

Ключевые слова: пластичность, европейское киноискусство XXI века, новый гуманизм, неомодернизм, постпостмодернизм, метамодернизм, Ульрих Зайдль, братья Дарденн, Михаэль Ханеке, Ларс фон Триер

Буров Андрей Михайлович

Доктор искусствоведения, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва
ORCID ID: 0000-0002-3067-3754
andburov@yahoo.com

Key words: figural, the European cinema of the XXI century, new humanism, neomodernism, postmodernism, metamodernism, Dardenne brothers, Ulrich Seidl, Michael Haneke, Lars von Trier.

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
ORCID ID: 0000-0002-3067-3754
andburov@yahoo.com

BUROV ANDREY M.

Cinema-Europe of the 21st Century: the Problem of the “Figural”

The article considers artistic-aesthetic aspects of the European cinema of the XXI century through the prism of the “figural”. From the point of view of the philosophy of arts together with the synthetic artistic-aesthetic and the cinema studies approaches the problematics of the figural peculiar to “realistic trend” in the European cinema in the beginning of the XXI century has been never examined before. The methodologic synthesis helps to lighten the tendencies in the European cinema in the “metamodernist” epoch. The article makes distinction between the neomodernist, postmodernist and the new modern day cultural paradigms. The author puts forward the following questions. What is a screen image today? How is human sensibility presented in the European cinema? Which vectors does the European cinema have today? What is its paradigm structure? What are the peculiar traits of the “new Greek wave”, “new Romanian wave”, films by Dardenne brothers, Bruno Dumont, Ulrich Seidl, Michael Haneke, Lars von Trier? How do they represent a human being and – what’s the most important – what figural do they “sculpt” him or her in? What montage and rhythmic structure is a film character included in? Where do earnestness and banalization of the artistic-aesthetic start? These questions are of much importance as in the age of postmodernism (metamodernism) the European cinema is the central point as far as artistic figurability is concerned. The strive for non-ironical and comprehensive exploring of a human being in cinema alongside with new zones of sensibility, corporality and banality of the today’s human beings are enframed by montage-rhythmic, dramaturgic and acting structures. The expansion of the documentary and generally of the “new realism”, “new plainness” in the European cinema of the XXI century helps to examine a modern human being with all his openness and sensitiveness and to reveal features of “New humanism”.

БУРОВ А.М.

Киноевропа XXI века: проблема пластического

В статье речь идет о художественно-эстетических проблемах современного европейского кинематографа XXI века, проявляющихся прежде всего через специфическую призму «пластического». Проблематика пластичности европейского художественного киноязыка начала XXI века в рамках реалистического направления, в целостном виде, с точки зрения философии искусства и синтетического художественно-эстетического и киноведческого подходов ранее не рассматривалась. Синтез различных методологических подходов позволяет поставить проблемные вопросы о тенденциях европейского киноискусства в постпостмодернистскую (метамодернистскую) эпоху. Данная статья построена на проявлении художественно-эстетической проблемы «пластического» и раскрытии отличий современной европейской кинокультуры от предшествующей ей неомодернистской и постмодернистской парадигм. В чем состоит сегодня проблема киноизображения и каким образом человеческая чувствительность проявляется в европейском кинематографе? Какие сегодня векторы у европейского киноискусства? Какова его парадигмальная структура и в чем отличие корпуса фильмов братьев Дарденн, Брюно Дюмона,

Ульриха Зайдля, Михаэля Ханеке, Ларса фон Триера, новой греческой волны и новой румынской волны? Как они репрезентируют человека и главное – в какой пластике они его «ваяют»? В какую монтажную и ритмическую структуру включают? Каким образом происходит обнуление своеобразного патетизма неомодернизма и иронии постмодернизма? Где начинается серьезность и банализация художественно-эстетического пространства? В связи с этим важна проблематизация вопроса о европейском киноискусстве как художественно-пластическом центре постпостмодернистской (метамодернистской) эпохи. Стремление к неироничному и целостному раскрытию человека в киноискусстве в купе с проявлением новых зон чувственности, телесности и банальности современного человека обрамляется монтажно-ритмической, драматургической и актерской киноструктурами. Расширение зоны документального и в целом «нового реализма», «новой простоты» в европейском киноискусстве XXI века позволяет рассмотреть современного человека во всей его открытости и чувственности, раскрывая перед нами черты Нового гуманизма.

УДК 7.01
ББК 87.8

«Пластическое мышление» в кино (прежде всего, в авторском кинематографе) – это мышление в рамках актуальных проблем всей совокупностью стилистических выразительных приемов (как визуальных, так и драматургических) в их динамическом взаимодействии и темпоритмической целостности. В киноискусстве, связанном с социальными и эстетическими концептами, актуальностью современного, «пластическое киномышление» неотделимо от «пластического интеллектуального мышления». Последнее отвечает за умение ставить актуальные проблемы и темы в современном мире, выявлять их во всех связях, тем более, что сегодня европейский кинематограф оказывается не только эстетическим, но и интеллектуальным проектом, ставящим и актуализирующим в сюжете и в визуальной образности проблематику современности. Пластическое киномышление, являясь конкретным выражением художественного мышления, сочетает в себе *мышление образами, мышление сюжетом и мышление проблемами*.

Фильм должен быть внутренне пластичным, то есть связанным, цельным и органичным; и сопластичен времени – его актуальному мышлению и визуально-сюжетным тенденциям. Более того, именно тогда можно говорить о *пластичности фильма* в целом, когда связи существуют не только в одной из плоскостей (образность, сюжет, проблематика), но когда связь присутствует и между ними. Лучшие образцы современного авторского европейского киноискусства в этом отношении пластичны и гармоничны, их объединяет общая проблематика, при том что фильмы разнятся по способам организации сюжета и визуальной образности (что можно обозначить как «пластическое решение»), хотя и здесь обнаруживаются общие принципы режиссерских подходов.

Современный авторский кинематограф Европы⁽¹⁾, преодолев постмодернистскую парадигму, актуализирует новые или реактуализирует старые способы художественного мышления о человеке и обществе. Открытия XXI века в кино состоят в репрезентации обычного человека в рамках гуманитарных и социальных отношений, ключевой становится тема принятия себя и *другого* и преодоления своей собственной апатии как к себе, так и к другому человеку и социуму (социальности) в целом; что репрезентируется в виде борьбы в современном обществе, а также создания (анти)утопий. Вокруг этих важных проблем фокусируются различные подходы европейских кинорежиссеров. Сегодня уже можно сказать об общих принципах кинематографического мышления и об особых кинематографических решениях, способствующих глубокому пониманию современного мира, который как никогда раньше нуждается в новом открытии.

Европейский авторский кинематограф начала XXI века, стремясь создавать новое и актуальное, бьющее в нерв сегодняшнего дня, радикализирует обыденное, банальное, раскрывает чувственное, чувствительное в человеческом и в институциональном пространстве бесчувственного и закрытого. И это значительно отличается от сюрреалистической концепции обыденного; сегодня это не вопрос аффективной репрезентативности, выявлению в банальном фрейдистских образов, но задача раскрытия глубоко человеческой обыденной образности, данной в отношениях к реальности, а катарсис здесь будет возникать в ситуации внезапного обнаружения потенциальной гармонии. Само изображение не радикально, оно до известной степени эффективно и служит с учетом определенных пластических решений раскрытию сложных и радикальных внутричеловеческих

(1) Под кино Европы понимается кинематографическое искусство европейского континента, Великобритании, включая кинематограф Турции как в географическом отношении (юго-восточная европейская часть страны), так и в плане пластического мышления ориентированных на европейскую эстетику и художественную культуры кинорежиссеров; то же касается и России. В этом исследовании представлены, разумеется, не все кинофильмы и не все кинорежиссеры европейского киноискусства, во-первых, в силу ограниченного объема, во-вторых, с точки зрения репрезентативного выбора наиболее значимых фильмов и авторов и, в-третьих, в силу того, что не все кинорежиссеры, работающие в периоде начала XXI века, являются в концептуальном и визуально-пластическом отношениях режиссерами этого времени – иные по всем этим качествам вполне могут быть поняты как режиссеры XX столетия.

и межчеловеческих отношений. Радикально именно особое сочетание формы и содержания, формирования новых связей между ними.

Эмоциональная экспансия или эмпатическое движение (наступление) на закрытые и нейтральные апатические среды и оппозиционное ей апатическое контрдвижение в этой связи становятся драматургическими основами сюжетов фильмов. Сюжетно-линейная композиция кинокартины пластически отражает такую постановку проблемы: экспозиция носит, как правило, отложенный или не открытый характер, тогда как побудительный конфликт, будучи динамическим, ставится в первые кадры картины, а будучи медлительным – в первую треть картины, что создает эффект соответственно резкой включенности в киноповествование или постепенного вхождения в его текучесть.

Фильмы строятся близко к реальности (*реализуются*), соприкасаются и сливаются с ней. Другими словами, кинематограф становится крайне *темпоральным*, с особой временностью, с акцентом на динамических субъектов и объектов (экзистенциальных и социальных), в том числе внимательным к пространственно-временным движениям, случайностями и человеческому проживанию. Это происходит в силу того, что *человеческое* сегодня равно любой институции и даже превышает ее, социальное плавно сочетается с экзистенциальным, а чувственность (чувствительность) распространяется на всю машину истории, государства, города, любую машинерию вообще, делая их во многом эфемерными на фоне антропной парадигмы. Радикальным представляется сочетание *простой* формы и сложной темы, что и создает ситуацию актуального европейского кинематографа, который покоится на реализме и сенситивности (Все это и отличает эстетику нового кино от неомодернистской эстетики, например, Ингмара Бергмана и Микеланджело Антониони.)

Кинематограф непатетично репрезентирует темпорально данную действительность, ее течение, случайности, предметность и пластическую структуру, детерминированность новыми формами социального, урбанистического, природного; действие самого времени на конкретного обыденного человека. Немаловажным в этой связи оказывается значение документальности в игровом кино, точнее безоговорочное разрушение границы между документальным и игровым (тем самым формируется новая пластичность в кино),

что особенно видно у режиссеров «Догмы», румынской новой волны [8, с. 419-465], братьев Жан-Пьера и Люка Дарденн, а также Михаэля Ханеке и Ульриха Зайдля.

В 2000-е, в эпоху, следующую за постмодернизмом (*постпостмодернизм/метамодернизм*), активизируются новые тенденции, во многом связанные с обращением к более классическим формам; использованию романтической образности; веймарской эстетики «Каммершпилле» и «Новой вещественности»⁽²⁾; линейной повествовательности, сюжетности, высокой документальности (не видовой и хроникальной, но концептуальной, стирающей все границы, в том числе границы игрового).

Неслучайно, что все отчетливее осознаются как актуальные такие значащие словосочетания как «новый реализм», так как действительность (социальная и экзистенциальная) перестает быть фоном, но становится действующим лицом. «Новая телесность» – в силу того, что тело оказывается частью тактильного человеческого мира, где прикосновение играет роль душевного (реже – духовного), а обнажение оказывается раскрепощением не сексуального инстинкта (машины сексуального), который уже давно раскрепощен или символическим освобождением от оков общества (вызов; революционная машина сексуального), но движением друг к другу, усилением человеческой близости (или, напротив, апатичной дистанцией). «Новая банальность» – как репрезентация тривиального, обыденного, непатетичного дискурса окружающего мира: тягучего, медлительного, негероического. «Новая открытость» – необычная, резкая (или очень медлительная, отложенная), трансгрессивная, как правило, кратковременная открытость другому, миру и попытка открыться самому себе.

Постпостмодернистская/метамодернистская эпистема часто проявляет себя в виде *постнеомодернистского дискурса*, имея в виду, что в современном европейском киноискусстве идет обращение

(2) Возращение к прежней (в данном случае классической и модернистской, ставшей классикой) художественной образности, как и опора на традиционные, старые художественные приемы, присходит каждый раз в ситуации предощущения движения нового и актуального, так как «под давлением готовящегося нового они оказываются вовлеченными в эйфорическую активизацию», – приводит слова Ласло Мохой-Надя Вальтер Беньямин [2, с. 32].

к отдельным тенденциям неомодернистского искусства 1950-1970-х, с определенным их преодолением, приращением и изменением. Постпостмодернистская система, включая внутрь себя важный дискурс «нового реализма», с входящими в него *новыми* телесностью, банальностью, открытостью – в совокупности рождает идею «нового гуманизма». И в этой связи имеет большое значение как сегодня в кинематографе репрезентируется эта эпистемологическая парадигма, в центре которой находится человек.

Метафизика, сюрреальность, трансцендентное в чисто пластическом отношении в рамках нового кинематографического мышления в своем прежнем виде не работают и уже лишены статуарности, скульптурности и своего рода архитектурности – они, безусловно, просвечивают, но включаются в темпоральность, в динамику самой жизни и, словно смешиваясь с ней, становясь лишь отголосками самих себя 1960-х (брессоннизм, бергмонизм и др.), подчиняются обычному человеку и обыденной действительности, как это показано в фильме «Баран» («Мутон») 2013 года Жиля Деру и Мариан Пистонн, где ко всему выше сказанному герой оказывается в ситуации человеческой связанности, затем разомкнутости, забвения и постепенного исчезновения; где реальность проступает сквозь социальные отношения, случайности и редкую искренность, а тело существует в душевной, тактильной и при этом небезопасной среде.

Сегодня вопрос не в том, что уже нельзя мыслить как в великие неомодернистские десятилетия в кино 1950-1970-х (само ощущение этой невозможности и создавало новую почву для постмодернизма), вопрос в том, что этого совсем не нужно; в том смысле, что это никак не актуализирует современный мир, не раскрывает его внутренние механизмы и пластически не может его выразить во всей возможной полноте, но, напротив, может репрезентировать только другую прошедшую – а потому не актуальную – реальность. В этом отношении пластическое мышление кинорежиссеров преодолело как пессимизм, так и иронию относительно великого кино прошлого. (Хотя отдельные срезы прежнего кинематографа в плане формы и содержания реактуализируются – например итальянский неореализм и отдельные кинематографисты 1970-х.)

На кинематограф, как ни на какое другое искусство, напрямую влияют во всей своей нарративности и последовательности социаль-

нокультурные, политические и эстетические дискурсы современности, что также отражает актуальные тенденции в кинематографическом мышлении, его *новой пластичности*. Сегодня от авторского кинематографа требуется еще большее внимание к этим процессам и репрезентации их влияния на обычного человека, так как социальное пластическое мышление в искусстве, резко актуализировавшись с 1950-1970-х годов в силу социализации и политизации искусства, его прямой реакции на события в мире (это касается как живописи и пластических искусств, так и в целом актуального искусства, медиа-арта и театра), продолжает и сегодня быть остроактуальным.

В этой связи кинематограф еще больше обращает внимание на социально-политические аспекты, но репрезентирует их по-иному, включая в свойственную ему нарративность – последовательно рассказываемую историю про человека и человеческие отношения, делая их камерными (сплавляя политическое в социальное, снижая его патетический вызов). Тогда как для всего остального искусства в этой связи свойственна не последовательно рассказанная история, но вертикальная патетическая событийность (в этом отличие видео-арта и видеоинсталляции от кино), в тематическом центре которой – концепция безличного, нечеловеческого: машины медиа, общества нового потребления, механизмов символического перераспределения и др., данных концептуально-абстрактно. В кино же именно обычный человек в драматичных (событийных) и драматургических (конфликтных) обстоятельствах, существующий в истории, раскрывается как обычный герой современного мира, а его включенность в модные интеллектуальные тренды оказывается бессознательной и нерелевантной, тогда как его детерминированность социальным и экзистенциальным, напротив, очевидна и осмыслена.

Важнейшим становится взаимосочетание личного и социального, и в целом проблема отношений оказывается главной – человек и общество, человек и семья, человек и другой человек, человек с самим собой – в этом смысле образ личного не трансцендируется в вертикаль, но социализируется в горизонталь, главный *пластический ход* которой – борьба закрытого и открытого, интравертного и экстравертного, апатии и эмпатии.

Сегодня становится очевидным тренд художественного пластического мышления в целом именно как кинематографического

мышления, особенность которого – линейный нарратив, с элементами вертикальных стяжек (лейтмотивов), а именно связанность и гармоническое взаимодействие историй, нанизанных на главную историю (то, что в драматургии называется сюжетно-линейная композиция) и непатетичный камерный рассказ о среднем обычном человеке. Очевидно также и то, что пластическое мышление сегодня есть совокупность множества пластических практик – художественных, эстетических, интеллектуальных, социальных и политических. Кинематографическое же мышление, в силу специфики кино и современного общества, представляет сегодня актуальный тип художественно-эстетического мышления, объединяя в себе все пластические дискурсы, репрезентируя актуальные концепции пластичности, в частности, в европейском искусстве, разворачивая их в человеческую повествовательную историю.

Именно 1990-е годы в кинематографе были своеобразной подготовкой к «новому реализму» европейского киноискусства начала XXI века. Социально-политический контекст 1990-х важен для понимания интеллектуального мышления кинематографистов в связи с художественной пластикой их кинокартин. 1990-е годы были пронизаны темой объединения Европы в экономическом и политическом отношении; в 1992 году подписывается Маастрихское соглашение о создании Евросоюза. Явление нового политического союза и в целом рефлексия о европейских ценностях, социальных проблемах и вопросах о современном человеке как таковом, – предполагают формирование новой интеллектуальной и контекстуальной пластичности, которую сопластично и наиболее концептуально способно репрезентировать именно киноискусство, обладающее одновременно нарративностью и фактографичностью.

Европейская кинематография представляет собой режиссеров-европейцев и репрезентирует проблемы европейского общества, как сугубо социальные, так и глубоко экзистенциальные, в целом – экзистенциально-социальные. Она репрезентирует гуманистические проблемы, исходящие из сердцевины европейской истории, ее ренессансного периода и раскрывает образ современного человека в контексте проблемы кризиса гуманизма, попыток найти новую антропную гармонию. Являясь не только художественным,

художественно-эстетическим, но и интеллектуальным проектом современный европейский кинематограф связан с философской, культурной элитой Европы и в целом европейского дискурса во всем его многообразии. Собственно, кинорежиссеры, находясь на острие парадигмы интеллектуального мышления, представляют его художественно-пластическое крыло. Во многом, сегодня – это постгодаровский интеллектуальный проект кинематографа, лишенный манифестного радикализма Жан-Люка Годара (за исключением фигуры Ларса фон Триера), но тематически включенный в глубокие отношения личного и социального не как концепт размежевания, но как попытка соединения и сопричастности со всеми вытекающими отсюда радикальными последствиями.

Другими словами, если раньше, кинорежиссеры 1950-1970-х приводили зрителя к некоммуникабельности, отчуждению (подчас сверхчеловеческих), то европейские кинорежиссеры XXI века начинают с этих аспектов как с фундамента, как с некоей данности, исходного пункта для движения к разрешению конфликта, что во все не означает его снятия, а порой драматургически решается как колебание, остановка, беспомощность, но в потенциале и в первых движениях всегда читается желание гармонии, близости, преодоления и катарсиса.

С 1998-1999 годов, с появления фильмов «Идиоты» Ларса фон Триера, «Торжество» Томаса Винтерберга, «Розетта» Жан-Пьер и Люк Дарденны, «Человечность» Брюно Дюмона, «Модели» Ульриха Зайдля и других знаковых кинокартин, становится очевидным направление *послепостмодернистского* «нового реализма» в кинематографе. И теперь в этом постгодаровском экзистенциально-социальном кинематографе ключевую роль играют бельгийцы братья Дарденны (10, с. 40-42), французский кинорежиссер Брюно Дюмон [6, с. 91-97; 7; 12, с. 62-63], новый классик Михаэль Ханеке; радикальный режиссер, конкурирующий с художниками contemporary art Ульрих Зайдль [1, с. 16]; а также Ларс фон Триер, то входящий в эстетику «нового реализма», то из нее выходящий, но всегда, так или иначе, балансирующий на ее границе [3]. В этой связи 1998-1999 годы это уже XXI век, и эти годы словно бы являются точкой невозврата к прежнему кино. Более того, с позиции развития общества, эстетических изменений и художественных процессов XXI век начинается

еще раньше, в начале 1990-х годов, когда появляется ряд фильмов уже раскрывающих потенциал нового времени и доводящих его до абсолютно однозначного принятия к концу 1990-х.

Становится очевидным, что европейских режиссеров глубоко волнует пластичность и первичность человеческого относительно социального, исторического и трансцендентного; и главное – существенной задачей становится *возвращение* человека в искусство, в его масштабной целостности, возвращение в историю киноповествования, и тем самым – в актуальную историю вообще. При этом идея сопричастности, «избирательного сродства» (Гете), «со-общества» (Жан-Люк Нанси) становится ключевым аспектом гуманистического, способного организовывать человеческий мир или способного страдать по его недостатке. В этой пластике гуманистичного как сопричастного, со-бытийного и кроется идея *принятия* – важнейшего понятия современного гуманизма, которое кинематограф старается проблемно репрезентировать прежде всего через социальную и экзистенциальную детерминированность, природу, зоологию, отчуждение, перверсию, инверсию и трансгрессию.

Авторский европейский кинематограф сегодня оказывается не только, как уже было сказано, художественно-эстетическим и интеллектуальным проектом, он является главным репрезентантом европейской культуры: городской среды, природного пространства, работы и главное – современного человека, во всей его пластичности и актуальности, во всех его внутренних ментальных очагах. Одна из главных концепций заключается в том, что тренд европейской культуры не в прошлом и не в будущем, но в настоящем; неслучайно, что в актуальном авторском кинематографе практически нет рефлексий и ностальгии о европейском прошлом, наполненном культурными и художественными артефактами (а если и есть прошлое, то оно дано только в том случае, если его действие актуально сегодня). Настоящее переполнено событиями и динамической драматичностью, оно строится здесь и сейчас, и герой находится в состоянии открытого выбора, который у него есть всегда и который разворачивается последовательно, раскрываясь и подчиняясь главному конфликту.

Именно через кинематограф в силу свойственной ему *последовательной целостности*, сюжетности, нарративности, сочетания линейности и лейтмотивов, Европа сегодня представляет сюжеты,

проблемы, героев и в целом – свою собственную пластичность, свою европейскость, свою новую историю. Свою пластику (то есть связанность) институциональных, гендерных, национальных отношений, но главное – проблему этой связанности и прежде всего – разорванности связей или связанности с давящим прошлым. Неслучайно, что идея мультикультурной *политической пластичности*, связанности единой Европы, доминировавшая в начале 1990-х годов, была увидена во всей своей разрушенности и опустошенности, анклавности и иррелевантности, именно в XXI веке. И взамен этой *идеологической пластичности* (не прошедшей испытание временем) как интеллектуальный проект была представлена – в том числе и в киноискусстве – *пластичность гуманистическая*, со всеми ее проблемами, но и возможностями, и главное – во всем ее потенциале: как единственная альтернатива идеологической пластике, как это прекрасно показано в фильме братьев Дарденн «Обещание» 1996 года.

Децентрализация и мультикультурность постмодернизма, лежащие в основе концепции строительства единого «большого европейского дома» в начале 1990-х годов, в XXI столетии трансформируются в призрачность децентрализации, давление национального и разрушение концепции мультикультурализма как всевозрастающие проблемы связей и отношений. (Неслучайно, что председатель Европейской комиссии Жан-Клод Юнкер в 2016 году вполне определенно высказался о европейском экзистенциальном кризисе). Оказалось, что решение этих сложнейших для Европы и мирового гуманитарного дискурса проблем должно строиться на более пластичных решениях, на выстраивании тонких связей. И кинематограф весьма определенно показывает исчерпанность старой политической парадигмы, предлагая взамен на уровне сюжета и образности новые способы (примеры) объединения и децентрализации.

Европейский кинематограф, как и все авторское киноискусство в целом, движется к гуманистической проблематике и формам реальности *после* модернизма и *послепостмодернизма* и, во многом опираясь на отдельные неомодернистские концепции в искусстве 1950-1970-х, формирует их большой стиль и концептуальный вызов в малые стили и внутренние прорывы. В массе своей авторские (артхаусные) кинофильмы европейского кино начала XXI века все больше радикализируются; пластическое киномышление ищет все

новые ходы для катарсического действия, которые казалось бы были использованы в предшествующие годы. Радикализм находится, как правило, не в масштабных парадигмах (война, человечество, классовая война, крах эпохи), а в менее масштабных, но связанных с актуальностью времени и самой действительностью – семейных, личностных войнах, индивидуальном крахе и попытках восстановить связи двух людей (а не времен); тогда как в самой реальности есть стремление увидеть скрытые процессы, которые ее запускают вне сюрреалистических предпосылок, но в неутешительном (иногда утешающем) раскрое самой жизни.

Художественное мышление авторов современного европейского кино и их кинематографическая пластика идет в авангарде философского и эстетического дискурса сегодняшнего дня. Общей тенденцией в концептуальном пластическом киномышлении является движение в сторону «нового реализма» и практически ренессансному центрированию человека; ориентация на отражение самой реальности, ее темпоральности, внутренних механизмов, в центре и по краям которых оказывается обычный, тривиальный и банальный человек (не «большой», не «маленький» и не «лишний»), встроенный во все системы действительности, внутри которых он экзистировать. Эта действительность внутренне и внешне остраена, но человек – будучи отчужден от другого человека – при этом не отчужден от общества, природы и настоящего времени. Поэтому никакие модернистские и неомодернистские утешительные формы борьбы с социальной несправедливостью и постмодернистские игры в иронию, лабиринт и маску, способные отвлечь человека от внутреннего отчуждения и созерцания собственной экзистенции, – не работают. В этом смысле – в самом конце (в остатке) художественно-эстетического раскрытия новой реальности – современный человек оказывается наедине с самим собой, со всеми вытекающими отсюда последствиями; и только встреча с *другим* и его принятие (или столкновение с самим собой и обнаружение себя), что по сути трансгрессивно, способны создать потенциальную гармонию. Вместе с тем, движение к собственной идентичности, к *другому*, становление самим собой происходит тяжело – через драматичные препятствия: потеря близких, сильнейшая перверсивность, одиночество, отчуждение,

инверсия и трансгрессия; и через драматургическое опосредование другим: социальным, природным, животным, своим собственным отражением. Только так и формируется настоящее избирательное средство, через которое герой наконец сможет увидеть себя [4; 5; 11].

Поиск новой избирательной семьи и своей прежней или нынешней идентичности естественно конфликтен по самой своей природе: обретаясь между собственно проблемной идентификацией (недостача, поиск себя, нарушение внутренней геолокации) и внешней социализированностью – как развитой или неразвитой в институциональном отношении, или же организованной как (анти)утопическая система, – центрированный человек, в любом случае, вынужден жить в банальной срединной среде. Способный выходить из себя в момент принятия другого и *героически* взрываться в религиозном, сексуальном и насильственном аффекте, он бессознательно стремится к новой открытости – новой чувственности (чувствительности) и новой искренности простых и безыскусных отношений, которые при всех многочисленных поправках читаются даже в таких радикальных фильмах как «Любовь» Михаэля Ханеке [9] и «Рай: Надежда» Ульриха Зайдля. Трилогия последнего не случайно имеет общее название «Рай» как жажду найти эту самую гармонию (совершить открытие) здесь, в настоящем времени, в самой простоте и сопричастности.

В пластическом отношении в кинофильмах происходит формирование *простых* форм, от динамической до статической *формальной простоты* (от «Розетты» братьев Дарденн до «В подвале» Зайдля), от *веризма* до *неоклассицизма*. Пластическое действие камеры дано или слишком подвижно, динамично – в сопровождении, слежении и погружении в героев; или в статике наблюдения за персонажами. Эффекты следуют из пластических решений, все подчинено раскрытию сюжета, что особенно бросается в глаза в отношении закадровой и внутрикадровой музыки, которая используется очень редко. Вся форма направлена на поддержку темпорального рисунка фильма – признаков субъектного течения времени, социальности, природы, документальности.

Актерская пластика находится в самом центре брессоновской концепции моделей (перенаправленной с метафизики на самую социальную действительность), подчас срываясь в инверсионную и трансгрессивную животную пластичность; как и словесное молчание,

порой переходящее в абсурдистские диалоги – все эти аффективные скачки говорят на самом деле о желании наладить коммуникацию. Наладка эта происходит, безусловно, с трудом, но направление уже видно: центрированный обычный человек репрезентирован в ситуации принятия своей судьбы и судьбы *другого* здесь и сейчас. Как правило, экспозиция в фильмах отложенная, мотивы поступков героев скрываются, их значение и смысл обнаруживаются позднее. Драматургический конфликт (между человеком и миром) завладевает всей кинокартиной с самого начала, порой опережая даже малые драматические конфликты, которые его должны подготавливать.

Все исследованные фильмы обладают связанностью внутренних и внешних элементов, архитектурой смыслоформы, непрерывными переходами между разными уровнями произведения – образными, сюжетными и проблематичными; и разными типами эстетической структуры в фильме, лежащими в основе «нового реализма», – телесность, банальность, открытость. Вся художественная пластика актуальна, то есть соответствует сегодняшнему времени и направлена на свою главную цель – образное преодоление антропной дистанции, что осуществляется от противного такими приемами как остранение, отчуждение, перверсия; а также приемом инверсии (становление другим; институциональный или персонажный перевертыш) и трансгрессии (аффективное резкое снятие-переход).

Избегая патетических сцен и пафосных образов, свойственных как модернизму, так и неомодернизму, обходя стороной ироничность и игровой пастиш постмодернизма, современное европейское киноискусство «нового реализма» разворачивает повествование сдержанно, без вызова, связано, с ровной темпоритмикой, рассматривая героя со всех возможных сторон, ставя в центр современной художественной кинопластики обнаженного и реального человека.

Список литературы:

- 1 Абдулаева З. Зайдль. Метод. М., Три квадрата, 2014. – 320 с.
- 2 Бенъямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 168 с.
- 3 Долин А. Ларс фон Триер. Контрольные работы. М., НЛЮ, 2015. – 454 с.
- 4 Дондурей Д. – Карахан Л. – Плахов А. За пределы нормы // Искусство кино. – 2016. – № 7. С. 5-23.
- 5 Дондурей Д. – Карахан Л. – Плахов А. Канские хроники. 2006-2016. М., НЛЮ, 2017. – 480 с.
- 6 Кушнарева И. Кинематограф восприятия Брюно Дюмона // Искусство кино. – 2004. – № 7. С. 91-97.
- 7 Малукова Л. Пейзаж – имя собственное // Искусство кино. – 2016. – № 7. С. 56-63.
- 8 Смагина С. Современное кино Румынии в книге: На рубеже веков. М.: ВГИК, 2015. С. 419-465.
- 9 Ханеке М. Я рад, что снял простой фильм // Искусство кино. – 2012. – № 6. С. 105-108.
- 10 Шепотинник П. Человечность // Искусство кино. – 1999. – № 11. С. 40-42.
- 11 Amiel V., Ciment M., Codelli L., Eisenreich P. VENISE, 72e MOSTRA «POSITIF» n657 novembre 2015. P. 30-38.
- 12 Romney J. P'tit quinquin. Sight and Sound, August, 2015. P. 62-63.

References:

- 1 Abdulaeva Z. Zaidl'. Metod [Seidl. Method]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2014. – 320 p. (In Russ.)
- 2 Ben'yamin V. Kratkaya istoriya fotografii [A brief history of photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. – 168 p. (In Russ.)
- 3 Dolin A. Lars fon Trier. Kontrol'nye raboty [Lars von Trier. Test papers]. Moscow, NLO Publ., 2015. – 454 p. (In Russ.)
- 4 Dondurej D. – Karahan L. – Plahov A. Za predely normy [Beyond the norm]. Iskusstvo kino, 2016, no. 7. Pp. 5-23. (In Russ.)
- 5 Dondurej D. – Karahan L. – Plahov A. Kannskie hroniki. 2006-2016 [Cannes Chronicles. 2006-2016]. Moscow, NLO Publ., 2017. – 480 p. (In Russ.)
- 6 Kushnareva I. Kinematograf vospriyatiya Bryuno Dyumona [Cinema of perception of Bruno Dumont]. Iskusstvo kino, 2004, no 7. Pp. 91-97. (In Russ.)
- 7 Malyukova L. Pejzazh – imya sobstvennoe [Landscape is a proper name]. Iskusstvo kino, 2016, no. 7. Pp. 56-63. (In Russ.)
- 8 Smagina S. Sovremennoe kino Rumynii v knige: Na rubezhe vekov [Contemporary cinema of Romania in the book: At the turn of the century]. Moscow, VGIK Publ., 2015. Pp. 419-465. (In Russ.)
- 9 Haneke M. Ya rad, chto snyal prostoj fil'm [I am glad that I made a simple film]. Iskusstvo kino, 2012, no. 6. Pp. 105-108. (In Russ.)
- 10 Shepotinnik P. Chelovechnost' [Humanity]. Iskusstvo kino, 1999, no. 11. Pp. 40-42.
- 11 Amiel V., Ciment M., Codelli L., Eisenreich P. VENISE, 72e MOSTRA «POSITIF» n657 novembre, 2015. Pp. 30-38.
- 12 Romney J. P'tit quinquin. Sight and Sound, August, 2015. Pp. 62-63.