

**Ключевые слова:** киноискусство, пейзаж в кинематографе, образы животных в кино, проекция внутреннего мира героя, Брюно Дюмон, Нури Бельге Джейлан, Йоргос Лантимос, Афина Цангари, Бабис Макридис, Экторас Лигизос.

**Буров Андрей Михайлович**  
доктор искусствоведения, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва  
andburov@yahoo.com

**Keywords:** aesthetics, cinematography, landscape in cinema, images of animals in cinema, projection of the inner world of the character, Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan, Yorgos Lanthimos, Athena Rachel Tsangari, Babis Makridis, Ektoras Lygizos.

**Burov Andrey M.**  
Doctor of Art, The professor of the Aesthetics, History and Theory Department, Russian State University of Cinematography Named after S. Gerasimov, Moscow  
andburov@yahoo.com

БУРОВ А. М.

# Образы природы и зоологии в европейском киноискусстве XXI века

Статья посвящена метафоричности природных, зоологических образов в европейском авторском (артхаусном) киноискусстве XXI века. Как происходит проекция внутреннего мира героя и каким образом работают механизмы пейзажного и животного мира в современном киноискусстве? Что все это на гуманистическом уровне говорит о нынешнем человеке? В статье анализируются кинокартины таких режиссеров, как Брюно Дюмон, Нури Бельге Джейлан, режиссеров греческой «новой волны» — Йоргоса Лантимоса, Афины Цангари, Бабиса Макридиса, Эктораса Лигизоса.

BUROV ANDREY M.

## Images of Nature and Zoology in the European Cinema of XXI Century

The article is devoted to the metaphorical nature of zoological images in the European author's (Arthouse) cinema of the XXI century. How is the projection of the inner world of the character modeled? How do the mechanisms of landscape and animal world work in modern cinema? What does all this say about a person of nowadays concerning the level of the humanistic values? The article analyzes the films of cinema directors such as Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan, directors of the Greek new wave cinema—Yorgos Lanthimos, Athena Rachel Tsangari, Babis Makridis, Ektoras Lygizos.

Природа, мир диких животных и птиц имеют важное прямое и метафорическое значение в кинематографе. Этот своеобразный мир рассказывает о человеке не меньше, чем зоолог о видах животных разных стран и континентов. Через природу и зоологию в кино герой репрезентируется по-другому, проявляется иначе, специфически остраивается — фокусируется и акцентируется, как будто именно теперь, в эпоху позднего урбанизма и новой постиндустриальности, естественный природный ареал или естественная сила животного договаривают о человеке, говорят за него несколько больше, точнее рассказывают с другой точки зрения о его социальном устройстве и его экзистенциальной ситуации. Человеческие контакты (тактильные и визуальные) через природу становятся ближе, плотнее; во всяком случае объятие, рассматривание, слитность с другим (в том числе и с природой) являются важными пластическими формами фильмов. В отличие от социальной природы и истории, которые остраивают отчужденных людей, естественная природа встраивает отчужденных людей друг в друга и в себя, тем самым создавая очень близкую, а потому опасную дистанцию, смягчаемую вместе с тем природной пластикой. Если в социально детерминированных фильмах сближение происходит через опосредование социальным и в пластическом отношении, как правило, представляется резким, отрывистым, то в опосредовании природой создаются более мягкие и тягучие переходы и связи.

Известно, что у природы есть своя собственная пластика. В отличие от искусственных сооружений человека, урбанистических структур и в целом разветвленной машинерии человеческого города, эта пластика представляет собой непрямую линейность, изгибы,

отклонения, дугообразность и целую систему органических складок, флуктуаций, взаимосвязанных волнообразных переходов между организмами в их прикосновениях и взаимоотношениях.

Кинематограф апеллирует к урбанистической геометрии, а со времен Луи Деллюка [1] геометрическая пластика города (многоквартирные дома, лестницы, поезда, рельсы, дороги, шоссе) представляются фото-, киногенной, и человек *киногенизируется* именно в этой геометрической среде, включается в своеобразную урбанистическую пластику (например, «Берлин — симфония большого города» (1927) Вальтера Рутtmана и *московский* «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова), где его экзистенциальная сущность остраивается как в кинофильмах Микеланджело Антониони «Затмение» и «Ночь» или в *городских* живописных работах Эдварда Хоппера. Естественная природа, вытесняемая уже у Сезанна и вытесненная у кубистов и тем более неопластицистов, в кинематографе же прибывает в рядоположенной ситуации — она всегда где-то рядом и порой проникает или прорывается в городскую пластику. Как правило, через животных, но порой и в силу путешествий (роуд-муви), как это произошло в наиболее радикальной кинокартине Микеланджело Антониони «Приключение» (1960) или в фильме Вима Вендерса «Париж — Техас» (1984).

Природа для городского кинематографического человека представляет собой среду во многом враждебную, с правилами и законами общежития отличными от городских сообществ. Естественные законы природы, как и ее особая пейзажная пластика, островная пустыньность или лесная хаотичность, ведет в тайны пустых жарких пространств и чащи леса, в норы и речные запруды («Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (2014) Андрея Кончаловского; «Приключение» Микеланджело Антониони; «29 пальм» (2003) Брюно Дюмона и др.). Природа становится вместилищем тайны, а навыки пребывания в этой таинственной среде утеряны, и потому в ней можно заблудиться, бесследно исчезнуть или захотеть бесследно исчезнуть («Приключение» Антониони). Или же персонаж настолько слит с природой, что ее пейзажи составляют с ним одно целое и проявляют его внутреннее состояние (пейзажи севера Франции в фильмах Брюно Дюмона), или они пустынные, чужеродные, что говорит о неприятии героя, аде на земле (туниские и американские пейзажи Дюмона и техасский пейзаж у Вендерса). Но и цивилизация

оказывается воинствующей относительно природы и естественных субкультур, которые теряются (во всех смыслах), погибают — об этом фильмы Вернера Херцога «Агире, гнев божий» (1972), «Каждый за себя, а бог против всех» (1974) и книга «Печальные тропики» (1955) структурного антрополога Клода Леви-Стросса [2].

Гомеровская поэтизация природы, использование метода сравнения внутренних состояний героев с природными явлениями, работает и в киноискусстве 2000-х. Природа диктует человеку именно метафизическое и вечное состояние, новую экзистенциальность, тогда как город ответственен за несозерцательное состояние социального и сиюминутного; а если и возникает городская созерцательная метафизика, то она, безусловно, другого рода. Вместе с тем бывают случаи, о которых будет сказано ниже, когда социальная среда смешивается с природной средой, когда общественная организация показывается вполне в духе законов подражания природе, описанных социологом Габриэлем Тардом<sup>(1)</sup>.

Природа оказывается своеобразным значащим фоном, пластической, смысловой и созерцательной зоной в фильмах Брюно Дюмона. Его природа содержит некое знание о смерти, убийстве, надломе и страхе — она предстает как своеобразная молчащая истина, обволакивая героев; словно архаическое и праисторическое сливается с актуально человеческим. Тем самым природа у Дюмона — будучи во многом природой гомеровой — дана избыточно: эти пейзажи севера Франции, в которые словно ныряют персонажи фильмов, захваченные силой красоты и тайной неба, леса, полей, океана, рек, трав, а также, в Тунисе и США, — пустыни, голых камней и безоблачного неба. Физиологичность и даже известный натурализм (*киноверизм*) кинематографа Дюмона действительно исключает анализ; его эстетическое кредо, лежащее в основе функционирования персонажей — созерцательность и инстинктивность: животные инстинкты человека, инстинктивность животного и человеческого, созерцательность природы и человеческого. Работая с непрофессиональными актера-

ми, Дюмон старается сохранить инстинктивность и естественность животного мира, добиться природной правды и своеобразной пластичности брессоновского типа, согласно концепции моделей: отстраненные движения, созерцательность, молчаливость и *курсо-кораобразность* — когда герои двигаются или стоят с плотно прижатыми к телу руками в сжатой постегипетской позе, позе переходной, а потому своеобразной и пластически выразительной. Внешне герои Дюмона, как правило, некрасивы, их лица перекошены, асимметрия лица подчеркивается уродливыми зубами; брейгелевские, а порой и босховские персонажи, они словно аутисты, погруженные в себя и в природу, с телом, подвергаемым малому и большому насилию. Дюмон создает коллективный, порой гиньольный портрет малой Франции, с непрофессиональными актерами из тех же мест, в которых снимаются фильмы. Да и свои лучшие картины Брюно Дюмон снял в своем родном городе Байоль, близ Лилля, на севере Франции.

Уже в своем дебютном фильме «Жизнь Иисуса» (1997, байольский цикл), отсылающем как к «Аккатоне» Пазолини, так и к фильмам Робера Брессона, Дюмон раскрывает всю свою эстетику, которая будет разрабатываться и в последующих кинокартинах. Сельская местность, которая *зависает* между городом и природой с акцентом на последнюю, тягучая жара, обнаженное тело (та самая «новая телесность»), насилие над телом, сексуальный акт, важность прикосновений, объятий (в замирании), ожиданий, движений к смерти, преступлений и главное — растворение в сотворенной природе. Натурализм (веризм) и пейзажизм, как и телесность, в фильмах Дюмона не дистанцированные (и не социальные); несмотря на обилие дальних планов, они приближенные, объемные (как его знаменитое свежевспаханное бороздой поле), тактильные, завораживающие, вовлекающие в себя. Пейзаж живописен, а его кинематографическая пластичность выражена в горизонтали и диагонали, в тревелинге, движении камеры параллельно пространству (при том, что нет приближений камерой), в сочетании объемов полей, земли и неба, увиденных субъективной камерой, созерцательным взглядом героя. В финале герой и вовсе словно погружается в лоно природы, сливается с ней — за высокой травой, среди насекомых, своей телесностью похожий на тело земли и созерцает облачное небо; другими словами, он сопластичен природе.

(1) «Подражание составляет самую суть социальной жизни, так что подражательная способность у цивилизованного человека развивается даже быстрее, чем идет умножение и усложнение изобретений. Таким образом подражание вырабатывает все более и более совершенные сходства; и в этом отношении оно выдерживает аналогию с биологическим воспроизведением и волнообразным колебанием» [3, 161].



Илл. 1. Брюно Дюмон. «Жизнь Иисуса». 1997. Кадр из фильма

В «Человечности» (1999, байольский цикл, Гран-при Каннского кинофестиваля) стилистика предшествующего фильма радикализируется, фильм становится практически эпосом, все важные приемы усиливаются и словно бы растягиваются, удлиняются, даются в большей протяженности и сюжетно усложняются. Здесь преступление уже совершено, с него и начинается фильм. Да и сам первый эпизод «Человечности» пластически, сюжетно, образно представляет собой вершину творчества французского кинорежиссера.



Илл. 2. Брюно Дюмон. «Человечность». 1999. Кадр из фильма

Камера снимает словно из полевой «лагуны», с нижнего ракурса: по кромке поля, на дальнем плане, бежит человек (его тяжелое дыхание слышно так, как будто он рядом); слева деревья, в верхней части — небо и облака проплывают по ходу движения персонажа; затем герой идет по свежевспаханному полю, погружаясь в хлипкую землю ногами, преодолевая сопротивление сильного ветра на открытой местности, а затем, оступаясь, падает лицом во вспаханную холодную землю, словно в постель; вдалеке гудит рация в оставленной полицейской машине; герой включает на автомагнитоле барочную пьесу для клавесина Руайе Жозефа-Никола-Панкраса, ускоряющуюся по ходу игры, а затем крупно, в композиции «Происхождения мира» Гюстава Кюрбе зритель видит убитую обнаженную девушку в траве, словно погруженную в глубину природы, среди муравьев, земли, ветра, птичьего пения и урчания дизельных двигателей полицейских автомобилей.

Эпизод, как и весь фильм, организован связано, с плавными переходами и монтажом подобий (то есть аналогий между телом и землей, музыкой и ритмом борозд поля, дыханием и работой двигателя), тем самым здесь ясно видно, что пластичность бывает сложноорганизованной структурой самого повествования с системой подобий и лейтмотивов (визуальных и звуковых), данных в линейном развертывании. Связанность проступает и через человеческие объятия, которые являются в фильме важным аспектом принятия и понимания (как и принятия и внимания к природе: обнять-объять природу). Длительные, данные в замирании (в отличие от дарденновских — коротких и отрывистых) объятия оказываются пластически выраженной человечностью.

В фильме «29 пальм» (2003) герои оказываются вне французского пейзажа, их путь лежит через пустынные пространства средней Америки, США. Природа здесь работает не на родовое приятие и глубинную сопричастность, как это было в предыдущих фильмах, а напротив, на отчуждение. Ее функция в том, чтобы стать полем борьбы высокого чувства и чувства плотского, желания гармонии и дисгармонической интонации. Сексуальный акт, как и во всех остальных фильмах Дюмона, носит подчеркнуто животный характер, только здесь он усилен в несколько раз (также «новая телесность»). Образ женщины дан как образ томного, постромантического,

инверсивного и невротического субъекта, *работающего* на конфликт высокого чувства и животного желания; мужчина же оказывается в ситуации прагматизма, принятия и невероятного отчуждения; впрочем, последнее свойственно обоим. Смерть героини возникает как сочетание звериного в человеке и антропного мужского стыда, а самоубийство разворачивается на фоне пустыни. Природа с самого начала проявляет тягучую, тихую, но абсолютно бескомпромиссную агрессию — начиная с жары, горячих камней и колючих кустов, царапающих как машину, так и плоть героев. Совершенно естественно, что такая же жесткая дисгармоническая чувствительность пребывает и внутри героев, съедает их ментально. Помимо собственно визуального и фабульного решения, набора подобию и взаимосвязей, пластичность созревает как раз в этом сочетании внутреннего состояния персонажей и внешнего проявления природы, чья жесткая флора — при отсутствии фауны, которую заменяют люди-звери — является значащим фоном человеческих отношений.

Во «Фландрии» (2006, байольский цикл, Гран-при Каннского кинофестиваля) Дюмон создает резкий контраст между европейским пейзажем севера Франции и туниской пустыней (в последней следуя стилистике, выработанной в «29 пальмах»). Его герои чувствуют глубокую связь с лоном земли, половое влечение реализуется на земле, в поле, лесу, среди листьев, веток, запахов природы. Половое чувство не нарушено, оно репрезентировано как животное соитие — естественно, точно и без романтической окраски. Да и вся образность Дюмона лишена завуалированности тела — открытое, обнаженное, часто раненное или покалеченное, тело испытывает гармонию именно в единении с природой, словно облачась в ее одежды. Как, впрочем, и носитель тела — герой — ощущает гармоническую связь с природой, погружаясь в ее лоно. Это утробное чувство природы, сопричастность с ней для героев Дюмона равны счастью.

В мини-сериале «Малыш Кенкен» (2014) и в фильме «В тихом омуте» (2016) кинорежиссер также повествует в пространстве севера Франции, в классической дюмоновской Франции, добавляя ко всему прочему иронию и элементы пасторальной печали, в которую также — весьма трансцендентно и одновременно физически — просачивается ощущение смерти, подобно тому как очищенная от тотальной трансгрессивности «Любовь» (2012) Михаэля Ханеке все равно заражена

дисгармоничными элементами, словно мелкой океанической рябью, разливающейся по всей кинокартине.

Взаимоотношение между природой и человеком в картинах Дюмона не ограничивается только землей и водной стихией. Важную роль играет небо, с рисунком облаков и неким созерцательным потенциалом. Граница между сексуальной открытостью и святостью героев, с их тягой ко всепрощению, раскрывается в движении к небу в ситуации левитации, которая есть практически во всех фильмах. Левитация как парение в пространстве возникает внезапно как аффект и является неожиданной и для самого левитирующего, и для окружающих его персонажей, которыми она идентифицируется как прорыв святости. Тем самым Дюмон раскрывает связь с природой не только по горизонтали, но и по вертикали.

В фильмах Нури Бильге Джейлана, турецкого кинорежиссера, представителя европейского кинематографа, природа, так же как у Брюно Дюмона, является смысловым, действующим явлением. Но только вместо спасительной и такой близкой (или, напротив, враждебной) среды в фильмах французского кинорежиссера, в картинах Джейлана она оказывается фоном-образом отчуждения. Как правило, в его кинофильмах возникает чувство сильного холода, что выражается соответственно в холодных цветах, медлительности самих персонажей, больших квартирах, домах, которые так трудно обогреть. Особенно это проявлено в фильме с симптоматичным названием «Отчуждение» (2002), где холод выражается пластически в разных формах, в том числе снежным пейзажем, актерской телесностью, расфокусом камеры, длинными кадрами, что в конце концов создает ощущение зябкости, промозглости, необогреваемости больших пространств (в том числе кадра) и главное — отчуждения между людьми, холодными, не согревающими друг друга отношениями. Последнее так точно проявлено во «Временах года» (2006), где отчуждение пронизывает через жару и холод, то есть пребывает в разных климатических условиях.

В фильме «Однажды в Анатолии» (2010, Гран-при Каннского кинофестиваля), — освещенная лучами автомобильных фар природа проявляется в виде деревьев, полей, травы и под действием сильного ветра раскрывает тайное напряжение персонажей. Именно на лоне таких прекрасных и девственных пейзажей Анатолии,

среди полей которых зарыт труп, герои фильма находятся в маленькой одиссее, но в конце концов путешествуют внутри себя, чтобы нащупать связь с самими собой, эмоционально раскрыться (кратковременно) другому, как это происходит, в частности, с прокурором. Находясь в сугубо мужском мире, герои все время вспоминают женщин, и их образы просачиваются в сюжет и окрашивают своим присутствием персонажей. Природа в прямом и переносном смысле всех героев выводит в чистое поле; здесь уже нельзя спрятаться в городских квартирах и за четко сегментированным рабочим графиком. Человеческое, чувственное медленно и тревожно выходит на первый план, но так и не будет раскрыто в полной мере; оно дано лишь как потенциально возможное.



Илл. 3. Нури Бильге Джейлан. «Однажды в Анатолии». 2010. Кадр из фильма

Картина с говорящим названием «Зимняя спячка» (2014, Золотая пальмовая ветвь Каннского кинофестиваля) рассказывает о все той же системной для фильмов Джейлана концепции отчуждения; и в этой связи то, что кинорежиссер очень активно работает с феноменом природы (включая погоду, осадки, времена года, ощущение холода) и все больше перемещает героев из городского центра и городских окраин в чистое поле или сельскую местность, — говорит о том, что он, с одной стороны, поэтизирует внутреннее человеческое чувство одиночества, а с другой — его усиливает, так как через природу этим отчуждением проникается все, что особенно видно в фильме

«Зимняя спячка», работающем на синхронизации холода природы и холодности героя. Длинные кадры, вдумчивая режиссура, четко сцепляющиеся между собой сцены, обилие общих и дальних планов, а затем вход на среднекрупный план; очень живописная и композиционно плавная линейность в столкновении с четкими линиями жилища и человеческого тела; большой объем скрытого, тайного, раскрывающегося через природное — вся эта совокупность визуальных и сюжетных факторов наполняет пластику кинофильмов Нури Бильге Джейлана.

В 2010-е годы в Европе развивается новое кинотечение, в котором природа становится (анти)утопической социальной структурой именно в своей животной ипостаси. Речь идет о фильмах греческой «новой волны». Эти картины родились вместе с большим экономическим (долговым) кризисом, который охватил Грецию, однако социальная проблематика в них прямо не заявлена, она травматически вытеснена и заменена метафорическим рядом природы и экзистенциальным ядром истории (если современная социальная проблематика Греции и просачивается, то украдкой, вскользь). Важным лейтмотивом фильмов греческой «новой волны» является образ животных и птиц, которым герои подражают вполне в духе делезовского «становления»<sup>(2)</sup>. Причем это становление может быть разделено на следующие типы: коллективное становление; становление одного; становление разными видами животных или только одним. Отсюда и особенность пластики героев и играющих их актеров. И вопрос не в том, что в фильме появляются значащие образы животных, что бывало и ранее, но в том, что герои становятся ими вплоть до неразличимости (отражая тематическую и стилистическую особенность целого течения), при этом фильмы эти не фантазмагоричны, а вполне вкладываются в концепцию «нового реализма», хотя и с довольно ощутимым влиянием абсурдизма, особенно в диалогах. Важно также отметить, что становление другим проходит через

(2) «Становление всегда происходит "между" или "среди": <...> с животным среди животных. Но какая-то неопределенность раскрывает свою силу только тогда, когда то, чем становишься, само собой лишается всяких формальных характеристик, позволяющих говорить об определенности ("это вот животное" ...)» [4, 6].

довольно жесткую инверсию, а «новая телесность» разворачивается в контексте перверсии<sup>(3)</sup> как инфантильной сексуальности.

Главный конфликт в фильмах греческой «новой волны» — это конфликт между утопией и антиутопией. Фильмы, начинаясь, как утопия, постепенно разворачиваются в обратную сторону. Греческие антиутопии наполнены образами животных, так как они — единственное, что не дискредитировало себя ни в социальном, ни в экзистенциальном смысле. Экзистенция животных абсолютно чиста, в то время как все человеческое общество провалилось экзистенциально и социально. Поэтому становление животными (животно-человеческая сопластичность) — это способ стать человеком, в искренней и чистой животной пластике развернуться в сторону человеческого, через животное вновь стать человеком, гуманизировать мир зоологическим образом хотя бы в закрытом оригинальном сообществе. Через подобную метаморфозу появляется возможность иначе взглянуть на человеческие отношения, по-другому подойти к человеку, образовать — взамен старых — новые связи.

Первым фильмом греческой «новой волны» является «Клык» 2009 года негласного лидера течения Йоргоса Лантимоса, того самого Лантимоса, который снимет последнюю на данный момент картину греческой «новой волны», при этом скорее постволновскую (снимет в Великобритании, с привлечением американских, английских и французских актеров, с относительно большим бюджетом и доведением всех приемов до стилистически чистого варианта) —

(3) Понятие «перверсия» дано здесь как проявление «новой телесности» и «новой открытости» и представляет собой крайние точки нарушения нормальной сексуальности, полового чувства как, с одной стороны, детская инфантильная сексуальность (дистанция, легкие прикосновения, редкость самого полового акта) и как, с другой стороны, жесткая сексуальность, выраженная в садомазохистских практиках (построенная на снятии дистанции, но также при очень редком половом акте). Отдельных современных героев «нового реализма» сопровождает практика перверсивной сексуальности как иное раскрытие телесного и пластического и как метафора их внутреннего поиска, становления или, напротив, внутреннего насилия, пресыщения, остановки (впрочем, эти два вида перверсии включаются в зону банальности и обыденности и предстают уже не как аффект и не как вызов). В этом смысле такого рода изображение сексуального тела противоположно сексуальной практике героев Брюно Дюмона и противопоставит практике романтической и визионерской репрезентации постельных сцен — будь то в фильме «Хиросима, моя любовь» Алена Рене (1959) или «Жизнь Адель» (2013) Абделатифа Кешиша и др.

«Лобстер» (2016). В обоих фильмах разворачивается жанр антиутопии. В «Клыке» показывается закрытое сообщество одной семьи, которая отгородилась от всего мира (враждебного, травматичного), и родители создают для своих детей определенную модель поведения, в рамках которой те превращаются в домашних животных, становятся собаками, ненавидящими котов.



Илл. 4. Йоргос Лантимос. «Клык». 2009. Кадр из фильма

Пластичность выражена прежде всего в телесной инверсионности и инфантильной перверсии; собачья пластика смешивается с человеческой пластичностью. Преодоление границ и идея свободы становятся ключевой темой картины. В фильме «Человек с ножом» (2010) Янниса Экономидеса также присутствует образ человека-собаки, разворачивается аффект становления человека сторожевой собакой. В последнем на данный момент фильме греческой «новой волны» «Жалость» (2018) Бабиса Макридиса, в одной из сцен разговора с отцом, герой включается в кратковременное становление собакой — но не сторожевой, а домашней. Тогда как в дебютном фильме Бабиса Макридиса «Л» (2012) происходит становление медведем. Пластичность этих становлений связана не с эффектом, как если бы герой становился собакой или медведем в прямом смысле, путем мультипликационного приема; здесь становление именно аффективное: сохраняя человеческий облик, герой ментально приспосабливается к собачьему (медвежьему и др.), иными словами —

это более серьезное инверсионное становление, носящее глубоко внутренний характер и во многом кентаврическое, потому что такого рода становления всегда двусоставные. (В фильме «Альпы» Йоргоса Лантимоса происходит словно бы заикленная зеркальная инверсия, когда вместо становления животными герои находятся в становлении другими людьми, предлагая себя родным погибших людей как замену последних, тем самым пытаясь изжить свое собственное одиночество и потерянность.)

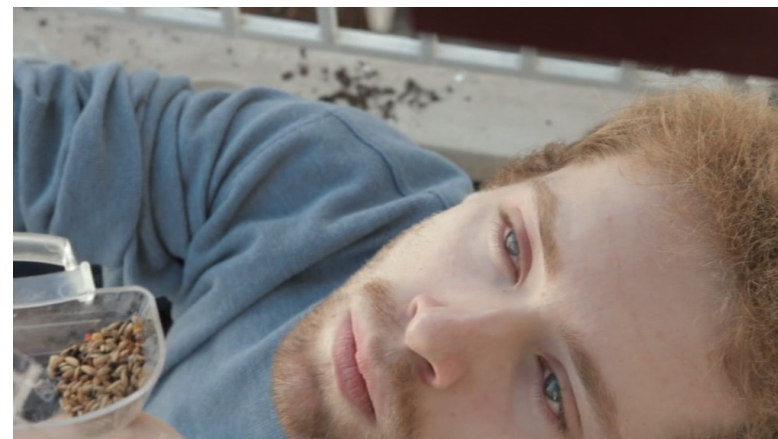
В «Аттенберге» (2010) Афины Цангари животный мир словно пронизывает весь фильм, герои подражают кошкам, обезьянам-гориллам, птицам и так далее. Это становление другим создает необычную пластику тела, отсылающую к перформативности, которая свойственна всем фильмам греческой «новой волны» и необходима как способ внедрения новой пластики, через которую происходит становление животными и становление вообще. Тело в «Аттенберге», как и сексуальный акт, пребывает вполне в русле «новой телесности», обнаженное тело воспринимается как часть тела одетого, как естественная необходимость, включая половой акт, репрезентированный очень естественно. Животный мир раскрывает внутреннее состояние общества и ментальность конкретных персонажей; травма за счет данного перевода переносится легче, а пластическая конфигурация становления животным, которое у героини происходит раньше, чем



Илл. 5. Афина Цангари. «Аттенберг». 2010. Кадр из фильма

становление женщиной, создает образ одомашненного и гармоничного мира. Именно становление животными помогает стать (самостоятельным) человеком. В «Лобстере» (2015) Йоргоса Лантимоса — фильме артмейнстримовом, свидетельствующем уже о модности греческой «новой волны», но от этого не менее значимом — происходит тоже многообразное становление животными, птицами и ракообразными. Здесь становление животными происходит в рамках антиутопического дискурса, что в определенной степени возвращает зрителей к первому фильму греческой «новой волны» — «Клык», снятому также Лантимосом.

В фильме «Мальчик, который ел птичий корм» (2012) Эктораса Лигизоса герой находится в состоянии становления птицей-канаарейкой: его пение, поедание птичьего корма, фактура и пластика, а также одиночество пластически создают большую метафору экзистенциального состояния современного человека и социальной отчужденности. Герой фильма пластически (подчас гимнастически) осуществляет странные действия вне нарративного повествования (как и в «Аттенберге»); их значение вызывает в сюжете, в глубине смысловой канвы фильма, и в этом смысле пластичность персонажей работает на художественную образность и метафоричность картин напрямую. В «Мальчике, который ел птичий корм» (как и в других греческих нововолновских фильмах) камера подвижна (что



Илл. 6. Экторас Лигизос. «Мальчик, который ел птичий корм». 2012. Кадр из фильма



свойственно и румынской «новой волне»), однако здесь подвижность камеры усиливается ее фокусно-расфокусными действиями (в фильмах Джейлана расфокус дан в статичных кадрах), когда вполне допускается расфокус изображения и кинокамера скользит по человеческому телу, лицу, описывает странные траектории. В фильме Лигизоса телесность оказывается также важным политическим актом, так как тело манифестирует бедность, отчужденность (и одновременно эстетическую дистанцированность как отчуждение), антиклерикальность и антитоталитарность, оно говорит о свободе и боли и, в конце концов, покинутое всеми, оно одновременно натуралистично и трансцендентно, устойчиво и невесомо.

Фильмы греческой «новой волны» показывают, как человеческая телесность усиливается животной пластикой, как темпоритмическая организация фильма переходит в телесную темпоритмику, а инверсионность (на грани трансгрессии) становится естественным способом организации сюжета на фоне «нового реализма» и даже натурализма. Смыслоформа фильмов характеризуется, с одной стороны, плавностью хода, с другой — периодическими аффектами; с одной стороны, телесной обнаженностью, с другой — закрытостью и отчуждением. Принятие как гуманистический акт здесь осуществляется не только через потерю другого, как это было свойственно фильмам братьев Дарденн и румынским картинам, но через инверсионный переход — через потерю себя и становление другим как попытку нового (само)обретения. К гуманистическому в этой связи необходим странный, аффективный переход через нечеловеческое, каковым становится мир животных.

### Список литературы:

- 1 Делюк Л. Фотогения. М., 1924.
- 2 Леви-Стросс К. Печальные тропики. М., 1984.
- 3 Тард Г. Законы подражания. М., 2011.
- 4 Делез Ж. Критика и клиника. СПб., 2012.