007/actualites/articles/anniversary-film-to-each-his-own-cinema> (дата обращения: 13.09.2022).
3. Манович Л. Цифровое кино и история движущегося изображения // Экранная культура. Теоретические проблемы / отв. ред. К.Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – С. 377–396.
4. Shaviro S. Post-Continuity: An Introduction // Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film. – Falmer: REFRAME Books. UK, 2016. – P. 129–144.
5. Press Conference «To Each His Own Cinema». Cannes Film Festival official website [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2007/actualites/articles/press-conference-to-each-his-own-cinema> (дата обращения: 13.09.2022).
6. Кустон Ж. Как на духу. Анкета для Аки Каурисмяки [Электронный ресурс] // Téléräma. – URL: https://aki-kaurismaki.ru/press2/au_fond_des_yeux.htm (дата обращения: 13.09.2022).
7. Peterson J. Workers Leaving the Factory: Witnessing Industry in the Digital Age [Электронный ресурс] // The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media. – URL: https://www.academia.edu/5728999/Workers_Leaving_the_Factory_Witnessing_Labor_in_the_Digital_Age (дата обращения: 13.09.2022).
8. Seppälä J. Loneliness in the Films of Aki Kaurismäki [Электронный ресурс] // Movie: A Journal of Film Criticism. – 2022. – No. 10. – P. 11–20. – URL: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/345326/Loneliness_in_the_films.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 13.09.2022).
9. Seppälä J. The Camera’s Ironic Point of View: Notes on Strange and Comic Elements in the Films of Aki Kaurismäki // The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements. Austin T. (ed.). – T & T Clark, 2018. – P. 80–100.
10. Kompatsiaris P. Dreamers and Other Sentimental Fools: Money, Solidarity and Ambivalent Populism in the Films of Aki Kaurismäki // The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements. Austin, T. (ed.). – T & T Clark, 2018. – P. 101–117.
11. Плахов А., Плахова Е. Аки Каурисмяки. Последний романтик: Фильмы, интервью, сценарии, рассказ. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 296.
12. Фон Баг П. Портрет работающего человека [Электронный ресурс] // Filmihullu. – URL: https://aki-kaurismaki.ru/press5/portret_rabotajuschego_cheloveka.htm (дата обращения: 13.09.2022).
13. Shaviro S. Splitting the Atom: Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision // Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film. – Falmer: REFRAME Books. UK, 2016. – P. 362–397.
14. Nestingen A. Aki Kaurismäki and Nation: The Contrarian Cinema [Электронный ресурс]. – URL: http://widerscreen.fi/2007/2/aki_kaurismaki_and_nation.htm (дата обращения: 13.09.2022).

15. Koutsourakis A. The Cultural Techniques of Gesture in Aki Kaurismäki's Proletarian Trilogy // *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*. Austin T. (ed.). – T&TClark, 2018. – P. 117–136.

16. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://psylib.org.ua/books/marxk01/index.htm> (дата обращения: 13.09.2022).

17. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. 1. – М.: Политиздат, 1969. – С. 430–437.

18. Лefевр Р. Встреча с Аки Каурисмяки [Электронный ресурс] // *Acrif*. – URL: <https://aki-kaurismaki.ru/press/aki25.htm> (дата обращения: 13.09.2022).

References

1. Chacun son cinéma. Synopsis. Cannes Film Festival official website, available at: <https://www.festival-cannes.com/en/films/chacun-son-cinema> (assessed 13 September 2022).

2. Anniversary Film: «To Each His Own Cinema». Cannes Film Festival official website, available at: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2007/actualites/articles/anniversary-film-to-each-his-own-cinema> (assessed 13 September 2022).

3. Manovich L. Tsifrovoe kino i istoriia dvizhushchegosia izobrazheniia [Digital Cinema and the History of the Moving Image]. *Ekrannaia kul'tura. Teoreticheskie problemy*. Ed. K.E. Razlogov. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2012, pp. 377-396.

4. Shaviro S. Post-Continuity: An Introduction. *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer, REFRAME Books. UK, 2016, pp. 129-144.

5. Press Conference: «To Each His Own Cinema». Cannes Film Festival official website, available at: <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2007/actualites/articles/press-conference-to-each-his-own-cinema> (assessed 13 September 2022).

6. Custon Zh. Kak na dukhu. Anketa dlia Aki Kaurismiaki [As in spirit. Questionnaire for Aki Kaurismäki]. *Télérama*, available at: https://aki-kaurismaki.ru/press2/au_fond_des_yeux.htm (assessed 13 September 2022).

7. Peterson J. Workers Leaving the Factory: Witnessing Industry in the Digital Age. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, available at: https://www.academia.edu/5728999/Workers_Leaving_the_Factory_Witnessing_Labor_in_the_Digital_Age (assessed 13 September 2022).

8. Seppälä J. Loneliness in the Films of Aki Kaurismäki. *Movie: A Journal of Film Criticism*, 2022, no. 10, pp. 11-20, available at: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/345326/Loneliness_in_the_films.pdf?sequence=1&isAllowed=y (assessed 13 September 2022).

9. Seppälä J. The Camera's Ironic Point of View: Notes on Strange and Comic Elements in the Films of Aki Kaurismäki. *The Films of Aki Kaurismäki, Ludic Engagements*. Ed. T. Austin. London, T&T Clark, 2018, pp. 80-100.

10. Kompatsiaris P. Dreamers and Other Sentimental Fools: Money, Solidarity and Ambivalent Populism in the Films of Aki Kaurismäki. *The Films of Aki Kaurismäki, Ludic Engagements*. Ed. T. Austin. London, T&T Clark, 2018, pp. 101-117.

11. Plakhov A., Plakhova E. Aki Kaurismaki. Poslednii romantik: Fil'my, interv'iu, stsennarii, rasskaz [The Last Romantic: Films, interviews, scripts, story]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.

12. Von Bagh P. Portret rabotaiushchego cheloveka [Portrait of a working man]. *Filmihullu*, available at: https://aki-kaurismaki.ru/press5/portret_rabotajuschego_cheloveka.htm (assessed 13 September 2022).

13. Shaviro S. Splitting the Atom: Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision. *Post-Cinema, Theorizing 21st-Century Film*. Falmer, REFRAME Books. UK, 2016, pp. 362-397.

14. Nestingen A. Aki Kaurismäki and Nation: The Contrarian Cinema, available at: http://widerscreen.fi/2007/2/aki_kaurismaki_and_nation.htm (assessed 13 September 2022).

15. Koutsourakis A. The Cultural Techniques of Gesture in Aki Kaurismäki's Proletarian Trilogy. *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*. Ed. T. Austin. London, T&TClark, 2018, pp.117-136.

16. Marx K. Ekonomicheskoe-filosofskie rukopisi 1844 goda [Economic and Philosophical Manuscripts of 1844], available at: <https://psylib.org.ua/books/marxk01/index.htm> (assessed 13 September 2022).

17. Marx K. Kapital. Kritika politicheskoi ekonomii [Capital. Criticism of political economy]. Moscow, Politizdat, 1969, vol. 1, pp. 430-437.

18. Lefebvre R. Vstrecha s Aki Kaurismiaki [Meeting with Aki Kaurismäki]. *Acrif*, available at: <https://aki-kaurismaki.ru/press/aki25.htm> (assessed 13 September 2022).