

## Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 791.43

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.140-149



### Музыка кинематографа «новой искренности»

Юлия Всеволодовна Михеева

*Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С. А. Герасимова (ВГИК), г. Москва, Россия,  
julmikheeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0788-3742>*

**Аннотация.** В статье представлены основные принципы и признаки кинематографа «новой искренности», заявившего о себе в 1980-х и отразившего важное направление современной художественной и философско-эстетической мысли в виде отхода от постмодернистской иронии. В то же время важной «методологической» установкой для создателя художественного произведения этого направления является поиск баланса между искренностью и иронией. Значимым примером нахождения такого баланса может служить творчество финского кинорежиссёра Аки Каурисмяки. В статье представлен звукозрительный анализ трёх наиболее известных и репрезентативных в отношении авторского стиля картин, включённых кинокритиками в так называемую «пролетарскую трилогию» — «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988) и «Девушка со спичечной фабрики» (1990). В этих фильмах выкристаллизовался и музыкальный «лексикон» Каурисмяки — оригинальный, разностилевой и в то же время удивительно органичный набор «опознавательных признаков» музыкальной атмосферы его картин.

Проведённый анализ особенностей функционирования музыки в фильмах Аки Каурисмяки позволяет сделать следующие выводы: музыкальное сопровождение эпизода фильма создаёт возможность для опосредованного, часто тонко-ироничного, но искреннего авторского высказывания, без прямолинейного озвучивания смысла внутрикадрового действия; осознанный личный выбор музыкального материала (как музыкальных цитат, так и оригинальных композиций), в сочетании с визуальным рядом, способствует созданию полисемантических (интертекстуальных) аудиовизуальных образов; взаимосвязь музыки фильма с внеэкранным миром режиссёра является одним из важных принципов проявления «новой искренности» в кинематографе и создания уникальных художественных экранных образов; использование личного «музыкального лексикона» становится отличительным признаком авторского художественного стиля в кинорежиссуре, в том числе благодаря музыкальным метацитатам, стилистически объединяющим различные фильмы режиссёра.

**Ключевые слова:** кинематограф «новой искренности», авторский кинематограф, Аки Каурисмяки, звуковое решение фильма, музыкальная цитата в кино, интертекстуальность, полисемантика экранного образа, эстетика кино

**Для цитирования:** Михеева Ю. В. Музыка кинематографа «новой искренности» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 140–149.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.140-149

## Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

### Music of the Cinema of the “New Sincerity”

**Julia V. Mikheeva**

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK),  
Moscow, Russia,*

*julmikheeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0788-3742>*

**Abstract.** The article presents the basic principles and features of the cinema of the “new sincerity”, which asserted itself in the 1980s and reflected an important trend of modern artistic and philosophical-aesthetic thought in the form of a departure from postmodern irony. At the same time, an important “methodological” approach for a creator of a work of art in this direction is to find a balance between sincerity and irony. A significant example of finding such a balance is the work of Finnish film producer Aki Kaurismäki. The article presents a sound analysis of the three of the most famous films that are the most representative of the producer’s style, classified by critics as the so-called “proletarian trilogy” — *Shadows in Paradise* (1986), *Ariel* (1988) and *The Girl from the Match Factory* (1990). In these films, Kaurismäki’s musical “lexicon” is, likewise, crystallized, presenting an original, diverse and, at the same time, surprisingly organic set of “identifying signs” of the musical atmosphere of his movies.

An analysis of the features of the functioning role of the music in Aki Kaurismäki’s films (both as presented in the text and as remaining outside it) makes it possible for us to arrive at the following conclusions: the musical accompaniment of an episode of a film creates an opportunity for an indirect, often subtly ironic, but, nonetheless, sincere author’s statement, without a straightforward voicing of the meaning of the intra-frame action; a conscious personal choice of the musical material (both the musical quotations and the original compositions), combined with the visuals, contributes to the creation of polysemantic (intertextual) audiovisual images; the relationship of the film’s music with the producer’s off-screen world presents one of the important principles and an effective way of manifesting “new sincerity” in cinema, simultaneously contributing to the creation of unique artistic screen images; the use of a personal “musical lexicon” contributes to the development of the author’s artistic style in filmmaking,

one manifestation of which is bringing in musical meta-quotations that stylistically unify the producer's various films.

**Keywords:** *New Sincerity* cinema, auteur cinematography, Aki Kaurismäki, sound solution of film, musical quotation in cinema, intertextuality, polysemantics of the screen image, aesthetics of the cinema

**For citation:** Mikheeva Ju. V. Music of the Cinema of the “New Sincerity”. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 140–149. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.140-149

В 1980-х годах в философском и искусствоведческом дискурсе появился термин «новая искренность» (*New Sincerity*). Это понятие, введённое практически одновременно несколькими представителями философского и художественного сообщества, стало результатом осмысления ответа времени на исчерпанность принципов постмодернизма, в частности иронии и иронической дистанции авторского взгляда в творчестве, породивших своего рода «полосу отчуждения» между творением и человеческим сознанием.

Философ Михаил Эпштейн описал новое понятие в следующих тезисах: «Постконцептуализм, или “новая искренность” — опыт использования “падших”, омертвелых языков с любовью к ним, с чистым воодушевлением, как бы преодолевая полосу отчуждения. Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме — ностальгическая установка: лирическое здание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической

кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики»<sup>1</sup>.

Поэт Дмитрий Пригов, в свою очередь, также отмечал вектор движения художественной мысли, приведший к авторской искренности как «новому-старому» явлению: «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”»<sup>2</sup>.

В западной теории понятие «новая искренность» связывается с именем писателя Дэвида Фостера Уоллеса, который в своём эссе *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993) предсказывал переход от преобладающего ироничного постмодернистского взгляда авторов к творчеству «новых бунтарей», которые «рискуют быть обвинёнными в скуке и банальности, сентиментальности, мелодраматичности, доверчивости»<sup>3</sup>.

«Новая искренность» стала одним из признаков и художественных проявлений

<sup>1</sup> Эпштейн М. Каталог новых поэзий // Современная русская поэзия после 1966. Двухязычная антология. Берлин: Обербаум верлаг, 1990. С. 359–367.

<sup>2</sup> Пригов Д. Новая искренность // Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: AD MARGINEM, 1999. С. 64.

<sup>3</sup> Wallace D. F. *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* // *Review of Contemporary Fiction*, 1993, Summer. P. 193.

постпостмодернизма, пришедшего на смену постмодернизму в конце XX века. В первые послевоенные десятилетия ироничный постмодернистский подход в литературе и искусстве был, по выражению О. Иссерс, «единственно возможным способом восприятия реальности, средством залечить раны того времени» [1, с. 217]. Появление в художественном пространстве «новой чувственности» во многом отразило проблемы и состояние сознания человека уже другого времени. Как подчеркивает А. Буров: «Сегодня европейский кинематограф оказывается не только эстетическим, но и интеллектуальным проектом, ставящим и актуализирующим в сюжете и визуальной образности проблематику современности» [2, с. 358]. В то же время стоит согласиться с утверждением А. Осокина: «Новая искренность... это не спонтанно перенесённая в текст естественность субъекта, а художественная практика, не эквивалентная искренности в бытовом понимании, но предполагающая её концептуальное осмысление» [3, с. 13].

В отечественном искусстве «новая искренность» получила достаточно значимое воплощение, в частности в авторском кинематографе 2000–2010-х годов. В фильмах Василия Сигарева («Волчок», 2009; «Жить», 2012), Сергея Лобана («Пыль», 2005; «Шапито-шоу», 2011), Ивана Вырыпаева («Кислород», 2009) проявляются характерные стилистические и драматургические особенности россий-

ского направления кино «новой искренности», которые отмечает М. Кузнецова: «...инфантильный герой, трансляция дискурса героя, игра непрофессиональных актёров-типажей, смешение жанров, экзистенциальная проблематика»<sup>4</sup>. В этой же статье подчёркивается, что для искусства этого направления характерен «поиск баланса между искренностью и иронией»<sup>5</sup>.

Кинокритик Н. Лаврецкий в статье 2019 года рассуждает о постиронии как признаке многих кинофильмов 2010-х, которую можно рассматривать уже как ведущий тренд кинематографа этого десятилетия: «Элементы новой искренности и постироничного авторского взгляда можно при желании отыскать в десятках популярных фильмов. Одно ясно точно: постирония заслужила своё место в перечне главных явлений в кино подходящих к финалу десятых годов»<sup>6</sup>.

В упомянутых выше отечественных кинокартинах 2010-х баланс между искренностью и иронией достигается далеко не всегда — зачастую происходит перевес на сторону трагического абсурда или физиологического натурализма как проявлений искреннего авторского голоса (иногда переходящего в отчаянный крик), но ирония (тем более самоирония) как тонкая *интонация* высказывания — возможно, в силу особенностей жёстких, даже жестоких сценариев большинства этих произведений — не столь характерна для российского кино «новой искренности». Однако и такие фильмы есть,

<sup>4</sup> Кузнецова М. О. Мотив двойника в кинематографе «новой искренности» // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 87.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Лаврецкий Н. Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3. URL: <https://kinoart.ru/texts/ya-takaya-meta-meta-postironiya-kak-glavnyy-trend-v-kino-2010-h-godov> (дата обращения: 07.05.2023).

и именно они вызывают наибольший зрительский отклик (например, «Аритмия» режиссёра Бориса Хлебникова, 2017). Стоит отметить, что эти кинокартины во многом наследуют гуманистическую, исповедальную интонацию и сюжетные линии кино «оттепели», которая, словами В. Виноградова, «возродила к жизни нового героя, надежду на “эру милосердия”» [4, с. 61]. В то же время, как замечает М. Кузнецова, «тема пустоты, разрыва, незаполненности... оказалась равно актуальна и для “оттепели”, и для “новой искренности”» [5, с. 174]. Общая гуманистическая преимственность «новой искренности» даёт повод для оптимистического взгляда на развитие этого направления современного российского кино и подтверждения слов Н. Маньковской: «Характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, “мягкие” эстетические ценности»<sup>7</sup>.

Поиск баланса между искренностью и иронией является важной «методологической» установкой для создателя художественного произведения, которая призвана удерживать автора от «скатывания» в излишнюю (лишённую художественной образности) откровенность, от подмены искренности — банальностью, выстраданной честности — пафосным нравоучением. И в этом отношении есть примеры удачного нахождения такого равновесия при сохранении индивидуальных особенностей авторского стиля

и достижения высокого художественного уровня произведения. Один из таких примеров — творчество финского кинорежиссёра Аки Каурисмяки, ярко заявившего о себе в середине 1980-х, одновременно с концептуализацией в теоретическом дискурсе понятия «новой искренности». Актуальность обращения к творчеству Каурисмяки можно аргументировать и авторитетным мнением кинокритика Андрея Плахова, который подчёркивал, что в основе значения творчества этого режиссёра — «...разумеется, талант и сила личности, но также гуманизм, внимание к социальным и душевным травмам, умение, избегая пафоса, мыслить мифопоэтическими категориями. То, чего явно не хватает новому поколению российских режиссёров и всему нашему кинематографу»<sup>8</sup>.

В данном случае Каурисмяки представляет особый интерес тем, что его режиссёрский стиль немислим без музыкальной составляющей, играющей важнейшую, а иногда определяющую роль в создании особой, «искренней» атмосферы его фильмов. В этом смысле звукозрительный анализ киноработ режиссёра предполагает, помимо описательно-аналитического подхода, применение ряда методологических принципов философско-эстетической герменевтики, расширяющих границы анализа кинотекста благодаря «выходу» в авторский мир режиссёра.

Начиная с первой неигровой («Сайма-явление», 1981) и игровой («Преступление и наказание», 1983) работ, каждый фильм Каурисмяки может

<sup>7</sup> Маньковская Н. Б. Постпостмодернизм // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 354.

<sup>8</sup> Плахов А. С., Плахова Е. И. Аки Каурисмяки. Последний романтик. М.: НЛЮ, 2006. С. 10.

рассматриваться в отдельности с точки зрения роли и значения в нём музыки. Остановимся на трёх, пожалуй, наиболее известных и репрезентативных относительно авторского стиля картинах, включённых кинокритиками в так называемую «пролетарскую трилогию» Каурисмяки.

Фильмы трилогии — «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988) и «Девушка со спичечной фабрики» (1990) — воплотили принципы авторской эстетики, которые свойственны и многим другим — предшествующим и последующим — картинам режиссёра. В этих фильмах перед зрителем предстаёт, с изрядной долей своеобразного мрачноватого юмора, мир так называемой «Акиландии»: финские захолустья, городские окраины, депрессивные районы, заводские и фабричные цеха, простой люд — мусорщики, шахтёры, уборщики, охранники, продавщицы, безработные и бездомные, не вынимающие сигарету изо рта, но разговаривающие — точнее, обменивающиеся лаконичными репликами — на литературном языке XIX века (что особенно смешит финских зрителей), а также носящие строгие костюмы, белые рубашки и галстуки.

В «пролетарской трилогии» выкристаллизовался и музыкальный «лексикон» Каурисмяки — оригинальный, разностилевой и в то же время удивительно органичный набор «опознавательных признаков» музыкальной атмосферы его картин: цитаты из симфонической музыки Д. Шостаковича и П. Чайковского, сентиментальное финское танго, ностальгические (в том числе советские) эстрадные песни 1950–1960-х, блюзовые и джазовые мело-

дии, поп-музыка и рок-н-ролл из старых музыкальных автоматов и транзисторов, а также западный рок и финская рок-музыка 1980-х (в том числе в виде рок-аранжировок классической музыки). Сам режиссёр описывает эту сторону своей работы над фильмом довольно прозаично: «Я выбираю музыку в самый последний момент, когда фильм смонтирован и звукооператор подготовил звуковую дорожку, тогда мы начинаем накладывать музыку на изображение. Обычно на этом этапе я работаю в Швеции, тогда я захожу в магазин, покупаю разных дисков; потом во время микширования звукооператор оставляет один канал для меня, я слушаю музыку и одновременно слежу за изображением и диалогами и представляю себе, какой музыкальный отрывок подходит. Наконец мы приступаем к окончательному микшированию, и у меня есть отдельный канал и ручка микшера, и я лично слежу за вступлением и концом музыки, а также за громкостью. Этот момент — всегда последний в работе над фильмом»<sup>9</sup>.

Но главный принцип режиссёра был выражен им всего одной фразой: «Я никогда не использую музыку, которую не люблю»<sup>10</sup> [4]. Это очень важный момент для понимания *искренности* автора: анализируя музыкальные решения фильмов, нельзя отделить Каурисмяки-режиссёра от Каурисмяки-меломана-и-человека: «Я слушаю ту же музыку, которая звучит в моих фильмах, — от танго до ритм-энд-блюза. В 16 лет передо мной крутились две пластинки — “Ленинградская симфония” Шостаковича и Фрэнк Запа. Это меня хорошо характеризует, правда?

<sup>9</sup> Музыка в фильмах Аки Каурисмяки. URL: <https://aki-kaurismaki.ru/music.htm> (дата обращения: 07.05.2023).

<sup>10</sup> Там же.

В конце вечера Заппа, а по ночам — Шостакович»<sup>11</sup> [4].

Музыка, звучащая в саундтреках картин Каурисмяки, является своего рода проекцией его меломании в виде внутреннего отклика на экранную сцену или сюжетный эпизод как их дополнения или, точнее, восполнения звуком. Поэтому не удивительно появление в разных фильмах Каурисмяки композиций его любимых авторов — от П. Чайковского и Д. Шостаковича до THE RENEGADES и MELROSE. Так, фрагменты разных симфоний Шостаковича встречаются многократно — и в отношении количества картин, в которых они звучат, и в плане лейтмотивного повторения на протяжении экранного действия одного фильма. Но надо понимать, что дело здесь не только и не столько в субъективной пристрастности режиссёра к музыке Шостаковича или какого-либо иного композитора. Каурисмяки использует музыку для выражения своего *отношения* к конкретной сцене и усиления её эмоционального воздействия на зрителя, но этим режиссёрское звуковое решение не исчерпывается. Музыка всегда привносит в кадр свою «биографию», исторический и художественный контекст времени её создания и последующего существования в художественном пространстве и социуме, создавая эстетическую и семантическую многослойность эпизода. Иногда это своего рода интертекстуальная игра, рассчитанная на определённый уровень эрудиции, а также способность и готовность зрителя включиться в неё и «считать» её смыслы — иногда трудноуловимые, появляющиеся и исчезающие, как мерцающие звёзды.

Почему же эта трилогия — «Тени в раю», «Ариэль» и «Девушка со спичечной фабрики» — была названа кинокритикой «пролетарской»? Во всяком случае, сам режиссёр не давал к тому формального повода и даже удивлялся такому восприятию своих фильмов, в которых действуют, казалось бы, не совсем пролетарии, если подразумевать под этим определением суровый и социально активный рабочий класс. Думается, что дело здесь не в профессиональной принадлежности героев, а в их отчаявшемся и отчаянном состоянии, когда жизнь кажется настолько беспроектной, что в ней уже ничто не ценно и в которой, перефразируя известный «пролетарский» манифест, нечего терять, кроме своих внутренних цепей.

Возможно, поэтому первые кадры фильма «**Тени в раю**», показывающие рутину трудовых будней мусоросборочной бригады, проходят под «расслабленную» джазовую фортепианную мелодию. Утренний разъезд мусоровозов, выгрузка контейнеров, сброс мусора на полигоне, возвращение в гараж. И так день за днём: «без божества, без вдохновенья, без слёз, без жизни, без любви». Впрочем, любовь нечаянно нагрянет в жизнь мусорщика Никандера в образе белокурой кассирши из супермаркета Илоны. Роман героев завязывается с трёх фраз: «Пойдёшь со мной завтра куда-нибудь?» — «Я работаю до восьми». — «Я приеду к восьми» (характерная лаконичная «искренность» героев Каурисмяки). Встречи, расставания, ревность, драки, возвращение, отплытие на теплоходе в новую жизнь под финский вариант песни Арно Бабаджаняна «Не спеши» («Ты спеши, ты спеши ко мне,

<sup>11</sup> Там же.

/ Если я вдали, если трудно мне, / Если я — словно в страшном сне, / Если тень беды в моём окне...»). Вот, собственно, и весь сюжет бытовой мелодрамы. Или это был иронический спектакль театра *теней*?

В «Ариэле» стилистика авторского высказывания становится гораздо более жёсткой. Действие начинается с эпизода закрытия шахты где-то в маленьком посёлке в Лапландии. Шахтёрам в этом богом забытом местечке остаётся на выбор — спиться, попытаться счастья где-то в другом месте или... Отец главного героя, молодого шахтёра по имени Тайсто, за столом в кафе (под звуки финского танго) передаёт сыну ключи от «шикарного» кабриолета и, посоветовав ему уезжать подальше, выходит в туалет, откуда через минуту доносится грохот выстрела.

Под мелодии лёгкой поп-музыки Тайсто, добравшийся до Хельсинки (по пути, как полагается, избитый и ограбленный), ищет работу, знакомится с такими же неудачниками-работягами и находит любовь. Ведь это так просто — *искренне* ответить женщине на осторожное «Ты утром исчезнешь?» — «Нет, мы будем вместе всю жизнь». Но режиссёр не предоставляет своим героям простых решений, ввергая их в сюжетный круговорот абсурдных и трагических случайностей, приводящих Тайсто в тюрьму. Что же приходит на ум человеку, терпящему в жизни один удар за другим, окончательно лишённому надежды на торжество справедливости? Как-то раз, ещё до тюрьмы, Тайсто, выгнанный за неуплату даже из ночлежки, лежал на заднем сиденье своего единственного богатства — отцовского кадиллака, курил, глядя в небо, и крутил в руках маленький музыкальный брелок-шарманку, воспроизводящий мелодию... «Интернационала»: «Никто не даст нам избавленья, ни бог, ни царь и ни герой...» Теперь, оказав-

шись на самом дне, на нарах в двухместной тюремной камере, он решается на «последний и решительный бой». Вместе с сокамерником они замышляют побег — план удаётся, но при этом Тайсто, несправедливо прежде осуждённому за якобы покушение на убийство (на самом деле его самого пытался убить хулиган, и тот момент сопровождался, как явлением рока, звуками 6-й «Патетической» симфонии П. Чайковского), приходится действительно лишить жизни нескольких человек и похоронить товарища. Да, режиссёр опять дарит зрителю романтический (квази)хэппи-энд: в финале герои — Тайсто и его теперь уже жена Ирмели с маленьким сыном — уплывают на грузовом корабле «Ариэль» в Мексику, сопровождаемые прекрасной мелодией из старой музыкальной киносказки «Волшебник из страны Оз» — *Somewhere Over the Rainbow...* («Где-то высоко над радугой летают певчие птицы. И мечты, которыми ты грезил, действительно сбываются»). Но... не слишком ли сказочный это финал?

Каурисмяки мастер рассказывать сказки для взрослых. Однако следующая, самая безысходная из них — «**Девушка со спичечной фабрики**» — завершила «пролетарскую трилогию», одновременно из сказки сделавшись горькой былью. Первые двадцать минут экранного времени проходят в полном молчании. Пространство действия заполняется лишь звуками спичечного производства. Последовательно, как в обучающем фильме, показываются все этапы изготовления маленьких палочек с серными головками — от распилки брёвен до упаковки коробок с готовым товаром. Фабричная девушка с бесстрастным выражением лица выуживает бракованные упаковки на ленте конвейера. После работы она понуро возвращается домой, где у телевизора в креслах

безвылазно и тупо сидят её рано состарившаяся мать с расплывшимся от алкоголя и тунейства сожителем. Общение девушки с родителями сводится к приготовлению для них ужина, мытью посуды и передаче им своей зарплаты. Единственная отрада для неё — танцевальные вечера в местном клубе (где звучит, конечно, сентиментальное финское танго в исполнении небольшого ансамбля), но все кавалеры её будто не видят, приглашая на танец других дам.

Ирис, как хрупкий, но не любимый цветок, слишком долго терпела духоту и боль своего жалкого существования. Всё ждала и верила, задумчиво в одиночестве ковыряя вилкой десерт в кафе, что слова доносящейся по радио популярной песни «Детка, то, что ты здесь, — много значит для меня. Есть в тебе что-то, детка...» однажды будут адресованы и ей. Но жизнь — не фабрика грёз, а люди как Ирис — похожи скорее на быстро обгорающие спички, чем на жизнестойкие цветы. Кроткая девушка, преданная и любимым мужчиной, и собственными родителями, будто очнувшись ото сна, осознаёт трагическую безысходность своего положения и начинает беспощадно мстить, последовательно расправляясь со всеми своими обидчиками с помощью крысиного яда. Приближение страшного финала киноистории озвучивается ниспадающим ходом струнных из финала Шестой симфонии П. Чайковского — транзистор включит сама Ирис, с холодной ненавистью во взгляде и сигаретой в руке ждущая, когда подействует яд на её жертвы. Но долго трагические интонации музыки Чайковского девушка не выдерживает, решительно крутанув ручку радио и остановившись на приятном баритоне: «О, как ты могла превратить мои мечты в тщетные фантазии. Я почувствовал жестокий холод твоего сердца, мой цветок

любви завял...» Под звуки этого танго двое полицейских вскоре уведут Ирис в тишину заключительных титров.

Так печально, но вполне искренне заканчивает Каурисмяки свою трилогию, не давая зрителю ложных надежд и романтических иллюзий относительно дальнейшей судьбы героини, но передавая щемящее чувство сострадания к этой несчастной душе. Искреннее сочувствие автора своим героям — пожалуй, самая важная черта творчества Каурисмяки, и не в последнюю очередь это чувство передаётся с помощью музыкального сопровождения внутрикадрового действия.

Проведённый анализ особенностей функционирования музыки в фильмах Аки Каурисмяки (как представленных в данном тексте, так и оставшихся за его рамками) позволяет сделать следующие выводы: музыкальное сопровождение эпизода фильма создаёт возможность для опосредованного, часто тонко-ироничного, но искреннего авторского высказывания, без прямолинейного (речевого) озвучивания смысла внутрикадрового действия; осознанный личный выбор музыкального материала (как музыкальных цитат, так и оригинальных композиций) в сочетании с визуальным рядом способствует созданию полисемантических (интертекстуальных) аудиовизуальных образов; взаимосвязь музыки фильма с внеэкранным миром режиссёра является одним из важных принципов проявления «новой искренности» в кинематографе и создания уникальных художественных экранных образов; использование личного «музыкального лексикона» становится отличительным признаком авторского художественного стиля в кинорежиссуре, в том числе благодаря музыкальным метацитатам, стилистически объединяющим различные фильмы режиссёра.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Иссерс О. С. Грани «новой искренности» в современной политической коммуникации // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2020. Т. 19, № 6: Журналистика. С. 216–227. DOI: 10.25205/1818-7919-2020-19-6-216-227
2. Буров А. М. Киноевропа XXI века: проблема пластического // Художественная культура. 2019. № 3 (29). С. 356–371. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00037
3. Осокин А. Н. Прогрессия наивного аспекта в трёх формах иронической чувствительности: от эстетики Кэмп к феноменам Новой искренности и пост-иронии // Культура и искусство. 2019. № 10. С. 7–17. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.10.31145
4. Виноградов В. В. Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма, или «Новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова // АРТИКУЛЬТ. 2018. № 3 (31). С. 60–68. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-60-68
5. Кузнецова М. О. Мотив отцепримства: от кинематографа «оттепели» к российскому кинематографу «новой искренности» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 161–177. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-161-177

*Информация об авторе:*

**Ю. В. Михеева** — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры звукорежиссуры.

## References

1. Issers O. S. Dimensions of a “New Sincerity” in Modern Political Communication. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*. 2020. Vol. 19, No. 6: Journalism, pp. 216–227. (In Russ.) DOI: 10.25205/1818-7919-2020-19-6-216-227
2. Burov A. M. Cinema-Europe of the 21st Century: The Problem of the “Figural”. *Art & Culture Studies*. 2019. No. 3 (29), pp. 356–371. (In Russ.) DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00037
3. Osokin A. S. Progression of the Naïve Aspect in Three Forms of Ironic Sensibility: from Camp Aesthetics to the Phenomena of New Sincerity and Post-Irony. *Culture and Art*. 2019. No. 10, pp. 7–17. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2019.10.31145
4. Vinogradov V. V. The Might-Have-Been Era of Russian Sentimentalism, or “New Sentimentality” in A. Sokurov’s Films. *ARTICULT*. 2018. No. 3 (31), pp. 60–68. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-60-68
5. Kuznetsova M. O. The Motive of the Son’s Asseptance of a Father: from the USSR Thaw Cinema to the Russian “New Sincerity” Cinema. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019. No. 2, pp. 161–177. (In Russ.) DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-161-177

*Information about the author:*

**Julia V. Mikheeva** — Dr.Sci. (Arts), Cand.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Sound Engineering.

Поступила в редакцию / Received: 29.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 13.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 16.06.2023