

«Фильмография Аки Каурисмяки как отражение социокультурных аспектов быта “потерянной” Финляндии»

Введение

Феномен ностальгии – достаточно распространенное в XXI веке явление, связанное по большей части с неприятием современных традиций и ценностей старшими поколениями. Феномен ностальгии означает повторное переживание определенного чувства, относящегося к прошлому. Данный процесс может принимать циклическую форму, усиливаясь с каждым новым кругом – повторной актуализацией переживаний о прошлом. Фридрих Ницше определил несколько важных моментов, касающихся феномена ностальгии. Во-первых, это конструирование образов прошлого, базирующееся на вторичном переживании воспоминаний и эмоций, о которых уже было упомянуто ранее. Во-вторых, конструирование ностальгических образов имеет прочную связь с образом Другого. В-третьих, ностальгические образы, транслируемые памятью, непосредственно влияют на формирование настоящей и будущей реальности (Чикишева, 2012).

В своем исследовании мы обращаемся к современной парадигме наук о культуре “memory studies”, сконцентрированной на проблематике поля знания и памяти (Васильев, 2012). Ностальгию в рамках “memory studies” можно рассматривать с нескольких различных ракурсов: как миф, этическую и эстетическую метафоры, механизм осмысления и преодоления травматического опыта (ракурс нашего исследования), социальную практику, вид моральной рефлексии и самоиронии (Чикишева, 2012).

Чаще всего исследователи в области гуманитарных наук сталкиваются с тем, что периоды прошлого, составляющие предмет ностальгии, имеют длинную историю. Ностальгические периоды чаще ассоциируются с прошлым. У каждого носителя ностальгии существует свой образ «золотого

века»: это, к примеру, может быть дореволюционные годы «царской» России, еще не омраченные многочисленными кровопролитными войнами, или же «оттепель» - начало социальной стабилизации жизни в СССР. Однако, в контексте событий последней декады заметно актуализируется феномен ностальгии по относительно недавним временам – к примеру, ностальгия по «лихим 1990-м» в России.

Чем это может быть обусловлено? Чаще всего ностальгические образы связаны с субъективными представлениями об «идеальном» периоде времени, которым характеризуется привычная для индивида или общества в целом действительность, его «зона комфорта», область приятных воспоминаний и переживаний. Потрясения, трагические события и радикальные перемены выступают в данной ситуации в качестве «разделительной черты» между отторгаемым нами настоящим и «потерянным» прошлым. Зачастую подобными «переломными моментами» выступают внешние и внутренние политические факторы: мировые и гражданские войны, государственные перевороты, жесткие социальные и экономические реформы.

В качестве примера можно обратиться к феномену «югоностальгии», распространенной в наше время среди стран Балканского полуострова. Представители бывшей Югославии часто испытывают ностальгию по социально стабильным временам в жизни страны, чье существование прекратилось после череды войн 1990-х гг., приведших также к сильной национальной разобщенности. Болезненное переживание резких социополитических преобразований можно встретить и у других представителей бывших социалистических государств, входивших ранее в состав Восточного блока.

Таким образом, обращаясь к ситуации европейских сообществ, можно условно разделить их современную послевоенную историю на два периода: до вступления в ЕС и после (капиталистические страны) или же до падения режима и после (социалистические страны). В центре внимания настоящего

исследования находится первый пример. Носителями ностальгии в данном случае становятся те члены общества, которые помнят свою страну как государство, не являющееся частью более широкой политической и административной системы, не подогнанное под какие-то общеевропейские рамки, отличающееся национальной самобытностью и т.д. Преодоление так называемого рубежа, начало «прогрессивного» (европейского) развития своего общества, отход от национального в пользу мультинационального, мультикультурного – болезненный этап для общества, часто негативно сказывающийся на его внутреннем состоянии и самовосприятии.

Согласно Ф. Анкерсмицу, новая идентичность общества во многом характеризуется травмой, полученной в результате распада прежней идентичности. Отказ от привычного, традиционного уклада жизни болезненно отражается на общественном сознании, самовосприятии (Анкерсмит, 2007). Почему опыт резких социокультурных трансформаций оказывается чрезвычайно болезненным для общественного сознания? Исследования данной темы показывают, что причина кроется в невозможности осмыслить травму, пережить ее изнутри сопутствующего ей травматического опыта: происходит ее психологическое отторжение индивидом, пытающимся дистанцироваться от восприятия актуальной действительности (Анкерсмит, 2007).

В основе данной работы лежит исследование подобного «переходного» периода на примере одной из наиболее закрытой (и, соответственно, наиболее болезненно воспринимающей эту трансформацию) из европейских стран – Финляндии. Данный период приходится на 1974-1996 гг. и далее мы будем обозначать этот временной отрезок как «потерянную» Финляндию. Цель работы заключается в том, чтобы показать, что коллапс «потерянной» Финляндии выступает в качестве отдельного исторического периода, наделенного своими уникальными социокультурными чертами. В названии данной работы упоминаются «социокультурный аспекты быта»: здесь необходимо пояснить, что под словом «быт» мы понимаем повседневную

жизнь Финляндии, рассматриваемую с ракурсов ее культурных и социальных трансформаций. В дальнейшем, если удастся хотя бы схематично реконструировать его, эта модель априори может быть применима к исследованиям трансформации других европейских сообществ.

Главной задачей данного исследования является демонстрация того, как образ «потерянной» Финляндии можно реконструировать на основе анализа выборочной фильмографии Аки Каурисмяки. Так как источников, релевантных данной теме, существует крайне мало, и далеко не все из них отображают интересующий нас «образ эпохи», мы решили прибегнуть к поиску соответствующих визуальных кодов в финском кинематографе.

В отношении темы социальной памяти парадигма “memory studies” позволяет применять коммуникативный подход. Коллективная социальная память является следствием общей коммуникации о прошлом и представляет собой «комплексный процесс культурного производства и потребления» (Васильев, 2012). В свою очередь, коллективную социальную память мы также воспринимаем как совокупность воспоминаний о прошлом, в том числе, о бытовавших ранее (общих для всех) социальных нормах поведения, социальных коммуникациях и интеграциях (Васильев, 2012). Артефактом, позволяющим нам в определенной мере «коммуницировать» с прошлым, может выступать кинодокумент.

В данной работе речь идет об исторической репрезентации на основе индивидуального опыта памяти о знакомом режиссеру лично периоде прошлого: «месте памяти», воспроизведенном в его киноработах. Созданный им кинообраз «потерянной» Финляндии заключает в себе определенную двойственность семантики места и времени: трансляция одной репрезентации происходит посредством использования другой репрезентации. Т.е. фильмы, анализируемые в процессе данной работы, отображают события не в «чистом виде», а некую совокупность субъективных взглядов, воспоминаний, переживаний. Современная история Финляндии представлена Аки Каурисмяки в форме нарратива.

Почему события не отображаются в «чистом виде»? Стоит отметить, что исторические события не «объективны» в своем существовании, т.к. их появление – это следствие особой «оптики» отдельно взятого сообщества по отношению к восприятию прошлого (Васильев, 2014). Подобным образом мы можем обозначить историческую репрезентацию в кинофильме как часть «оптической» культуры зрителя.

«Исторический кинофильм», допустим, даже и «неигровой», не может являться «документом» в полном значении данного слова, т.к. в нем присутствуют инсценировка и монтаж. В случае Каурисмяки можно отнести историческую кинорепрезентацию к особому виду мемуаров автора фильма, трансляцию его субъективного восприятия действительности, и в этом случае кинофильм обретает свой «документальный эффект» (Листов, 2016).

«Потерянная» Финляндия, чей образ запечатлен в фильмографии Аки Каурисмяки, это страна, идущая навстречу к глобальным переменам; страна, которую он по большей части не может понять и принять, но решается «задокументировать» для следующих поколений. «Я родился, чтобы скорбеть о прошлом. Я ничего не могу поделать», - заявляет режиссер (Сархимаа, 2015). На данный момент Финляндия – жертва собственного стереотипного растиражированного образа как «страны номер один в мире в области мобильных телефонов, использования Интернета и потребления кофе» (Ханот, 2011). Цель своей работы сам Каурисмяки комментирует так: «Я документирую гибель Финляндии... Любя эту страну, я не могу смотреть, как она разрушается» (Мерисаду, 1997). Важно также отметить, что Каурисмяки занимает жесткую регионалистскую позицию по отношению к настоящему и будущему Финляндии, выражая иррациональную с объективной точки зрения неприязнь к любым факторам влияния извне, способным негативно повлиять на культурную и национальную идентичность страны. Образ действительности, транслируемый Каурисмяки посредством кинофильма в стиле реализма, в определенном смысле также может быть сравним с потоком сознания, вбирая в себе некоторые элементы сферы «сновидений наяву» о

том, как могла бы/должна была протекать социокультурная жизнь страны в обозначенный нами период.

Целью данного исследования является реконструкция образа «потерянной» Финляндии на основе исторических кинорепрезентаций. В процесс работы мы надеемся изучить, какие моменты социокультурной трансформации страны в обозначенный период, так или иначе, нашли свое отражение в фильмах Аки Каурисмяки, созданных в период с 1974 по 1996 гг. Также нам необходимо показать, какими способами осуществляется передача Каурисмяки визуальных кодов – характерных черт воссоздаваемого им визуально «места памяти». «Место памяти» является одним из наиболее важных понятий для программы “memory studies” и представляет собой совокупность элементов коллективной памяти, благодаря которым формируется идентичность той или иной группы, имеющей непосредственное отношение к данному феномену (Васильев, 2014).

Главной проблемой исследования выступает проблема идентификации социокультурных особенностей реконструируемого в данной работе образа «потерянной» Финляндии и их места в историко-культурном наследии страны.

В соответствии со всем вышесказанным, **основную гипотезу** этого исследования составляют следующие предположения:

1. «Потерянная» Финляндия имеет свой «период полураспада»: 1974-1996 гг. Данный временной отрезок является поэтапной трансформацией традиционной закрытой северной страны в более «открытое» и прогрессивное европейское, но утратившее свою уникальность сообщество.
2. Данный период имеет свои социальные и культурные особенности и документальные подтверждения этому.
3. Совпадающая хронологически с данным временным отрезком выборочная фильмография приверженца метода реализма Аки

Каурисмяки может быть взята как основной материал для реконструкции «периода окончательного исчезновения» Финляндии.

Первостепенная задача, необходимая для исследования: на основе аудиовизуальных источников выявить социокультурные аспекты образа финского общества на протяжении вышеуказанного периода.

Помимо этого существует несколько **проблемных вопросов**, ответы на которые мы надеемся предоставить в тексте данной работы:

1. Какова степень влияния определенных внешних и внутренних факторов (культурных, политических, экономических) на изменения, происходившие в данный период в стране?
2. Насколько полно/точно можно реконструировать основные моменты экзистенции финской культуры в период ее трансформации, опираясь на аудиовизуальные источники (фильмы Аки Каурисмяки)?
3. Какую роль образ «потерянной» Финляндии играет сегодня для современников/очевидцев данного периода?

В работе над исследованием использованы преимущественно аудиовизуальные источники (кинофильмы), а именно выборочная фильмография Аки Каурисмяки (см. раздел «Теоретическая рамка и методология»). Как уже было обозначено выше, производится поиск визуальных кодов в фильмах на предмет их соответствия выбранной теме. Помимо этого в работе дополнительно используется ряд текстовых источников. Это публицистские работы, касающиеся исследований социальной памяти, методов исторической репрезентации в кино, непосредственно критики фильмов Аки Каурисмяки.

Источники, используемые в данной работе, исходно преимущественно финноязычные, но представлены в русскоязычном переводе. Стоит отметить, что перевод большинства статей, монографий, интервью был лично осуществлен автором настоящей работы. Данные публикации в настоящий момент представлены на неофициальном русскоязычном портале www.Aki-Kaurismaki.ru (см. раздел «Библиографический список»), посвященном

творчеству режиссеру. Список работ, не нуждающихся в предварительном переводе автора данной ВКР, включает в себя ключевые исследования финских культурологов, историков, антропологов и кинокритиков: Петера фон Багха, Сакари Тойвианена, Лаури Тимонена, Леены Леписто, Маркку Коски и других. Также в работе используются материалы, необходимые для формирования теоретической части данной работы. Авторы данных публицистских работ анализируют феномен ностальгии (А. Чикишева), исследования социальной памяти (А. Васильев, Э. Хобсбаум), коллективного травматического опыта (Ф. Анкерсмит), кинорепрезентации исторического опыта (В. Листов, Р. Cook, M. Le Sueuer). Также мы привлекает к работе монографию «Последний романтик» киноведов Андрея и Елены Плаховых, содержащую расшифровки множества бесед авторов с Аки Каурисмяки о его творчестве и роли Финляндии в нем.

Теоретическая рамка и методология

В своем исследовании мы опираемся на академические работы, сконцентрированные на репрезентации ностальгии в кино; в данном случае, это работы, посвященные анализу взаимосвязи между «ностальгическим кино» и «историческим прошлым» страны. В качестве основной теоретической статьи была выбрана работа «Theory Number Five. Anatomy of Nostalgia Films: Heritage and Methods» профессора Марка Ле Соьера (Le Seuer, 1977). Данное исследование затрагивает возможность влияния конкретных социополитических факторов на трансформацию национальных ценностей и традиций. Ле Соьер рассматривает относительно современные исторические отрезки («острова ностальгии») в соотношении с подвижными социокультурными пластами, принадлежащими им хронологически. Автор обращается к следующим проблемным вопросам: как и почему создается современная кинорепрезентация исторических сюжетов? Какими способами она осуществляется и в каких целях?

Еще одна важная работа - это “Screening the past: memory and nostalgia in cinema” профессора Пэм Кук, посвященная исследованиям феномена ностальгии в кинодокументах (Cook, 2005). Также, основываясь на работе Светланы Бойм «Будущее ностальгии», мы можем определить тип ностальгии, присущей Каурисмяки, как рефлексивный – открытый, фрагментарный (Бойм, 2013). Нарратив Каурисмяки представляется, с одной стороны, произвольным любованием течением времени, с другой стороны ощущается явный диссонанс между восприятием прошлого и настоящего. Рефлексия Каурисмяки социокультурной трансформации страны одновременно и трагична, и иронична.

В настоящем исследовании мы обращаемся к методу “case study”: анализируется конкретный случай – случай «потерянной» Финляндии в видении Аки Каурисмяки. Мы работаем со строго определенным местом (Финляндия) и временным отрезком (1974-1996 гг.). Помимо этого случай «потерянной» Финляндии строго ограничен также и по кругу лиц: мы работаем с индивидуальной памятью о прошлом самого режиссера и

репрезентируемой им ностальгическими образами, знакомыми современникам «потерянной» Финляндии также, как и Каурисмяки, испытывающим теплую привязанность к недавнему прошлому своей страны. Кинофильм (наподобие фотоальбома) с точки зрения “memory studies” мы рассматриваем как артефакт, предназначенный для «регулярных публичных воспоминаний» (Васильев, 2012). Мы можем анализировать его в качестве нарратива, который автор использовал для легитимации и идентификации памяти о прошлом своей страны (Васильев, 2012).

В целом, данное исследование подразумевает несколько различных этапов работы с источниками. В основном речь пойдет об анализе аудиовизуальных источников, составляющих большую часть имеющихся материалов. Перед составлением проекта исследования было необходимо провести выборку фильмов Аки Каурисмяки, т.к. не все картины режиссера относятся к теме данной работы. К примеру, фильмы, снятые после 1996 года «выпадают» из списка источников, за исключением работы «Юха» («Juha», реж. Аки Каурисмяки, 1999), по сюжету примыкающей к более раннему периоду.

Далее, опираясь на ряд вопросов и гипотез, поставленных с целью определить основные черты образа «потерянной» Финляндии, проводится отдельный анализ каждого из выбранных фильмов: в процессе делаются «заметки на полях» по каждой из выявленных микротем. Таким образом, получаем совокупность характеристик, особых культурных кодов, ссылаясь на которые уже можно моделировать основу кинообраза «потерянной» Финляндии.

Последним этапом является работа с текстовыми источниками. Здесь анализ проходит по схеме, подобной работе с аудиовизуальными материалами. Стоит также отметить, что результаты, полученные в процессе анализа имеющихся материалов, в конечном итоге синтезируются: предположительно в таком виде эти результаты могут быть представлены в тексте данной работы.

Временные рамки «потерянной» Финляндии: 1974-1996 гг.

В одном из своих интервью Аки Каурисмяки утверждает, что «Финляндии после 1974 года - абсолютно потерянная страна» (Росенгрэн, 2015). Эта дата, озвученная режиссером, становится отправной точкой для периода необратимой трансформации социокультурной жизни страны. Выделенный нами период гипотетически имеет конкретные временные рамки, которые были установлены в соответствии с определенными социополитическими факторами (событиями), ставшими катализаторами начала и, соответственно, завершения данного периода. В данной работе актуальной темой является болезненность перехода от традиционного однородного (монокультурного, мононационального) общества к обществу американизированного типа: мультикультурному/мультинациональному. Критерии для поиска событий-катализаторов, в первую очередь, напрямую зависят от внешнеполитических и внутривнутриполитических преобразований, включающих в себя решение Финляндией миграционных вопросов и вступление в трансамериканские экономические коллаборации.

Начало датируется 1974 годом: Финляндия (одновременно с ГДР) принимает первую крупную группу иммигрантов - беженцев из Чили, запросивших у Финляндии политическое убежище после прихода к власти Пиночета в результате военного переворота (EILEN.fi). Одновременно с этим 1974-й год в современной истории Финляндии ознаменован началом интернационализации экономики и промышленности: у Финляндии появляются первые американские партнеры и инвесторы, что априори означает и начало массового проникновения американской культуры в финское общество - до этого момента однородное, закрытое.

Датой, закрывающей рамки вышеупомянутого периода, был определен конец 1995 - начало 1996 года: Финляндия вступила в Европейский Союз и приняла его политику по относительно свободному перемещению иммигрантов внутри территории ЕС, а также закон о квотах по предоставлению политического убежища мигрантам, значительно превышавшую прежние лимиты (EILEN.fi). Для сравнения: первая

крупная «нерегулярная» квота (1974 г.) = 187 человек; после принятия закона (с 1996 г.) = более 500 человек ежегодно. За сорок лет (1974-2014 гг.) Финляндия приняла около сорока тысяч мигрантов; за один лишь 2015 год - сорок тысяч мигрантов. Аки Каурисмяки комментирует ситуацию так: «Я делаю всё, что в моих силах, чтобы вывести Финляндию из Евросоюза» (Штехер, 2002).

Датировка, выбранная в соответствии с кругом обозначенных проблем, помогает конкретизировать интересующий нас историко-культурный период в жизни Финляндии, ознаменованный подвижным процессом потери ею самобытности и этнической однородности. Демократизация социокультурной жизни нации часто становится предтечей потери национальной идентичности. С одной стороны, страна призывает иммигрантов к ассимиляции, принятию своих законов, традиций, социальных норм и т.д. Однако, с другой стороны всегда присутствует момент «бессознательного “вплетения” коллективных ритуалов иммигрантов в жизненный уклад принявшей их нации» (Хобсбаум, 2015).

Часть 1. Современники «потерянной» Финляндии

1.1. Экзистенция пролетариата

Первый вопрос, возникающий при работе над данной темой: кто это – финн, являющийся современником «потерянной» Финляндии? И как этот образ находит свое отражение в фильмографии Аки Каурисмяки? На самом деле, этим финном, по сути, является и сам режиссер: кому, как не ему, наиболее знаком период, который он старательно «задокументировал» в своих работах?

Герои его фильмов – это множество альтер-эго самого Аки, воплощающие отдельные элементы его видения прошлого и настоящего финского общества. Важно отметить, что Каурисмяки, будучи выходцем из рабочего класса, акцентирует свое внимание на развитиях отношения внутри своего социального класса, игнорируя по большей части сферу жизни богачей. «Мне нечего рассказать о жизни заместителя директора крупной компании, о его проблемах в семейной жизни или предпочтениях в автомобилях», - говорит об этом сам Каурисмяки, предпочитая показывать исключительно ту сторону реальности, с которой он знаком лично.

Обращение к жизни праздного класса происходит в виде редкого исключения, когда появляется необходимость показать контраст двух классов, построить на нем конфликт: к примеру, рабочий попадает в неприятную ситуацию (прекрасно знакомую самому режиссеру), инициатором которой он, по факту, и не является вовсе. Тем не менее, в отличие от представителя праздного класса, который в действительности и может являться инспиратором обозначенной ситуации, финский пролетарий вынужден в полной мере прочувствовать негативную сторону социальной несправедливости и понести незаслуженное наказание.

Примечательно то, с какой холодной отрешенностью, бесстрастностью, безразличием герои фильмов Аки Каурисмяки принимают все удары судьбы. Возможно, это есть некое смирение перед фатализмом существования, разочарование в бесперспективности возможной борьбы против подобной несправедливости.

Таким образом, классовой борьбы как таковой мы на экране не видим: взгляд зрителя концентрируется преимущественно на образе жизни пролетариата. Тем не менее, конфликт действительно существует где-то вне кадра: мы можем предугадать его, сделав выводы из наблюдений за неурядицами в жизни киногероев Каурисмяки. Враг либо невидим, либо угадывается в доведенных до абсурда образах. Безрадостное положение финского пролетариата во многом инспирировано существующим распределением большинства доступных благ в пользу богачей, но жизнь последних интересует режиссера меньше всего.

Фильмы Каурисмяки, созданные в период коллапса «потерянной» Финляндии, демонстрируют трагедию пролетариата, претерпевающего ввиду общей социальной трансформации значительные изменения, ко многим из которых он не способен полностью успешно адаптироваться. Отсутствие классовой борьбы в реконструируемой «потерянной» Финляндии во многом объясняется тем, что ко времени активных перемен в жизни страны пролетариат, как класс, в своем исходном смысле уже практически не существует. У него практически полностью отсутствует мотивация к борьбе за свои права, а его существование сводится к одному единственному «порочному кругу» вредных привычек и редких бессмысленных трат. Так, современники «потерянной» Финляндии не реализуют себя, не учиняют протеста против происходящей социокультурной трансформации, не существуют полноценно, а просто-напросто «выживают».

1.2. Противопоставление образа иностранца образу «обычного» финна

Образ иностранца, изредка появляющийся на экране, Каурисмяки вводит в случае необходимости показать врага (иначе практически не позиционируется) не в качестве эфемерного некто, а как конкретный

негативный образ, который можно противопоставить образу обычного финна. Также возможно проиллюстрировать на его примере характерные отрицательные черты не заботящегося более об истинных человеческих ценностях американского или же ориентирующегося на него общества.

Каким видится нам, зрителям, человек, воспитанный американским обществом, активно навязывающим теперь свои ценности финскому обществу? Для достижения контраста Каурисмяки демонстрирует образ-карикатуру, словно сошедший с картинок авторства Херлуфа Бидструпа, - собственную версию американского боксера с легендарным именем Рокки («Rocky-VI» Финляндия, реж. Аки Каурисмяки, 1986). «Выращенный в Макдональдсе, воспитанный на комиксах», тщедушный коротышка явно не идет ни в какое сравнение со своим оппонентом – суровым северным здоровяком Игорем. Участь иностранного героя предугадать легко: его попросту отправляют в смертельный нокаут первым же ударом. Мораль Каурисмяки, кроющаяся за этим, тоже довольно проста: и чем же они лучше нас? Неужели мы хотим принять подобный образ жизни? Так за комедией, на самом деле, кроется трагедия «американской мечты», о которой грезилли современники «потерянной» Финляндии.

Другой карикатурный образ – Пекка, стереотипный швед из «Союза Каламари» («Calamari Union», реж. Аки Каурисмяки, 1985), в отличие от своих финских друзей уже полностью «подсевший» на образ жизни типичного американца. Его внешний вид, интересы, привычки, поведение (в частности, нежелание переходить с английского языка на родной шведский) – это мимикрия человека, принявшего навязываемое как должное или желаемое. Пекка появляется в фильме для достижения комического эффекта, т.е. позиция по отношению к человеку, выстраивающего подобным образом модель своего поведения в социуме, выражается как минимум в осуждении или насмешке – как в отношении нежизнеспособной, чужеродной, неприемлемой для нормального финского общества модели поведения.

Наиболее негативное изображение иностранца, которому по определению нет и не должно быть места в жизни финского общества, это торговец и сутенер Шемейка («Юха»). У Каурисмяки он воплощает все самые аморальные стороны западной жизни, от которой ему хотелось оградить свое общество: и демонстративное потребление (дорогой спортивный автомобиль, шикарная одежда, безотказный доступ к иным материальным благам), и развратное поведение (соблазняет деревенскую девушку Марьи, подстрекает ее к бегству из дома мужа), и беспринципное, безнравственное отношение к людям (обманывает Марью, сдает ее в публичный дом, не признает ее ребенка).

Шемейка – этакий собирательный образ «иностранной заразы», медленно проникающей в размеренную финскую жизнь и меняющей ее в худшую сторону. Он приезжает из столицы, в которой ему уже «нечем пожить», в глубинку, жизнь в которой еще ничем не испорчена и не омрачена. Какова цель Шемейки? Изменить общественное сознание, подчинить его своей воле, убедиться в силе своей власти, поупражняться в манипулировании другими людьми – это в первую очередь. Как минимум такой Шемейка, как и американизация, стремится уничтожить все чистое, светлое, родное традиционному укладу финской жизни. Как максимум – рекрутировать в свои ряды добровольцев, получить материальную выгоду, способствовать тому, чтобы подобных ему «шемеек» (впоследствии режиссер использует имя героя уже как имя нарицательное для различных иностранных «змеев-искусителей») стало больше вокруг.

Кто может/должен противостоять «шемейкам», чтобы не допустить уничтожения своего прошлого, настоящего и будущего? Простой деревенский мужик – Юха. И пусть герой все равно обречен изначально, но попробовать что-то изменить, пусть и ценой своей жизни, он все-таки должен. Как минимум – спасти честь жены и ее ребенка, поквитаться с бесчеловечным соблазнителем. Малый пример героизма, который Каурисмяки абсолютно оправдывает.

1.3. Социальные реформы и их последствия

Герои – жертвы структурного процесса трансформаций финского общества, чей наиболее болезненный период, по словам режиссера, приходится на отрезок между 1975-м и 1980-м годами, который носил исключительно деструктивный характер по отношению к общественному строю и сознанию (Кастро, 1990). Оценивая масштаб психологического давления на общество и его жизненный уклад, оказываемый со стороны

государства и определенных внешних факторов (интернационализации финской экономики, к примеру), можно понять причины «документации» у Аки Каурисмяки образа среднестатистического финна, современника «потерянной» Финляндии, в столь мрачном, безысходном свете.

Современное режиссеру общество на экране условно делится на три категории: это финансово обеспеченные граждане (кино-антагонисты Каурисмяки), представители «неприглядных», теряющих спрос профессий (мусорщики, посудомойки, водители общественного транспорта, шахтеры, продавщицы и прочие) и безработные.

Безработные появляются в качестве главных героев наиболее часто. В этом «коллапс» Финляндии видится в полной мере: ситуация с безработицей в Финляндии стала кризисной к середине-концу 80-х гг. и в течение следующего десятилетия достигла своего пика. Причины данного кризиса объясняются наличием многих факторов. Во-первых, это инновации в сфере промышленного производства с ориентацией на более совершенные американские модели: требуются новые специалисты для работы в этой области, новые формы обучения и подготовки подобных специалистов; «за бортом» своих профессий оказываются работники, чьи навыки не отвечают новым требованиям.

Вопрос переквалификации оказывается для них как минимум болезненным, во многих случаях – невозможным. Таким примером является лапландский шахтер Таисто из фильма «Ариэль» («Ariel», реж. Аки Каурисмяки, 1988), которого безработица вынуждает покинуть родную провинцию и устремиться в поисках лучшего будущего в столицу, к жизни в которой молодой человек оказывается абсолютно не приспособлен. Его рабочие навыки оказываются не пригодными ни для одной из «городских» профессий; единственным вариантом существования для Таисто становится преступная жизнь (Плахов, 2010). Нельзя назвать подобное решение наихудшим, т.к. зачастую финны, оказавшие в подобной ситуации, находят правильный выход из

бесперспективности жизни в виде совершения суицида. Безработный отец Таисто, старый шахтер, завещав сыну свой «кадиллак», пускает себе пулю в лоб. В 80-е и 90-е годы в Финляндии – самая высокая за всю историю страны статистика совершенных самоубийств среди обычных граждан, оказавшихся без средств и мотивации к существованию на фоне свершавшихся изменений (Кастро, 1990).

Во-вторых, это бесперспективность выживания малого финского бизнеса в условиях растущего господства филиалов компаний западных бизнес-партнеров. Подобная интернационализация рабочей сферы жизни оказывается первоочередным катализатором для роста безработицы среди рабочего населения страны, что, разумеется, находит свое отражение и в актуальных по отношению к данной проблеме кинолентах Аки Каурисмяки. Здесь, думаю, важно отметить тот факт, что Каурисмяки едва ли не единственный из финских режиссеров, решившийся показать зрителю реальность, обусловленную вышеупомянутым социальным кризисом. Демонстрируется бесперспективная, депрессивная картина далекой от «гламурных» образов жизни, резко контрастирующая с иллюстрациями почти бутафорской повседневной «праздности» у других режиссеров: как пример можно взять картину Ансси Мянтьяри «Последний из крысиных шкур» («Viimeiset rotannahat», реж. Ансси Мянтьяри, 1985), в которой внимание автора направлено на аморальные, лишенные какой-либо четкой мотивации действия, характеризующие образ жизни беспечного пожилого дамского угодника.

Возможно, так Мянтьяри выстраивает собственную защитную реакцию против удручающей ситуации, превращая реальность в фарс, в отчаянное глумление над человеческими пороками, создавая таким образом альтернативные ракурсы для восприятия действительности. Из этого наблюдения я могу сделать вывод, что для режиссера Мянтьяри, также определяющего реализм в качестве основного жанра своих работ, оказалось невозможным до конца преодолеть рубеж и коснуться самой

злободневной из проблем финского общества в выбранный мной период его истории. Каурисмяки же принимает и разделяет боль обывателей, не боится ангажировать дискуссию на тему безработицы своему зрителю, что, на самом деле, вовсе не есть легко, ведь, согласно статистике, в данный временной период безработица выросла с 3,5% до 18,9 %, таким образом, коснувшись жизни практически каждой жизни финской семьи (Сандбака, 2009). Тема болезненна, но, говоря о социальной жизни «потерянной» Финляндии, нельзя не касаться ее.

Как глобализация постепенно «убивала» малый финский бизнес, по-новому моделировала сферу рабочей жизни и испытывала на прочность современников «потерянной» Финляндии? Обратимся к самой яркой иллюстрации этой ситуации у Каурисмяки – жизненной драме супругов Лаури и Илоны из картины «Вдаль уплывают облака» («Kauas pilvet karkaavat», реж. Аки Каурисмяки, 1996), до определенного момента довольствовавшихся скромными профессиями водителя трамвая и старшей официантки старинного финского ресторана «Дубровник» (см. Приложение №1).

«Дубровник» закрывают и перепродают, водителей общественного транспорта сокращают: иллюстрация реальной финской безработицы начала 1990-х. Глобализация выявляется как первоначальный, явный катализатор подобных ударов по жизни социума: новые арендаторы придерживаются новых концепций, касающихся организации рабочего пространства и подготовки персонала. Эти концепции отныне базируются исключительно на интересах, запросах современной аудитории, ставящей перед собой в качестве приоритета не исконно финские традиции, а возможность прогрессивного развития всех сфер жизни с ориентацией на прозападное влияние.

Трагедия безработных супругов из «Вдаль уплывают облака» - это, с одной стороны, частная трагедия обычной средней семьи в этот «подвижный» промежуток времени, а с другой – это и общая, стандартная

проблема, которая коснулась в то время практически каждого; универсальный пример, который может быть применен в качестве иллюстрации для любой подобной ситуации. Старый персонал оказывается на улице без перспектив, гарантированной возможности дальнейшего трудоустройства, т.к. не отвечает требованиям новых инвесторов, арендаторов.

На наш взгляд, «пролетарии-неудачники» - это своеобразный ответ Каурисмяки «маленькому» человеку, нашедшего свое воплощение в произведениях Антона Чехова или Николая Гоголя. Однако, испытываемый жизнью герой Каурисмяки имеет неоспоримое преимущество перед образами русских классиков – поразительную выносливость, силу воли, позволяющую ему дальше двигаться по жизни, несмотря на все ее удары. И, вопреки обстоятельствам, «маленький» человек Каурисмяки, находясь даже на дне жизни своего общества, в большинстве случаев побеждает или хотя бы получает надежду на возможность победы – без проецирования какого-либо магического реализма на свою судьбу.

Удивительно – в хорошем смысле слова – то, насколько сильна вера режиссера в рабочий класс. Общество, в тяжелый для него период, выживает за счет этой веры: такой посыл мы можем прочесть, анализируя социологическую составляющую портрета «потерянной» Финляндии авторства Аки Каурисмяки. За счет этого, думаю, появляется и ощущение, что тотальная депрессивность изображаемого, в некоторой мере, напускная, т.к. интуитивно всегда угадывается нечто обнадеживающее, жизнеутверждающее в «суровом северном реализме» этой пролетарской летописи – за редким исключением, разумеется.

1.4. Социальные коммуникации

Отдельного внимания заслуживает репрезентация повседневных отношений между героями, современниками интересующего меня периода. Первое, на что обращаешь внимание во время просмотра, это язык общения героев – не просто финский, а литературный финский язык. Разумеется, в реальной жизни, находящейся по ту сторону экрана, в обиходе подобная структура речи вряд ли используется, но причина перенесения литературной речи в повседневность существует.

«Теперь в этой стране повсюду говорят на английском, тем более имеет смысл поддерживать классическую чистоту финского языка», - поясняет подобный ход Каурисмяки, выступая за сохранность национальных традиций (Плахов, Плахова, 2006). Чистота родного языка, незамутненная импортными словами-аналогами, это одна из тех исчезающих связей с прошлым, которую необходимо сохранить для будущих поколений, и здесь кинофильм становится наиболее удобным, простым в обращении инструментом документации.

Сохраняя чистоту языка, чистоту мысли, ее воспроизведения и творческой интерпретации, Каурисмяки словно дает своим современникам последнюю возможность сохранить свою постепенно исчезающую связь Бытием. Согласно учению о гуманизме Мартина Хайдеггера, человеческая мысль, находящая свое выражение в чистой речи, неиспорченной какими-либо факторами внешнего влияния, является непосредственным самовыражением языка Бытия. И если «храмом Бытия» мы можем назвать памятники литературной, поэтической, философской мысли, то Каурисмяки, в свою очередь, тоже может быть назван своеобразным хранителем языка Бытия (Хайдеггер, 1993).

Кроме исключительной чистоты речи мы видим и борьбу за сохранение чистоты отношений, моральных принципов, которые долгое время были характерны финскому менталитету. Герои «потерянной» Финляндии – это ускользающие в прошлое образы, в последний раз запечатлевшие в себе моральные и этические принципы традиционного финского общества того момента, как им завладела своя версия «американской мечты». Этот момент важен для понимания социологической составляющей «образа времени». Поведение героев охарактеризовано чистотой, простотой, обязательной сдержанностью, даже некой скупостью. «В мире слишком много лишних звуков и слов, образов и движений», - объясняет Каурисмяки повсеместное присутствие аскетизма в своих работах.

Нельзя сказать, что ввиду всей этой скупости во внешнем выражении эмоций поступками героев руководит рационализм. Наоборот: особенности финского менталитета таковы, что чувства, проявляющиеся не слишком заметно, тем не менее, практически неотделимы от действий, они глубоки, они обуславливают те или иные поступки. За немногословностью и внешней холодной отрешенностью скрывается не пассивный фатализм, как может быть изначально неверно интерпретированы характеры этих людей, их мысли. Правильно будет пояснить, что пассивный фатализм жизни замещается горькой меланхолией человеческой экзистенции. Жизнь испытывает на прочность героев, погрязших в одномерности повседневного существования. «Счастье — в раздражении, в безнадежности, у которой нет дна. Меланхолия — мама счастья», - утверждает режиссер. И если классовая борьба как таковая на экране отсутствует, то борьба против predeterminedности судеб демонстрируется в полной мере. Мы можем видеть одновременно и согласие, и несогласие героев с реальностью, смирение перед ней, которое при определенном катализаторе может быстро смениться смелым решением попробовать все изменить в лучшую сторону. Как итог – положительное разрешение дел: герои влюбляются и уплывают в другую страну (этакий «медовый месяц») – как пример, «Ариэль», «Тени в раю» («Varjoja paratiisissa», реж. Аки Каурисмяки, 1986) или «Береги свою косынку, Татьяна» («Pidä huivista kiinni, Tatjana», реж. Аки Каурисмяки, 1994). Возможен и отрицательный для персонажа финал: тюрьма – для Ирис из «Девушки со спичечной фабрики» («Tulitikkutehtaan tyttö», реж. Аки Каурисмяки, 1990) и местного «Раскольникова» Рахикайнена в «Преступлении и наказании» («Rikos ja rangaistus», реж. Аки Каурисмяки, 1983), смерть – для Юхи («Юха») и большинства неприспособленных к жизни в городе Франков («Союз Каламари»). Самая большая безысходность финала из моей выборки фильмов – это, пожалуй, история обманутой и оскорбленной всеми работницы спичечной фабрики Ирис, нашедшей

единственное удовлетворение в мести своим обидчикам – их отравлении крысиным ядом.

Отношения, проецируемые на экране, - скромные, немногословные, проживаемые на фоне монотонности жизни, работы или безработицы. Единственное, что помогает героям отвлечься от этой рутины, «почувствовать жизнь», это любовь, алкоголь и музыка – три определяющие элемента, придающие жизни смысл. Как уже было сказано ранее, пролетариат уже «не тот», он вовлек себя в некий порочный круг зависимостей и слабостей, где любовь и алкоголь становятся единственными ориентирами, мотиваторами для дальнейшего движения по жизни. Это – самая малая и самая большая одновременно цель, достигнуть которой необходимо любыми способами. Итог может быть как трагический, так и счастливый.

Главное стремление, сознательное или неосознанное, но неумолимо присутствующее в любой из жизненных историй у Каурисмяки, это любовь. Любовь – самое светлое и чистое чувство, к которому еще может апеллировать режиссер, стараясь изобразить актуальную ему реальность не до конца безнадежной, обреченной. Любовь, учитывая особенности финского менталитета, минималистична и романтична; она отчаянная, смелая, преданная - «с первого взгляда и до конца дней». Любовные отношения переданы исключительно изящно, трогательно, абсолютно не пошло, что имеет долю правды по отношению к реальности ситуации. В качестве примера возьмем изображение отношений двух друзей-финнов и их случайных знакомых-попутчиц – эстонки Татьяны и ее приятельницы Клавдии из Алма-Аты («Береги свою косынку, Татьяна»). Персонажи большую часть экранного времени кажутся отстраненными, избегающими всяких чрезмерных проявлений нежности и любви. Да и языковой барьер, казалось бы, должен был помешать общению молодых людей. Тем не менее, искренность чувств и настоящая порядочность позволяют им за несколько дней проникнуться симпатией друг к другу – как минимум. Как максимум –

влюбиться и решиться на смелый шаг ради сохранения и продолжения этих отношений: финн Рейно покидает Финляндию и отправляется вслед за своей возлюбленной Татьяной в родную ей Эстонию. Это – пример типичных для финского менталитета романтических отношений, бытовавших до начала американизации общества и пресловутой «сексуальной революции» (Плахов, 2010).

Общество «потерянной» Финляндии – это общество, постепенно забывающее о своих истинных ценностях, принимающее за должное ценности, навязываемые извне. Смысл киноленты в данном случае – напомнить о том, что на самом деле ценится превыше всего. Замечу, что вопросами морали и воспитания Каурисмяки не занимается: он лишь по крупницам запечатлевает последнее хорошее из того, что приходится на его век. Видится ли современному зрителю подобное культивирование нравственности и гуманности чем-то старомодным? Возможно, да.

Для Каурисмяки человеческие ценности стоят превыше всего – это в оппозицию внедряемой в финской обществе американской идее «бездуховности», смакования исключительно материальной стороны жизни. Смысл жизни видится ему в том, чтобы «выработать собственные моральные принципы, уважающие природу и человека, а затем следовать им». Человеческое достоинство, храбрость, честность – то истинное богатство, которым в полной мере владеют находящиеся едва ли не на грани бедности и отчаяния герои. Как в данном случае можно трактовать понятие о достоинстве? В первую очередь, это способность прийти на выручку другу в самую трудную минуту и, не раздумывая, пожертвовать последними деньгами ради его блага. Также это способность хоть сколько-нибудь ценить себя не позволять другим помыкать собой, унижать или оскорблять. Достоинство, по Каурисмяки, и суметь постоять за себя, применить силу в случае необходимости: защитить свою честь или честь любимой женщины. Но никогда, конечно же, не оправдывается бессмысленное насилие – в пьяном угаре, злом мщении или ради развлечения.

Как уже было сказано, столь невозмутимое, практически не выражаемое в эмоциях принятие жизненных невзгод и прочих обстоятельств героями Каурисмяки вовсе не означает фаталистическое принятие своей судьбы. Почему иногда мы можем принять их меланхолическую экзистенцию за проявление пассивного фатализм? Вне зависимости от того, о чем им сообщат – безудержно радостном или опустошающем, горьком – герои остаются неизменно бесстрастными. Даже возможность бегства от печалей жизни для них не выход: вариант всегда существует, но уже не привлекает их, ибо меняется только место, но не сама судьба.

Пожалуй, месть – самая крайняя мера, на которую может пойти растоптанный судьбой герой. Она показана как последний «выпад» со стороны «маленького» человека: убийства, совершенные Ирис («Девушка со спичечной фабрики», 1990) или Рахикайненем («Преступление и наказание», 1983) – жестокая месть, но даже она не до конца удовлетворяет героев, и они готовы понести после заслуженное наказание. Нельзя сказать, что, таким образом, на примере своих персонажей, Каурисмяки показывает, как должны обращаться друг с другом люди, оказавшиеся на пороге значительных, не всегда приятных, масштабных перемен. Это не нравоучительные, показательные примеры на экране, а обычная норма морали обычного человека, которую не предполагается ангажировать или пояснять – само собой разумеющееся. Это просто жизнь честных, неиспорченных рабочих людей, из чьей среды вышел и сам Аки Каурисмяки. Вместе с ними он и ностальгирует по «потерянной» Финляндии.

Часть 2. Культурная жизнь «потерянной» Финляндии

2.1. Межкультурный сплит

В период социокультурной трансформации в Финляндии происходит слияние ценностей двух заметно отличных друг от друга культур: американской (прогрессивной) и финской (традиционной). По моим

личным впечатлениям от просмотра и анализа выбранных фильмов, культурная сфера жизни «потерянной» Финляндии - это гипертрофированный постмодерн, снятая с него искаженная копия. Стоит отметить, что американизация финской культуры происходит поздно: в конце 70-х - начале 80-х происходит заимствование культурных компонентов, веяний, который по отношению к современной реальности в самих Штатах уже вышли из моды/общего употребления уже как минимум десять-пятнадцать лет назад.

Говоря о постмодернистской концепции культурных преобразований «потерянной» Финляндии, стоит все же учитывать не один, а как минимум два фактора влияния: американизацию и близость советского сектора (Toivianen, 2008). Чаще всего на экране Каурисмяки представляет их сплит: подобный пример мы видим в «Союзе Каламари» , когда Франки, члены неизвестной общины, имеющие визуальное сходство с представителями американской рок-культуры, смотрят в кинотеатре отечественную немую черно-белую драму «Отец Сергей» (реж. Яков Протазанов, 1918). Или рок-н-рольный коллектив «Ленинградские Ковбои» из одноименного фильма, исполняющий русскую «Катюшу» - видится это не иначе, как особый китчевый мимесис, рефлексия в отношении одновременно и советской, и западной культурной традиции.

Меняется и сам культурный досуг как повседневная практика. К примеру, с начала 70-х из столицы и близлежащих общин практически окончательно начинают вытесняться «дансинги» - финские аналоги вышедшим из моды еще в 40-х американским «хонки-тонкам» (Toivianen, 2008). «Дансинги», имевшие в своем музыкальном репертуаре композиции преимущественно традиционных направлений (в частности, финское танго - Анники Тяхти и др.), остаются либо за пределами столицы и области (музыкально-танцевальный летний фестиваль в общине Пюхьярви – один из немногих примеров сохраненной традиции финских «дансингов», актуальный и ныне), либо становятся частью детских

воспоминаний столичной молодежи (Timonen, 2007). На смену старомодным танцплощадкам (основное место культурного досуга для граждан практически всех возрастных категорий) приходят ориентированные на более прогрессивные западные стандарты бары, пабы, рок-клубы “Tavastia”, “Nosturi”.

На основе этой небольшой трансформации места и его семантики происходит очевидный раскол среди членов социума, формирующих свой досуг. Опять же, с запозданием: противостояние города и деревни усиливается, появляются отдельные социальные группы, субкультуры, находящиеся в конфронтации друг с другом. Подобную ситуацию Каурисмяки показывает в своей картине «Береги свою косынку, Татьяна» (1994). Герой Матти Пеллонпя воплощает образ рокера, отрицающего консервативные ценности, и находится в напряженных отношениях с социальной группой своего недавнего прошлого: автомеханик Рейно, уроженец Ориматилы, стремится «влиться» в культурную жизнь прогрессивно развивающейся столицы - в противовес менее развитой, находящейся еще где-то в «своих 40-х» пригородной общине. Конфликт возникает из-за прошлого Рейно, которого столичные рокеры рассматривают как еще совсем недавнюю «деревенщину».

2.2. Музыкальная культура

Отдельной чертой фильмов Каурисмяки, имеющей непосредственное отношение к культурной сфере жизни изображаемой им на экране «потерянной» Финляндии, является использованная режиссером музыка. Современная музыка, нашедшая свое отражение в фильмах, является своеобразной иллюстрацией тезиса о запоздалом проникновении проамериканских ценностей в финскую культуру. Как пример - финский

рок, музыкальный феномен «потерянной» Финляндии (зародился в середине 70-х гг.), не имеющий конкретных аналогов. Речь идет о смешении едва совместимых друг с другом компонентов: американского рока и кантри 50-х, русской народной музыки (в частных случаях) и финской народной музыки.

Если во времена детства Каурисмяки молодежь преимущественно отдавала свое предпочтение классической (стоит вспомнить известнейших финских композиторов – Яна Сибелиуса или Линдберга Магнуса) и фольклорной финской музыке. Популярны были и эстрадные исполнители, вроде Олави Вирты, Георга Отса и Анники Тахти, чьи песни звучат в качестве «ностальгического» фона практически во всех выбранных мной фильмах (Lepisto, 2006). С приходом американских ценностей в жизнь финского общества меняются и музыкальные пристрастия поколений. Музыкальным «экспортом» Штатов в Финляндию середины 70-х становятся уже устаревшие к этому времени за рубежом рок- и поп-коллективы: The Blazers, The Renegades, Crazy Ken Band и прочие. Эту волну «зарубежного импорта» можно назвать предвосхищением появления финского рока и его основным источником вдохновения (Lepisto, 2006). По аналогии с новой немецкой волной или же советским роком, финский рок заимствует определенные элементы американской музыкальной культуры, адаптируя их под себя, превращает используемый шаблон в будущую модель современной национальной музыки, испытывающей на себе влияния первоисточника, но не становящейся его точной, лишенной фантазии копией.

Финские рок-музыканты – такие же современники «потерянной» Финляндии, герои фильмов Каурисмяки, как и сам режиссер. Выходцы из рабочего класса, создающие музыку для рабочего класса, они фигурируют как персонажи культурной жизни Финляндии, по сути, во многом собственноручно и создавая эту культуру (Lepisto, 2006). На примере «Союза Каламари» видно, как рок-индустрия становится определяющим

фактором развития сферы культурной жизни в стране: посещение модных рок-клубов или просто баров с «живой» музыкой превалирует над другими вариантами культурного досуга у финской молодежи (Куосманен, 2015). «Союз Каламари» - это, в своем роде, негласная самореклама музыкантов популярных рок-групп (к примеру, братьев Сюрья из Ерри Normaali) и отражение их образа жизни, в принципе, также калькирующего образ жизни молодежи из среднего класса в этот период (Lepisto, 2006).

2.3. Распространение потребительского культа

Сам подход к организации культурного досуга учитывает навязываемые внешними факторами влияния основные элементы потребительского общества и его культуры (американского – в идеале, если ссылаться на Бодрийяра). Каурисмяки утверждает, что пролетариат, который мы видим в его фильмах, «уже не тот»: форма его существования сводится к стремлению «наводнить» пространство вокруг себя вещами,

имеющими определенную престижность и способными показать некую статусность владельца (Timonen, 2007).

С началом интернационализации финской экономики и промышленности связано и начало импорта продуктов американской материальной культуры. Существует множество примеров финского «вещевого фетишизма» в выбранных мной фильмах. Рассмотрим по порядку эти примеры и выявим семантику приобретенных предметов потребления в жизни их владельцев. Во-первых, это вымещение американским автопромом европейских/советских автомобилей. Ими к середине 70-х годов обладала практически каждая среднестатистическая финская семья. Одна машина как минимум: во владении механика Рейно находились как минимум два автомобиля «Волга» - ГАЗ-22Г 1961 года и ГАЗ-21 1958 года («Береги свою косынку, Татьяна»).

Просматривая ностальгические фильмы Каурисмяки, мы видим, что по дорогам Финляндии 60-х/70-х гг. скромно колесят преимущественно «бюджетные» по финским меркам советские «Москвичи» (Москвич 2140 1976 года в «Юхе»), «Лады» (Лада ВАЗ-2101 1975 года в «Преступлении и наказании»), «Чайки» (Чайка ГАЗ М-13 1959 года – в «Гамлет идет в бизнес», 1987, и «Рокки-VI», 1986) наравне с европейскими «Ford» (Ford Anglia 105E 1964 года в «Девушке со спичечной фабрики», 1990) и «Opel» (Opel Blitz 1952 года – в «Юхе» и «Береги свою косынку, Татьяна», 1994).

В обозначенный мной период социокультурной трансформации Финляндии ситуация меняется: пределом всех желаний обычного финна, приоритетом его материальных стремлений становится американский автомобиль. Это своеобразный символ новой жизни, поворотный момент, в который «пролетариат и перестает быть пролетариатом» в своем исходном определении, становясь заложником американского образа жизни, его культуры потребления (Timonen, 2007). Стремление обычного рабочего заработать достаточно денег, чтобы приобрести взамен «Волги»

подержанный «Кадиллак», диктуется меняющимся под влиянием множества новоявленных соблазнов сознанием.

Если ранее автомобиль в жизни финна – это необходимое повседневное средство передвижения, то теперь это не иначе, как протест против устоявшихся жизненных устоев, попытка их преломления, желание повысить собственный уровень жизни/статус в глазах общества. Примечательно, что в «Юхе», иллюстрирующем жизнь в финской глубинке примерно конца 60-х гг., подобный фетишизм достигает своего апогея: роскошный импортный автомобиль выступает как инструмент соблазна. Деревенской девушке Марье достаточно один раз прокатиться на новеньком Chevrolet Corvette Sting Ray заезжего проходимца Шемейки, чтобы полностью поменять свою взгляды на жизнь и, бросив некогда любимого мужа, уехать вместе с владельцем престижного автомобиля.

«Кадиллак» появляется на экране практически как полноценный герой фильма, что неудивительно: «потерянная» Финляндия – это засилье американского автопрома, несмотря на большую рискованность приобретения подобных автомобилей людьми среднего достатка (все деньги будут уходить исключительно на бензин). Тем не менее, престиж превалирует над возможными материальными проблемами. Cadillac Series 62 Convertible – единственный смысл существования безработного Таисто после самоубийства отца («Ариэль»). Cadillac Sedan DeVille 1980 года становится жертвой угона одного из соблаздившегося им Франков, а в Cadillac Funeral Coach – помпезно, на зависть остальным – отправляется в своей последний путь его приятель («Союз Каламари»). Таким образом, культурная и повседневная жизнь «потерянной» Финляндии и подержанные американские автомобили становятся неотделимыми друг от друга (на сегодняшний день они встречаются уже не дорогах, а лишь как участники редких городских ралли и выставок «олдтаймеров») – это во-первых.

Во-вторых, у Каурисмяки появляются и иные, менее масштабные, но типичные элементы массовой американской культуры потребления, которые до середины 70-х финскому потребителю были либо малоизвестны, либо неизвестны вообще. Как пример – богемного вида квартира старшего брата Ирис - главной героини «Девушки со спичечной фабрики» (1990). Обычный официант затрапезного кафе позволяет себе держать дома такие необходимые атрибуты вечеринок, как музыкальный автомат и бильярдный стол.

Часть 3. Семантика места и ее трансформация

3.1. Антитезис города и деревни

Еще одним важным элементом фильмов Аки Каурисмяки является изображаемое им городское и деревенское пространство. Если брать конкретный кинофильм в качестве документа по отношению к современной ему эпохе, то, пожалуй, наиболее достоверно переданным может быть именно «второй план» - пространство кинофильма. Герои могут быть выдуманы, события искажены, но пространство – их декорации – остается запечатленным неизменно, как фотокарточка.

Для Каурисмяки запечатленный им образ «той» Финляндии – это своеобразная открытка-иллюстрация для будущих поколений, «в память о финской действительности» (Ханот, 2011). Исходное значение места в этом «архиве воспоминаний» важно: это образ повседневной действительности страны, который только относительно недавно был подвергнут определенным урбанистическо-индустриальным трансформациям, которые, в конечном итоге, Финляндию изуродовали до неузнаваемости. В кино-открытках Каурисмяки можно увидеть родину режиссера до того, как семантика дорогих любому финну мест была радикально изменена.

Финляндия 70-х – 90-х гг. балансирует между двумя реальностями: своим относительно недавним консервативным прошлым и грядущим прогрессивным будущим, к которому она активно стремится (Ханот, 2011). Преобразовываясь, внешне она по-прежнему кажется немного отстающей в своем развитии. Каурисмяки можно предъявить претензию о сугубо старомодном изображении действительности, но, тем не менее, этот «переходный» период, молекулярный распад всего и вся, действительно все еще проникнут духом прошлого, с которым не так легко расстаться и сделать шаг к альтернативному среднеевропейскому настоящему.

В качестве основного фактора влияния на трансформацию пространства очевиден транзит из русского коммунизма и евро-американского капитализма – то, что характеризует существование городского пространства в этот период (Vermeulen, 2007). Важно также отметить, что городское пространство не является абсолютно доминантным в отношении ритма жизни (в фильмах): есть определенные факторы влияния как города, так и деревни. Пространство фильмов как бы существует где-то «между» ними. С началом индустриализации/американизации в первую очередь трансформируется семантика городского пространства. Акцент с деревни (центра жизни общества традиционного уклада) постепенно смещается в сторону города.

Город (преимущественно показана столица – Хельсинки) растет, «впитывает» в себя весь возможный импорт, становясь продуктом постмодерна в прямом смысле (Vermeulen, 2007).

«Потерянный» Хельсинки – это город-пазл из различных деталей, едва ли соотносимых друг с другом. Его пространство в период с 1974 по 1996 гг. – это сплит из национального финского (по большей части – богатая довоенная история), советского (сказывается близость соседа-СССР) и евро-американского (влияние новых политических и экономических партнеров) (Vermeulen, 2007). Городу проще привыкнуть к подобному миксу, он пытается «приспособиться», стать среднестатистическим европейским городом, отказаться от старого образа своего уклада в пользу модели, предлагаемой извне.

Для деревни же подобное «превращение» как минимум болезненно, чужеродно, попросту невозможно. До середины 70-х деревня – это пространство, наиболее застывшее в своем развитии, находящееся еще где-то в своих послевоенных годах. Думаю, можно провести параллель между двумя ключевыми кинолентами о жизни финской деревни – фильмами «Последний лесопункт» («Viimeinen savotta», реж. Эдвин Лайно, 1977) и «Юха». Обе картины – примеры социокультурной жизни деревни до Второй Мировой войны и после нее, не претерпевшей практически никаких внешних или внутренних изменений.

Жизненный уклад деревни характерен для традиционного общества. Он размерен, неприхотлив, но не приспособлен к полномасштабным переменам в силу своей определенной консервации в прошлом. Индустриализация, уничтожающая сельское пространство, определяющая городу доминирующее место, становится реальной угрозой существованию деревни (Vermeulen, 2007).

Город в финском кинематографе «до Кауризмаки» принципиально изображается в качестве негативного пространства, полностью противопоставляется сельской местности. Отрицательный образ города – это результат негативного восприятия традиционным обществом

индустриализации страны, замены урбанистическим пространством привычной ранее «сельскости». Антитезис города и деревни можно наблюдать на примере «Юхи». Если деревня видится зрителю умиротворенным, спокойным местом для счастливой семейной жизни и честного труда, то город (в данном случае Хельсинки) – это колыбель греха, соблазны, искушения, способные поглотить заживо провинциалов, стремящихся попасть в столицу и заполучить свое место в навязываемой им гиперреальности. Образ деревни как места единения человека и природы, их гармоничных, почти идеалистических отношений, уже не привлекает молодежь, ищущую свое место в этом мире (Росенгрэн, 2015).

Образ урбанистического пространства в фильмах Каурисмяки имеет либо негативный («Юха» или «Союз Каламари»), либо нейтральный оттенок («Преступление и наказание»). «Каменные джунгли» представлены как место для осуществления самых рискованных идей и мечт, тем не менее, не всегда удачного. Люди в нем оторваны от своего прошлого, от родных мест, пытаются прижиться в нем, привыкнуть к суете, раздражению, постоянному давлению – все, ради осуществления своих планов, ощущения иллюзорного счастья.

На город приезжие возлагают большие надежды. Если имеет смысл начать новую жизнь, то необходимо бросить родную сельскую глубинку и отправиться покорять столицу, как, к примеру, это попытался сделать провинциальный безработный шахтер Таисто («Ариэль», 1988). Приоритетное место деревни в жизни Финляндии оставалось таковым и после войны: до начала «распада», о котором идет речь в данной работе, в секторе сельскохозяйственных работ было занято не менее 60% рабочего населения Финляндии. Лишь примерно 25% финских граждан было занято в сфере деятельности, базировавшейся в городском пространстве (Vermeulen, 2007). Первая волна иммиграция из финских деревень пришлась на период послевоенной индустриализации страны и была

вынужденной мерой, т.к. государство более не могло сосредотачиваться преимущественно лишь на одном сельскохозяйственном секторе.

Вторая волна оттока населения из сельской местности в город, упрочнение статуса столицы как центра современной жизни приходится как раз на период «потерянной» Финляндии. Связано это преимущественно с мифологизацией города как сосредоточения наиболее привлекательных рабочих и экзистенциальных перспектив, более развитой формы культурного досуга, во многом отличного от консервативного, скучного для нового поколения времяпровождения в деревне (Timonen, 2007). Новая жизненная динамика вызывает явное психологическое отторжение у Каурисмяки, которого беспокоит дальнейшая судьба ценностей деревенской жизни Финляндии в рамках современной действительности. Отсюда возникает и один из основных посылов его фильмов: необходимо помнить о своих корнях, о своей родной местности, воспринимать их как нечто более важное, стабильное, нежели перспективы городской жизни. Большинство работ показывает попытки деревенской молодежи «поймать удачу за хвост» в большом городе, заканчивающиеся в основном крайне печально. Альтернатива не оправдывает стремлений и надежд, не предоставляет желаемые возможности. При таких условиях режиссеру видится неизбежность разочарования в городской миграции.

Привлекательный изначально стиль городской жизни, ее ритм и соблазны оборачиваются катастрофой замедленного действия для неподготовленных к этому героев, наивных и невинных в сравнении с коренными городскими обывателями. Круговорот новой жизни становится для них губительным: он вовлекает их в тот самый «порочный круг» пролетарской жизни, из которого не существует выхода. Можно назвать своеобразным хэппи-эндом те варианты, когда герои осознают степень своего безрассудного грехопадения в городе, переосмысливают собственные жизненные приоритеты и возвращаются домой к привычной им жизни в

сельской местности. Таким образом, город преподносит им жестокий, но ценный урок, позволяя понять истинную ценность жизни, увидеть тот самый антитезис города и деревни как двух непримиримых контрастов своими глазами. И, как итог, сделать правильный выбор, оставшись верными родным краям и их социокультурному укладу.

3.2. Образ городской окраины

Существуют три основных метода, которыми Аки Каурисмяки руководствуется при изображении городского пространства в своих работах. Преимущественно он опирается на возможность антитезиса между городом и деревне: урбанистическое пространство имеет либо обезличенный, либо негативный характер, в то время, как сельская местность изображается в качестве «колыбели гармонии, чистоты», хранилища исконных финских традиций (Тани, 2013). Иной ракурс для рассмотрения города – это сопоставление его реального, не приукрашенного образа с тем образом, который растиражирован при помощи популярных туристических проспектов. То есть, вне своего рекламного образа город лишается определенной напускной привлекательности; в то же время, он приобретает некую собственную ауратичность, которая делает его привлекательным для обычного горожанина в его повседневной, лишенной прикрас действительности.

Третье измерение городского пространства – это его «маргинальная» сторона, окраины, место для жизни «маргиналов» Каурисмяки – представителей неприглядных профессий, криминальных элементов или просто глубоко несчастных в своей экзистенции людей, зашедших в жизненный тупик и оказавшихся на задворках своего общества. Каурисмяки пытается немного сгладить конфронтацию города и деревни, поэтому его «пространство» относительно, существует где-то «между», не переключаясь полноценно на один лишь город или деревню. «Пространство» это едва ли не обезличенное, неприметное, обычное, находящееся где-то на задворках всю кипящей жизни. Пространство под стать героям: насколько сильно Каурисмяки уделяет внимание жизни рабочего класса, настолько же сильно и эстетизирует городские окраины, на фоне которых эта жизнь и протекает (фон Багх, 2007).

Одно из любимых городских пространств «потерянной» Финляндии у Каурисмяки является ранее (до конца 90-х гг.) неблагополучный рабочий, а ныне престижный молодежный квартал Каллио. Именно здесь разворачиваются действия многих его картин, вроде «Союза Каламари» или «Девушки со спичечной фабрики». У Каурисмяки город «говорит» о своей жизни, жизни современников «потерянной» Финляндии, ее изменяющейся динамике. Для понимания того, как «работает» уже упомянутый ранее межкультурный постмодернистский сплит, надо также понимать и то, как «говорит город». Город часто видится в отрицательном свете – преимущественно за счет преступности, так или иначе, оказывающей влияние на некоторые события из жизни героев, которые часто заканчиваются печально для них (Тани, 2013). Но это непосредственная, неотъемлемая часть жизни урбанистического пространства, находящегося в состоянии перманентной трансформации.

Тем не менее, нельзя не отметить тот факт, что город, зачастую выглядящий серо, неприглядно, разительно отличающимся от стереотипных образов, изображается режиссером исключительно

уважительно. Атмосфера задворок – это атмосфера старого, пока еще нетронутого Хельсинки: за радикальное преобразование маленьких кафешек и баров, доков в порту, полузаброшенные дома на окраине, разумеется, возьмутся немного позже, чем за центральные, «видовые» части города (Тани, 2013). Поэтому жизнь окраины, словно застывшую во времени, Каурисмяки успеваает запечатлеть в полной мере, сохранить этот неприглядный, но правдивый, близкий ему и простым обывателям образ города (см. Приложение №1).

Образ окраины – дань памяти ушедшему укладу жизни, ее уникальной динамике, к которой вернуться уже невозможно. Ее ностальгическое изображение, полное меланхолии, во многом тождественно и меланхолической экзистенции ее современников (Тани, 2013). Понимание семантики места на момент коллапса Финляндии помогает воссоздавать ее портрет. На данный момент многие ключевые для этого историко-культурного периода места окончательно исчезли, потеряли свой исходный облик: большинство было закрыты, уничтожены (снесено, перестроено), переделано в угоду иным импортным концепциям. Самый простой пример – появление типичного американского ресторана быстрого питания «Макдональдс» на месте семейной финской кофейни с почти вековой историей (ул. Александеринкату). Другие места же пытаются выживать за счет своих современников – т.е., превращаются в «острова ностальгии» (фон Багх, 2007).

Заключение

В рамках данного исследования была проанализирована выборочная (соответствующая хронологически обусловленному временному периоду) фильмография Аки Каурисмяки с целью понять, насколько реальна для воплощения в жизнь следующая идея: визуально восстановить с помощью аудиовизуальных источников определенный малоисследованный период в истории Финляндии и воссоздать особенности его социокультурного образа жизни. Результаты исследования могут быть использованы в различных дискуссиях, связанных с историей, СМИ и прочими.

Во-первых, удалось показать, что коллапс «потерянной» Финляндия может быть также выделен в качестве отдельного периода в современной истории страны, со своими уникальными социальными и культурными особенностями. «Суровый финский реализм» как язык художественного фильма, используемый режиссером Аки Каурисмяки, помогает ближе рассмотреть этот период: по словам самого Каурисмяки, материалы его фильмов являются своего рода документалистикой, памятником «потерянной» Финляндия и ее национальных сокровищ, своеобразным архивом особой социальной памяти. Реконструкция коллапса «потерянной» Финляндии и ее особенностей дает обширный материал для возможных будущих культурных исследований, касающихся этой темы.

Во-вторых, мое исследование помогает определить степень влияния определенных внутренних и внешних факторов на социокультурные изменения, происходившие в стране в этот период. Непрерывный процесс

американизации взятого мной за основу исследования северного закрытого общества в настоящее время может восприниматься как один из актуальных вопросов для обсуждений, касающихся настоящего и будущего национальных традиций многих европейских стран.

В-третьих, результаты исследования могут быть использованы для понимания проблемы идентификации «утраченных» финских культурных ценностей и их места в историко-культурном наследии страны. Кроме того, эта работа помогает определить разницу между истинными финскими национальными особенностями и их современными преобразованиями.

Тем не менее, без ответа, возможно, осталось несколько второстепенных вопросов, требующих более детальной работы с привлечением иных источников. Надеюсь, что эта работа поможет кому-то, кто заинтересован в исследованиях социальной памяти, национальной истории Финляндии и других скандинавских стран, а также исследованиях средств массовой информации и метода реализма в современном кино.