

УДК 791.43-2

ББК 85.374; 85.374.3(3)

Попова Александра

Кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Алматы,
Казахстан

ORCID ID: 0009-0001-2772-459X

ResearcherID: KYP-0676-2024

alexandrapopova.online@gmail.com

Ключевые слова: животные в кинематографе, этика животных, права животных, эксплуатация животных, этическое кинопроизводство, критика насилия, персонаж, женский образ в кино

Попова Александра

Образ осла Апулея и культура антропоцена: анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-482-509

Для цит.: Попова А. Образ осла Апулея и культура антропоцена: анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков // Художественная культура. 2025. № 2. С. 482-509. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-482-509>.

For cit.: Popova A. The Imagery of Apuleius' Donkey (*The Golden Ass*) and the Culture of the Anthropocene: Animal Poetics in Cinematography of the 20th and 21st Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 482-509. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-482-509>. (In Russian)

Popova Alexandra

PhD (in Art History), Independent Researcher, Almaty, Kazakhstan

ORCID ID: 0009-0001-2772-459X

ResearcherID: KYP-0676-2024

alexandrapopova.online@gmail.com

Keywords: animals in films, animal ethics, animal rights, animal exploitation, sustainable film production, the critique of violence, film character, female film character

Popova Alexandra

The Imagery of Apuleius' Donkey (*The Golden Ass*) and the Culture of the Anthropocene: Animal Poetics in Cinematography of the 20th and 21st Centuries

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

Аннотация. В статье рассматриваются фильмы о животном «Наудачу, Бальтазар» (1966) Робера Брессона и «Ио» (2022) Ежи Сколимовского, в которых заимствованы мотивы из романа Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел». Основным предметом анализа становятся способы кинематографической репрезентации осла, которые, несмотря на схожесть замыслов Брессона и Сколимовского, радикально различаются в двух фильмах.

В последние десятилетия кинематографисты отходят от антропоцентрического взгляда на животных. Формируется и уточняется концепция кинопроизводства, предполагающая внимательное отношение к вопросам экологии и биоразнообразия. Выводы статьи показывают, как это проявляется на практике. Формулируются два способа репрезентации одного и того же героя (осла). Первый способ опирается на допущение, что животные могут быть носителями такой же ментальности, как и в человеческом мире; второй — на фантазию и творческую свободу в использовании кинематографических средств для передачи чувств животных, как их воображает режиссер. В первом случае автор получает возможность показать человеческие отношения с необычного ракурса; во втором — разработать новые приемы для обогащения режиссерского стиля и привлечь внимание к проблеме прав животных, воздействуя на восприятие зрителя через невербальную коммуникацию. Оба фильма наследуют античному тексту и делают его современным: первый перенимает у него эффект присутствия, второй — чувственность и игровое начало.

Abstract. The article reviews two films about animals — *Au Hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966) and *Eo* (Jerzy Skolimowski, 2022) — which both adopt motives that appeared in Apuleius' novel *Metamorphoses, or the Golden Ass* (2nd century AD). Special attention in the article is given to the methods of the animal cinematographic representation, which despite the resemblance of Bresson's and Skolimowski's premises differ drastically in the two films.

Over the last decades, filmmakers have shifted away from the anthropocentric approach to animals. The concept of sustainable film production with particular concern for environmental and biodiversity issues has been formed and improved. The article claims two ways of representing the same character (in the case of the two analysed films — a donkey). The first method is based on the assumption that animals could have the same mindset as humans, and the second one — on fantasy and creative latitude in using non-verbal agents to spell out and convey animals' feelings. In the first case, the director gets an opportunity to show human relationships from an unusual angle, whereas in the second one, he has a chance to develop new techniques enriching his artistic style and to draw attention to animal rights issues by acting upon the viewer's perception via non-verbal communication. Both films inherit from the ancient novel and bring it to the present: the first one takes over the participation effect, whereas the second one adopts an affective tone and ludic element.

Введение. Животные в кинематографе

Художники и литераторы самых разных эпох выбирали объектом рефлексии мир природы и животных, отличных от человека, разрабатывая свои методы художественного познания и изображения окружающей среды и ее обитателей. Сегодня кинематографисты, которые стремятся работать в авангарде *sustainable film production* — то есть в рамках концепции кинопроизводства, предполагающей внимательное отношение к экологическим, экономическим и социальным вопросам, — обращаются к поискам новых способов репрезентации животных в кино, отходя от антропоцентрического взгляда, устаревшего и во многих случаях неприемлемого с точки зрения современной этики животных.

Теоретическое изучение этики животных началось только в 1970е годы, когда интерес к ней вспыхнул на волне борьбы за социальную справедливость [Груэн, 2024, с. 11]. Преобразовалось гуманитарное знание в целом, исследователи заговорили о новой гуманитарной науке [Zoo Studies, 2019], о новом гуманизме и постгуманизме [Molloy, Duncan, Henry, 2023]. Предмет науки расширился: теперь он охватывал любые сущности или явления во взаимодействии с человеком. С изменением представлений о биоразнообразии мира зарождалось современное движение за права животных.

Эти тенденции характерны и для искусства, в частности для кинематографа, который стал разрабатывать альтернативные аудиовизуальные нарративные техники для осмысления проблем, касающихся животных [Malamud, 2012]. Кино позволяет нам взглянуть на элементы антропогенной среды как на созданные умышленно и как на побочные эффекты человеческой деятельности. Оно помогает «увидеть и пережить антропоцен как эстетическую практику» [Fay, 2018, p. 4]. Некоторые кинематографические примеры показывают, что фильмы о животных, снятые до 1970-х годов, и современные фильмы с участием животных разделяет пропасть, даже если их основные мотивы восходят к одному и тому же античному источнику.

Предметом этой статьи выбран частный случай кинонаррации животных — переосмысленный кинематографический образ древнеримского Золотого осла Луция, героя романа «Метаморфозы» Апулея (2 в.н.э.). В качестве центрального персонажа это животное выступило

в кинематографе дважды: в фильмах «Наудачу, Бальтазар» (*Au Hasard Balthazar*, 1966) Робера Брессона и «Ио» (*Io*, 2022) Ежи Сколимовского. Брессон и Сколимовский, художники, принадлежащие разным поколениям, с очень непохожими позициями в отношении кино, нашли две уникальные системы образов для своего героя.

Фильм Сколимовского вышел через 56 лет после того, как режиссер увидел «Наудачу, Бальтазар» Брессона и воспринял его как урок мастера о том, что животные могут тронуть сильнее, чем человек. Однако его версия истории об осле, который совершает свой жизненный путь среди людей, переходя от хозяина к хозяину, имеет мало общего с фильмом старшего мастера. В последние десятилетия человечество оказывает все большее негативное воздействие на окружающую среду, усиливается климатический кризис, осложняя положение животных; а с другой стороны — постгуманистические инициативы способствуют тому, чтобы обсуждение проблемы выходило на массовый уровень и привлекало внимание широкой аудитории. Помещать в центр фильма животное сегодня — значит выявлять неосмысленные ранее связи между человеком и природой, открывая новый материал для эстетической практики. Гуманистический контекст 1960-х годов предполагал иные акценты. Поэтому один и тот же литературный герой потребовал от Брессона и Сколимовского разных подходов к повествованию и к проблеме кинематографической репрезентации животных, отличных от человека.

Бальтазар как Идиот. Осел между раем и адом

Фильм Брессона, в среде почитателей и критиков которого обсуждение христианского (янсенистского) фундамента его кинематографа стало общим местом, — религиозная аллегория на тему человеческой жестокости и спасения, основанная на стремлении автора показать путь «существа чистого, спокойного, безмятежного, святого» [Брессон, 2017, с. 163], окруженного носителями человеческих пороков и вынужденного страдать от их несправедливости и безнаказанности. Мэттью Ципа сравнивает «Наудачу, Бальтазар» и «Ио» как два примера того, что Пол Шредер назвал трансцендентальным стилем в кино [см.: Шредер, 2023], подчеркивая, как по-разному этот стиль проявляется в них. По мысли исследователя, оба фильма с помощью

формальных и стилистических приемов обнаруживают в животном нечто, находящееся за пределами обычного чувственного опыта человека. При этом трансцендентальный аспект «Наудачу, Бальтазар» он связывает с маркерами священного, расставленными в фильме, а в случае с «Ио» — с формой и стилем, которые выводят образ осла и значимость его истории за пределы художественного мира через то, как создатели фильма обращаются с животным и формируют его образ на уровне драматургии, мизансцен, планов и монтажа [Cira, 2024].

Брессон ясно формулировал драматургическую концепцию фильма: «У меня нарисовались две сюжетные линии. Прежде всего, в жизни осла легко прослеживаются те же этапы, что и в жизни человека: детство и ласки; зрелость, которая и для человека, и для осла выражается в труде; затем — расцвет таланта или гения и, наконец, мистический период, предшествующий смерти. Вторая линия: осел переходит из рук в руки, и каждый хозяин воплощает в себе один из грехов человечества. Осел страдает от своих хозяев, претерпевает различные муки и наконец умирает» [Брессон, 2017, с. 163]. Очевидно, осел был нужен автору, чтобы оттенить поступки, типичные для человека. Важно не то, что персонаж — осел, а то, что для Брессона это животное олицетворяет такие человеческие качества, как искренность, простота и смирение [Брессон, 2017, с. 163], но при этом не является человеком, в то время как остальные персонажи — люди — олицетворяют «гордыню, алчность, жестокость; в общем, все наши пороки» [Брессон, 2017, с. 211]. Режиссер словно пытается убедить зрителя в том, что осел — тоже человек: «У осла есть душа, есть ум, есть сердце» [Брессон, 2017, с. 211], — говорит он в доказательство. Персонаж Брессона является животным настолько, насколько животным является главный герой «Метаморфоз» Апулея — превратившийся в осла римский юноша Луций, которого в конце пути ожидает обратное превращение в человека, — разве что сцены с превращениями автор фильма опустил.

По словам режиссера, идея фильма родилась из пластического образа [Брессон, 2017, с. 187]. Брессон задумал снять фильм об осле потому, что голова этого животного казалась ему невероятно красивой с пластической точки зрения, а сам осел, как уже было отмечено выше, виделся ему совсем как человек, только хороший. Наиболее близким к Бальтазару персонажем из мировой культуры автор считал

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

князя Мышкина Федора Михайловича Достоевского⁽¹⁾, совпадение с которым он, по его собственному признанию, заметил уже после того, как придумал своего осла [Брессон, 2017, с. 186]. Можно сделать вывод, что Бальтазар Брессона мог бы быть человеком, но режиссер решил (не в пример Достоевскому), что на фоне грешных людей непорочность и искренность лучше будет просматриваться в исполнении животного.

В создании женского образа Брессон также близок к Достоевскому. Его юная героиня Мари (Анна Вяземская) «воплощает чувственность, которая слегка сбилась с пути, но при этом сохраняет чистоту» [Брессон, 2017, с. 200]. Так описал Мари Пьер Клоссовский, исполнитель роли торговца, хозяина хижины, в которой ночью укрывается героиня. Клоссовский транслирует здесь мысль самого автора, который будто не может решить, хочет он выставить прекрасную героиню порочной или сделать ее человеческим двойником непорочного осла: «[Ночью между хозяином дома и Мари] произошли очень противоречивые вещи, и в итоге победила порядочность, чистота и честность девушки. Сначала она взяла деньги... Потом она слышит циничное требование хозяина дома, очень расстраивается... и возвращает их ему. Что произошло дальше — мне самому не известно. Может быть, она составила старику компанию на ночь, а может быть — просто прикорнула в кресле до рассвета...» [Брессон, 2017, с. 199]. В противоречие к главной идее фильма Брессону слишком нравится его героиня, чтобы клеймить ее греховодницей вместе со всеми человеческими персонажами фильма. Однако непорочным в фильме должен быть только осел, поэтому автор приписывает ей нравственные ошибки. Он заставляет ее страдать, как и осла, но считает, что все-таки она страдает не сильно, не совсем: «Она персонаж, параллельный ослу, и в итоге она страдает не меньше, чем он. <...> Она терпит те же лишения, что и он. Вместе с ним купается в роскоши. Терпит... не совсем изнасилование, но нечто близкое к нему» [Брессон, 2017, с. 178]. Речь, вероятно, идет о сцене

(1) Ср.: «Помню: грусть во мне была нестерпимая; мне даже хотелось плакать; я все удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что все это чужое; это я понял. Чужое меня убивало. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело» [Достоевский, 1983, с. 72].

с четырьмя мальчиками в финальной части фильма (фотографию раздетой, поруганной, забившейся в угол Мари, снятой оператором Гисленом Клоке, художник Рене Феррачи выбрал для французской афиши к фильму), хотя это высказывание ассоциируется и с линией отношений с Жераром, и с ночью в хижине. Современному зрителю сложно воспринимать то, что в фильме происходит с девушкой-подростком⁽²⁾ во всех трех случаях, как «не совсем изнасилование».

Достоевский в своих романах категоризирует женских персонажей по принципу нравственности, но делает молодых героинь не столько многогранными, сколько дихотомично-противоречивыми, с подчеркнутыми полярными качествами. Он вкладывает в них как непорочность и искренность, так и то, что он считает испорченностью или распущенностью (таковы Соня Мармеладова, Полина, Настасья Филипповна, Аглая Епанчина, Грушенька). У русского классика, впрочем, не возникает сомнений в совершенном изнасиловании — но только лишь потому, что непорочность и искренность девушки для Достоевского тем ценнее, чем сильнее она осквернена. Брессон же не ставит на Мари печать блудницы за то, что она «слегка сбилась с пути», он просто закрывает на это глаза, он прощает ее.

Брессону важно было не нарушить конструкцию, в которой каждый человек порочен, поэтому Мари не может в своем страдании слишком выделяться из общей группы персонажей.

Впрочем, в фильме страдает и Арнольд, порок которого заключается в алкогольной зависимости. «Но при этом для меня он олицетворяет и величие», — добавляет к этому Брессон и соглашается с ассоциацией Жан-Люка Годара, для которого Арнольд похож на Христа [Брессон, 2017, с. 178]. Арнольд — единственный персонаж фильма, который причиняет вред Бальтазару только в состоянии алкогольного опьянения, то есть когда теряет способность осознавать себя и свои действия. В остальной жизни он обращается с ослом, демонстрируя искреннее уважение. Это не оправдывает его жестокости, но отличает ее от жестокости других.

(2) Возраст Мари не указан в фильме, ясно лишь, что она только начинает осознавать свою женственность; актрисе Анне Вяземской в момент съемок было около 18–19 лет, а режиссер говорит о персонаже Мари как о подростке [Брессон, 2017, с. 198].

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

В сценах страдания (болезнь, смерть Бальтазара) и целомудренной любви (Жак и Мари) Брессон использует в качестве аккомпанемента андантино из фортепианной сонаты Ф. Шуберта № 20 ля мажор. Это редкий случай, когда режиссер прибегает к недиегетическому звуку. Как правило, звуки в фильмах Брессона происходят из повседневной жизни персонажей. Он подчеркивает способность простых звуков вызывать эмоции (например, когда топот копыт осла, его рев, звон его цепи, скрип ворот его стойла, звуки побоев передают боль осла) и тем самым дополняет образ персонажа и его историю.

Обдумывая и снимая фильм о приключениях осла, Брессон не интересуется животными. Он создает тонкий визуально-аудиальный нарратив о людях и о сверхчеловеке, которому нет места в их порочном мире — поэтому автору так нравится сравнение с «Идиотом» Достоевского. Не разрабатывает он и убедительных методов кинематографической работы с животными, приемлемых с точки зрения современных представлений об этике. Сложно найти какие-либо достоверные и неопровержимые сведения о благоприятном или неблагоприятном обращении с исполнителем роли Бальтазара, но отдельные сцены, для съемок которых животное приходилось подвергать насилию, обнажают несостоятельность фильма как искреннего высказывания против жестокости по отношению к животным.

В книге «Зачем смотреть на животных» Джон Бёрджер заметил, что наши знания о животных ограничиваются теми приметам, которые указывают на нашу власть над ними, тем, что разделяет нас и их [Бёрджер, 2017, с. 46]. Зина Яннопулу отталкивается от мысли Бёрджера и задается вопросом о том, «можем ли мы сблизиться с животными, рассматривая их иначе, не как средства для достижения человеческих целей — вьючных животных, эстетические объекты, [объекты] замещения и проекции эротического влечения, хранилища человеческих эмоций или жертв жестокости?» [Giannopoulou, 2024]. Этот неудобный, не предполагающий простых решений вопрос не ставит перед собой автор фильма «Наудачу, Бальтазар», но, хотя Яннопулу признает, что «Брессон, конечно, не является этицистом животных, не говоря уже о постгуманисте» [Giannopoulou, 2024], она пытается отыскать ответ на свой вопрос и в его фильме.

Подробно разбирая звук в фильме и анализируя общую музыкальную композицию с точки зрения сонатной формы, исследовательница

трактует этический аспект фильма через его аудиальную эстетику. Ее аргумент заключается в том, что, используя звуки животных, Брессон наделяет их этической агентностью, и в этом состоит важнейшая особенность его эстетики: «Вокализация крика осла может быть вплетена в форму классической музыки или выделяться на фоне поп-песни; звуки животных и колокольчики овец могут обволакивать сцену смерти; животные выстраивают внутривидовые зрительные отношения... со-конститутивная агентность которых ставит под сомнение субъект-объектную бинарность антропоцентрических структур власти, отражая взаимность, характерную для [идеи] интеркорпоральности (*intercorporéité*) плоти Мерло-Понти, примененной к телесным взаимодействиям человека и не-человека; животное является непостижимым другим, который может поглощать и преломлять наши страхи, фрустрации и самые глубокие стремления. Природная сущность не-человеческого тела Бальтазара превращает фильм в медитативную работу о „бесчеловечности“ [по отношению к животным]» [Giannopoulos, 2024].

Однако, сравнивая такой способ решения этического вопроса в фильме с тем, который предложил через полвека другой фильм об осле, приходится сопротивляться искушению отнестись выводу Янноплу лишь на счет собственной гуманистической ответственности исследовательницы и ее готовности проводить сложную мыслительную работу в области этики животных.

Ио как животное. Осел на воле и в лагере смерти

Критика поведения человека по отношению к животным в фильме Сколимовского звучит гораздо более убедительно. «Ио» родился из любви к животным и к природе — заявляет режиссер и четко артикулирует этический посыл фильма: «Если бы я был поп-певцом, я бы назвал его „песней протеста“. <...> Протеста, направленного против крайностей буквально варварской деятельности людей. Таких как промышленное животноводство. Мы знаем условия содержания этих животных. Они чудовищны, и они до сих пор разрешены во многих странах, где, я считаю, это должно быть объявлено вне закона из-за жестокости по отношению к животным» [цит. по: Barraclough, 2023].

Воздействие на человеческое поведение по отношению к животным — одна из важнейших этических задач, которую создатели фильма

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

ставили перед собой. Во время съемок половина команды полностью отказалась от употребления мяса, другая часть — значительно сократила его. Режиссер выражает надежду, что эффект, который «Ио» оказал на команду, может распространиться по крайней мере на часть его зрителей: «...Это было бы величайшим достижением и величайшей наградой за создание этого фильма» [цит. по: Barraclough, 2023].

Из этических соображений в роли главного героя выступили шесть животных (Хола, Тако, Мариетта, Этторе, Рокко, Мела) — потому что у каждого осла свой характер, свои переживания, и создатели фильма посчитали недобросовестным принуждать животное играть в сценах, не соответствующих его особенностям, как это делается с актерами-людьми. В роли Бальтазара Брессона выступил один осел, в титрах он не указан, в интервью режиссер называет его просто ослом: «С ослом у меня были огромные проблемы, потому что я не хотел брать дрессированного. <...> Я ужасно боялся, что мой персонаж будет выглядеть на экране дрессированным ослом. Поэтому сцена его выступления в цирке была снята последней и после большого перерыва, во время которого осла учили считать. Я два месяца ждал, чтобы снять эту сцену, — все ради того, чтобы до нее осел выглядел абсолютно свободным от дрессуры и от любой фальши. И что получилось в результате: осел сделал все, чего я от него не ожидал, зато из того, что я ожидал, — ничего не сделал» [Брессон, 2017, с. 204–205].

Так в фильме Брессона появилась не свойственная режиссеру импровизация. В целом он предпочитал строгую подготовку каждой сцены и в работе актеров ценил автоматизм — метод быстрых и частых повторений действий и слов, который позволяет добиться того, чтобы мозг «отключился» от происходящего [Брессон, 2017, с. 169]. В «Ио» же произошло обратное. В фильмах Сколимовского обычно довольно много импровизации, но здесь ее было сравнительно мало. Ввиду непредсказуемости актеров-животных многие детали были подготовлены заранее: «Сценарий был довольно точным, последовательность действий тщательно спланированной, особенно в сцене ночной прогулки Ио по лесу. Все элементы этого эпизода, которые мы видим в фильме, были заранее продуманы, упомянуты в сценарии: лягушка, плывущая в ручье, паук, лазающий по своей паутине, лиса, которая с недоумением обнаруживает присутствие в лесу осла. Большая часть музыкальной постановки тоже была задумана еще на этапе написания

сценария — например, Бетховен в сцене проезда через Альпы, — потому что некоторые сцены мы слышали уже в тот момент, когда планировали их. По моим меркам, это был исключительно точно написанный текст; он не требовал особой импровизации» [Mańkowski, Skolimowski, 2023] (авторы сценария Ежи Сколимовский и Эва Пясковская). Такой результат кажется парадоксальным: мы предполагаем, что природа существует в состоянии полной свободы и ее нельзя прописать заранее. Однако на деле получается, что, если человек, проектируя произведение, планирует свои действия по отношению к природе с учетом особенностей жизни животных, с пониманием их поведения, с вниманием к их потребностям, с заботой об их комфорте, среда не сопротивляется.

Сколимовский не приписывает Ио человеческих качеств, он видит в герое осла: «Моей важнейшей установкой было смотреть на Ио как на животное» [Mańkowski, Skolimowski, 2023]. Авторы фильма пытаются проникнуть и провести зрителя в умелый осла, понять и воспроизвести — насколько это осуществимо для человеческого сознания, — что может чувствовать животное, которое постоянно взаимодействует с самыми разными людьми. Мир осла человек может только вообразить, выдумать его конструкт, и Сколимовский сосредотачивается на эмоциональной сфере — исследовать реакции животного на быстро меняющуюся среду, представить себе переживания и воспоминания Ио и перевести их на язык кино, используя художественное воображение.

Чтобы передать переживания осла, оператор Михал Дымек использовал следующую последовательность кадров: master shot места действия, наезд камеры на осла, съемка с субъективной перспективы животного (режиссер монтажа Агнешка Глинская) [Kohn, 2022]. Кадры, позволяющие вообразить, что мы смотрим на мир глазами осла, показывают детали, которые казались бы не заслуживающими внимания, если бы осел не смотрел на них, делают сцену более значимой. Здесь происходит то, что режиссер называет волшебством кинематографа — одни и те же объекты воспринимаются по-разному в зависимости от их монтажа с другими объектами (эффект Кулешова)⁽³⁾.

(3) Михал Дымек подробно описывает методы, которые он использовал в операторской работе над фильмом в интервью для Ассоциации французских кинооператоров [Reumont, 2022, p. 51–53].

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

Важным проводником в мир осла стала музыка в фильме, которую композитор Павел Мыкетын написал, руководствуясь полученной от режиссера задачей «проникнуть в голову осла», передать в музыке его внутренний монолог [Barraclough, 2023]. Эта масштабная часть фильма достойна отдельного музыковедческого аудиовизуального исследования. В отношении звуковой дорожки фильма (звукорежиссер Радослав Охнё) термин «саундтрек», определяющий «запись музыкального аккомпанемента фильма» [Kuhn, Westwell, 2012, p. 389], кажется недостаточным, поскольку в «Ио» это не просто аккомпанемент (звуковое сопровождение).

Человеческие истории в фильме сведены к минимуму. Мы не знаем ничего ни о девушке (Магда/Кассандра в исполнении Сандры Джимальской), ни о тех, кто ее окружает, ни о причинах убийства дальнбойщика Матео (Матеуш Косьцюкевич), ни о жизни и взаимоотношениях французской графини (Изабель Юппер) и ее итальянского пасынка Вито (Лоренцо Цурцоло), мы вовлечены только в историю осла. Если Бальтазар, живя в человеческом мире, страдает от его несовершенства и жестокости людей, то для Ио люди — лишь одно из многих проявлений мира, который к тому же не всегда жесток, ведь есть еще любовь Магды, нежность детей, доверительный, человечный разговор с Вито. Здесь нет разделения на пороки и добродетели. И осел, и девушка свободны от социальной стигматизации, а композиция фильма открыта.

Финальная сцена смерти Бальтазара — пожалуй, единственное проявление возвышенного в минималистском фильме Брессона. У Сколимовского в смерти животного нет ничего возвышенного. При этом здесь много говорится о смерти: здесь убивают лис ради меха, пускают лошадей на колбасу, режут дальнбойщика, убивают убийцу лис ударом копыта. Финальное уничтожение главного героя, случайно затесавшегося в массу коров, которых ведут на убой, вынесено за пределы кадра, даже за пределы фильма — звук пневматического пистолета, который используется для оглушения крупного рогатого скота перед забоем, простреливает темноту, когда последнее изображение уже покинуло экран — он закрывает фильм. Мы уже слышали этот звук в сцене с лисами, в которой, впрочем, демонстрируются настолько омерзительные вещи, что слишком впечатлительный зритель мог этого звука не запомнить. Но режиссер принуждает зрителя,

если он хочет понять происходящее, смотреть и слушать фильм внимательно, смотреть и слушать убийства Другого внимательно — его фильм сделан так, что он мастерски работает и со зрительным, и со слуховым восприятием. Между тем скорее визуально выражены убийства человека, скорее аудиально — массовые убийства животных. И в случае с лисами, и в случае с коровами и ослом мы лишь слышим звук пневматического пистолета, но не видим акт оглушения. Сам забой животных в фильме и вовсе не происходит: нет не только убийства коров и осла, но нет и убийства лис — после копыта Ио сотрудник фермы больше не убьет животных. Всем известно, что, пусть и позже, убийства совершатся. Не в кино, но в жизни. Из этого нельзя сделать вывод, что ради искусства больше не убивают животных и не заставляют их страдать, как это было во времена Брессона (а также Андрея Тарковского, Элема Климова и многих других), но в последние десятилетия масштаб эксплуатации животных в кино снижается.

Массовые убийства животных в «Ио» напоминают лагерь смерти: в 1940–1945 годах на территории оккупированной Польши функционировали Аушвиц-Биркенау, Кульмхоф, Трешлинка, Собибор, Белжец, Майданек, а также трудовые концентрационные лагеря. Не потому ли Сколимовского, заставляя зрителя сталкиваться с массовыми убийствами Другого, все же не показывает их буквально, что для польского режиссера это *слишком*? Кроме того, убийство животного, вероятно, для Сколимовского имеет какое-то особое непереносимое значение. В своих интервью он говорит о том, что «Наудачу, Бальтазар» был единственным фильмом в его зрительской жизни, который вызвал у него слезы: «Я верил в смерть осла, ведь известно, что животные не играют, они просто естественны» [цит. по: Thompson, 2023]. Возможно, в своем фильме, выбирая более деликатные визуальные образы, но и более красноречивые аудиальные лейтмотивы, он стремился отойти от того, чтобы эксплуатировать эту тему, не снижая при этом степени художественного воздействия на зрителя.

Бальтазар и Ио как Луций. Осел и девушка

Сравнивая поэтику двух фильмов, Джим Хоберман сформулировал различие между ними через отношение к сакральному: «„Бальтазар“ аскетичный и четкий; „Ио“ — неумеренный и неуловимый. Оба фильма

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

содержат духовный аспект, но «Ио» скорее языческий» [Hoberman, 2022]. Такое разделение заметно уже на уровне имен героев: Брессон назвал осла именем одного из волхвов (в начале фильма дети учиняют над маленьким осликом обряд крещения католической традиции и нарекают его Бальтазаром), библейское имя персонажа было для него важной отправной точкой [Брессон, 2017, с. 196]. Имя героя Сколимовского же происходит из транскрибирования крика животного на человеческую речь⁽⁴⁾. «Ио» наполнен звуками, образами и сценами, которые можно трактовать как языческие практики: экстатический перформанс девушки и осла; оргиастические танцы футбольной команды вокруг Ио; масштабные живописные кадры, будто цитирующие Реджио Годфри; страшное, inferнальное лицо Магды после ночи, проведенной с Ио в последний раз. В этом смысле «Ио» оказывается куда ближе «Метаморфозам» Апулея, чем «Наудачу, Бальтазар».

О том, что «Наудачу, Бальтазар» — экранизация «Метаморфоз», говорили только критики, но сам автор настаивал на том, что это едва ли не единственный его фильм, не имеющий литературного первоисточника [Брессон, 2017, с. 212] и опирающийся на собственный замысел режиссера [Брессон, 2017, с. 172]. О связи фильма Сколимовского с древнеримским романом говорится и того меньше [Termer, 2023]. Однако в обоих фильмах встречаются пересечения с римским «Золотым ослом», идею которого Апулей позаимствовал у других римских и греческих авторов, чьи тексты об осле не сохранились. Осел Луций Апулея переходит от одних людей к другим, временные хозяева терзают его, он становится свидетелем чрезвычайных событий, любовных сцен и домашних секретов. И у Брессона, и у Сколимовского осел выступает в роли свидетеля человеческих отношений. Животное не судит и не комментирует болезненные проявления общества. Его взгляд на него можно интерпретировать по-разному.

(4) Зрителя не должна вводить в заблуждение созвучность имени осла Ио с омонимичным ему именем героини древнегреческой мифологии, прекрасной жрицы Геры Ио, которую Зевс превратил в корову. Античная Ио (Io), получившая свое имя от народного названия фиалки [Грейвс, 2014, с. 212], не имеет никакого отношения к Ио (Eo) Сколимовского.

Выявлять маркеры соотношения фильмов с текстом Апулея было бы нецелесообразно, гораздо более интересные выводы можно получить, если внимательно присмотреться к одному аспекту, который объединяет три произведения и в котором при этом обнаруживается уникальность каждого из них.

Во всех трех историях об осле есть эротический мотив. Луций Апулея участвует в эротических сценах, когда становится любовником знатной дамы — ослиной Пасифаи, как он ее называет⁽⁵⁾ — и в первые минуты боится, что облик осла может ему помешать. Однако герой быстро убеждается, что различия между любовниками не представляют препятствий для любви. Девушка осыпает осла ласкательными прозвищами и доказывает, что все страхи были несостоятельными: «Тесно прижавшись ко мне, она всего меня, всего без остатка принимает. <...> Так всю ночь, без сна провели мы в трудах, а на рассвете, избегая света зари, удалилась женщина, стоворившись по такой же цене о второй ночи» [Апулей, 1988, с. 277].

Несмотря на то что для Брессона термин «эротизм» «настолько затаскан, что утратил всякий смысл» [Брессон, 2017, с. 197], его фильм не лишен эротизма. В фильме мальчики ночью подсматривают за тем, как Мари ласкает Бальтазара, и обсуждают это. «Я мог бы любить ее по-настоящему. И он тоже», — говорит Жерар. Мари босыми ногами ступает по траве и собирает цветы, чтобы украсить голову Бальтазара. Она знает, что за ней наблюдают, и что это Жерар. Она целует осла и садится на скамейку. Любуясь им, она прикладывает ладонь к сердцу. Бальтазар дышит, ее дыхание учащается. Но она слышит шорох листьев за спиной и кладет руку на скамейку — для Жерара. Жерар касается руки, и Мари уходит. Зина Яннопулу интерпретирует эти жесты как пластический образ любовного предательства: «Пристальный взгляд Бальтазара простой и нерасшифровываемый, но в толковании ревнивого Жерара он становится выражением любви к девушке. Брессон воссоздает здесь образ *coitus interruptus*. На откровенный пристальный взгляд (*unflinching gaze*) Бальтазара Мари отвечает взглядом (*gaze*), прерываемым любопытными

взглядами (*inquisitive glances*), снующими вокруг нее. <...> Если это любовная сцена, то Мари предает Бальтазара *даже* когда она любит его: она отводит взгляд от него, когда слышит звук поблизости, и ее рука перемещается от сердца к скамье, чтобы встретиться с другой рукой» [Giannoroulou, 2024]. Ее предательство идет дальше. После ухода Мари из окна наблюдает, как мальчики избивают Бальтазара. Бальтазар замечает ее, но она опускает глаза, а потом закрывает окно, не говоря ни слова.

Хотя Бальтазар продолжает оставаться в том же городке, на виду у Мари, в течение всего фильма, она перестает интересоваться им после того, как влюбляется в Жерара.

Развивая тему взгляда Мари, Яннопулу делает вывод о том, что в этой сцене осел является метафорой ее утраченного идеала. Он пробуждает в девушке желание чего-то отсутствующего, активизирует мечтательность, он становится означаемым ее эротической пустоты, но Мари отводит взгляд, как только реальный объект желания оказывается рядом. Такое прочтение подразумевает антропоцентрическую полярность активного субъекта и пассивного объекта. Здесь животное позиционируется как удерживаемый на расстоянии объект, всегда доступный взгляду повелителя.

Не только взгляд, но и телесная коммуникация между девушкой и ослом в фильме указывает не на любовь, а на отношения между хозяином и подопечным. Во всех сценах, в которых Мари взаимодействует с Бальтазаром, она возвышается над ним. Когда она гладит осла, она смотрит на него сверху, чтобы поцеловать его, она приподнимает его за подбородок, сама же лишь слегка склоняет голову навстречу.

Совсем не так выглядят ласки Магды, которая всякий раз показана чуть ниже Ио. Крупным планом сняты сцены, где она прижимается лицом к его телу, вдыхает его запах, гладит его по шерстке, сидя у его ног, в то время как он стоит.

В фильме Брессона объективация характерна не только для отношений жителей городка с Бальтазаром, но и для их отношений с Мари. Она позволит Жерару себя соблазнить — в этой сцене двое будущих любовников используют тело Бальтазара как подпорку, чтобы удержаться, пока они смотрят друг на друга. Еще через время Мари скажет матери, что любит Жерара и готова сделать все, о чем он попросит, последовать за ним куда угодно и покончить с собой, если

(5) Согласно древнегреческой мифологии, бог Посейдон за то, что правитель Крита Минос обманом присвоил себе его прекрасного белого быка, внушил жене Миноса Пасифае непреодолимую страстную любовь к этому быку.

он прикажет. В финале она подвергнется изнасилованию Жераром и другими мальчиками.

О Бальтазаре как замещенном объекте желаний говорил и сам Брессон: «Происходит ночь любви, в которой объект так до конца и не определен. Вы же понимаете, что любовь подростка может быть адресована к самым расплывчатым объектам. Любовь рвется наружу и отчаянно ищет точку приложения. Конечно, Мария не находит объект любви в осле, но осел выступает чем-то вроде посредника» [Брессон, 2017, с. 198].

В результате Мари страдает, ее мучает чувство вины, связанное с ее сексуальностью, и, рассказывая влюбленному в нее с детства Жаку *все* (что именно — о порочной связи с Жераром, о безрассудной ночи с торговцем или о чем-то еще — мы можем только догадываться), она говорит: «О, Жак, как я мечтала о тебе, о парне как ты, честном, простоватом, который сказал бы мне: „Будь со мной, все это не твоя вина“». Жак — единственный, кто не подавляет субъектности Мари. Выслушав ее, он повторяет свое предложение стать его женой. Но слишком поздно. Мари чувствует себя опустошенной эротизмом, с которым она не смогла справиться.

В сцене предложения Жака она определяет Бальтазара как атрибут прошлой беззаботной жизни, наивный знак утраченного детского счастья, умещающийся в один ряд с тем знаком, который на этой скамейке Жак вырезал много лет назад — имена маленьких влюбленных, вписанные в сердечко. Бальтазар присутствует при объяснении, но он давно не является участником событий, связанных с жизнью Мари. Как и Луций Апулея, он становится свидетелем (точнее, здесь подходит английское *bystander*) разрушенной человеческой судьбы.

Фильм Сколимовского открывает рваная, отфильтрованная красным, освещенная стробоскопами последовательность кадров, в которых во время циркового представления девушка своим дыханием и теплом возвращает осла к жизни. В этой чувственной сцене смешаны в общую массу звуки, свет, цвет, тела: в сочных, глубоких, низких тонах музыки, в густых мерцающих потоках красного света утопают фрагменты тел осла и девушки, звуки дыхания его и ее, фатин и люрекс ее циркового платья, его серая шерсть. Еще вдох-выдох — и Ио вскакивает на ноги. Публика аплодирует. Блистательная и счастливая Касандра водит Ио по кругу арены.

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

Ио и Магду-Касандру разлучают, и осел начинает свои странствия. Однажды ночью Магда находит его. Она идет к его загону нетвердыми шагами, выдающими воздействие алкоголя, с развевающимися вьющимися локонами и бутылкой пива в руке — совсем как святая блудница Магдалина, которая в католической традиции изображается с непокрытой головой, распущенными волосами и сосудом.

Личное имя этой широко почитаемой в католицизме легендарной героини — Мария. Происхождение второго имени Магдалина объясняется по-разному. Одна из версий предполагает, что это географическое прозвание уроженки города Мигдала или Мигдал-Эль. Другая — что прозвание происходит из Талмуда, где встречается выражение *magadella* (ивр. «завивающая волосы»). О персонаже Мириам, завивающей волосы женщинам, в одном из талмудических текстов говорится как о прелюбодейке [Иисус Христос, 2013, с. 287]. Так или иначе, Сколимовский выбирает для своей героини не главное библейское женское имя Мария, но имя, связанное с ним и при этом происходящее из народного прозвания (то есть то, которое ближе к регистру языческого). Имя Магда (от Магдалина) популярно в польском языке, оно звучит привычно и не обнажает культурный код настолько откровенно, насколько это делает имя Мария. При этом у героини тоже есть второе имя — сценическое, — которое в современной культуре ближе к регистру языческого, чем имя Магда.

Имя Касандра (польское написание с одной «с») происходит из древнегреческой мифологии, где Кассандра была красивейшей из дочерей Приама. Описание внешности Кассандры сохранилось в источниках. Гомер называет ее «прекраснейшей дочерью старца» [Гомер, 2023, с. 324] и «прекрасной, златой Афродите подобной» [Гомер, 2023, с. 537]. Ивик воспевает красоту Кассандры — «синеокой девы в пышных кудрях» [Эллинские поэты, 1963, с. 323]. У Ионна Малалы она «с круглыми глазами, светлокожая, с мужским сложением, с красивым носом, красивыми глазами, черноглазая, со светло-каштановыми волосами, кудрявая, с красивой шеей, большой грудью, маленькими ногами» [Дарет Фригийский, 1997, с. 139]. В Амиклах и Левктрах она почиталась под именем Александра [Павсаний, 2002, с. 236, 252] — это имя по случайности совпадает с именем актрисы, которая играет роль Касандры. В Таламах, где, согласно Плутарху, она умерла, Кассандра получила имя Пасифая, и под ним она почиталась здесь,

отождествляясь с местным божеством [Плутарх, 2007, с. 1028] — это имя, вероятно, только по гармонической воле космического порядка бытия совпадает с именем, которым осел Луций называл свою любовницу, знатную даму.

«Едешь со мной или остаешься с этим ослом», — сердито заявляет рокер на мотоцикле (музыкант Томаш Органек). Магда — ослиная Пасифая сладострастно танцует для Ио, она остается с ослом. Едва начинает брезжить рассвет, Магда прощается с Ио — чужеродный этому миру звук клаксона вырывает ее из идиллии. Она целует Ио в последний раз и в слезах уходит вдаль. По мере того как она идет по проселочной дороге к мотоциклу, боль утраты сменяется гневом. Стоя позади мотоцикла, она смотрит в спину парня. Ее лицо, залитое красным светом фары, выражает ярость. Но когда она, выходя из красного луча, садится и обнимает байкера, она смиряется с разлукой. Суровый Агамемнон увозит Кассандру от Ио навсегда. Чувства Ио не описать с помощью речи — но можно попытаться услышать в музыке. Он убегает из загона в лес, полный опасностей.

Это последняя встреча осла и девушки (она происходит на исходе первой трети фильма). Магда будет появляться снова только в воспоминаниях Ио.

Заключение

Работая над фильмом с участием животных сегодня, автор сталкивается с необходимостью преодолевать неизбежные для этой темы противоречия, которые воспринимаются острее и связаны с большими рисками, чем полвека назад. Кино, чем оно смелее, тем охотнее обращается к самым болезненным темам современности и тем более новаторскую художественную форму оно выбирает для выражения определенного отношения к действительности в контексте заявленной им темы.

Когда же тема фильма связана со взглядом существ, отличных от нас, то, ввиду ограниченности наших возможностей познания опыта этих существ, доступные способы их репрезентации сводятся к двум опциям. Первая опирается на допущение, что эти существа могут быть носителями такой же ментальности, как и в человеческом мире; вторая — на фантазию и творческую свободу в использовании

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

невербальных средств (звука, света, цвета) для передачи чувств этих существ. В первом случае автор получает возможность показать человеческие отношения с необычного ракурса; во втором — разработать новые приемы для обогащения авторского стиля и привлечь внимание к проблеме, воздействуя на восприятие зрителя через невербальную коммуникацию.

В фильме «Наудачу, Бальтазар» Брессон придерживается первого подхода. В его истории об осла чеховская формула о том, как рушатся судьбы, пока люди едят, пьют чай и носят свои пиджаки, преобразуется: здесь судьбы рушатся, пока осел жуёт траву, работает на хозяина и терпит побои. При этом рушатся судьбы порочных людей (ибо все согрешили и лишены славы Божией), а страдания принимает безгрешный осел. Благодаря эффекту присутствия, который производит животное, наделенное человеческими и подчеркнуто человеческими качествами, поступки и переживания людей получают дополнительную экспрессию. (Так Ж. Гранвиль рисовал свои иллюстрации, а Шарль Нодье, Оноре де Бальзак, Альфред де Мюссе и другие писали рассказы для знаменитого сборника «Сцены частной и общественной жизни животных» (1842), выпущенного с подзаголовком «Этюды современных нравов» Пьер-Жюлем Этцелем.) Ежи Сколимовский пытается изобрести новый киноязык, который был бы более эффективным в борьбе за права животных, поэтому в «Ио» он экспериментирует со вторым подходом. Снимая фильм, вдохновленный работой Брессона, он ставит перед собой задачу изобрести форму визуального выражения не-человеческого опыта переживания действительности. В центре его внимания оказывается не столько специфика физиологической и ментальной организации животного, сколько фантазия о его чувствах. (Так Николай Римский-Корсаков создает «Полет шмеля» (1899–1900), а Мередит Монк исполняет свои песни.) Оба подхода предполагают возвращение к простым и важным для искусства вопросам. Как можно рассказать о мире по-новому? Как найти ключ, который подошел бы одновременно и к прошлому, и к современности? Брессон и Сколимовский отвечают на эти вопросы по-разному. Оба фильма наследуют античному тексту и делают его современным. Помимо очевидных цитат, связанных с персонажем и перипетиями, в фильме «Наудачу, Бальтазар» заимствован эффект присутствия, в «Ио» — чувственный тон и игровое начало. У каждого из двух фильмов своя современность.

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

Список литературы:

- 1 *Апулей Л.* Метаморфозы и другие сочинения / Пер. с лат., сост. и научн. подгот. текста М. Гаспарова; вступ. статья Н. Григорьевой; коммент. М. Гаспарова, Н. Григорьевой, А. Кузнецова, Е. Рабинович, Р. Урбан. М.: Художественная литература, 1988. 399 с.
- 2 *Бёрджер Дж.* Зачем смотреть на животных? / Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 160 с.
- 3 *Брессон Р.* Брессон о Брессоне / Пер. с фр. С. Козина. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
- 4 *Гомер.* Илиада; Одиссея / Пер. с древнегреч. В. Жуковского, Н. Гнедича. СПб.: СЗКЭО, 2023. 920 с.
- 5 *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции / Пер. с англ. К. Лукьяненко. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2014. 832 с. (Иностранная литература. Большие книги).
- 6 *Груэн Л.* Этика и животные: Введение / Пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. С. Щукиной. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2024. 352 с. (Политическая теория).
- 7 *Дарет Фригийский.* История о разрушении Трои / Пер. с лат., коммент., вступ. статья, сост. А.В. Захаровой, гексаметр. пер. Д.О. Торшилова. СПб.: Алетейя, 1997. 301 с. (Серия «Античная библиотека». Античная история).
- 8 *Достоевский Ф.М.* Идиот: роман в 4 ч. / Вступ. статья Е. Стариковой; примеч. И. Битюговой. М.: Художественная литература, 1983. 607 с. (Библиотека классики. Русская литература).
- 9 *Иисус Христос в документах истории / Сост., статья и коммент. Б.Г. Деревенского.* 6-е изд., испр., доп. СПб.: Алетейя, 2013. 576 с. (Античное христианство. Источники).
- 10 *Павсаний.* Описание Эллады: В 2 т. Т. 1. Кн. I–VI / Пер. с древнегреч. С.П. Кондратьева под ред. Е.В. Никитюк. М.: АСТ; Ладомир, 2002. 492 с. (Классическая мысль).
- 11 *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания / Пер. с древнегреч. С. Дестуниса, вступит. статья Е. Желтовой. М.: Эксмо, 2007. 1503 с.
- 12 *Шредер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
- 13 *Эллинские поэты: в переводах В.В. Вересаева / Предисл. Н. Сахарного; коммент. В. Вересаева, М. Ботвинника, А. Зайцева.* М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 407 с.
- 14 *Barracough L.* How the Donkeys in 'EO' Taught Director Jerzy Skolimowski to Be Humble and Open-Minded // *Variety*. 13.01.2023. URL: <https://variety.com/2023/artisans/awards/oscars-jerzy-skolimowski-eo-1235489295/> (дата обращения 19.07.2024).
- 15 *Cipa M.* A Tale of Two Donkeys: Transcendent Creatures and Transcendental Style in *Au Hasard Balthazar* and *EO* // *Senses of Cinema*. 2024, May, № 109. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2024/film-and-the-nonhuman/a-tale-of-two-donkeys-transcendent-creatures-and-transcendental-style-in-au-hasard-balthazar-and-eo/> (дата обращения 21.07.2024).
- 16 *Fay J.* Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene. Oxford: Oxford University Press, 2018. 272 p.
- 17 *Giannopoulou Z.* Being Animal in Robert Bresson's *Au Hasard Balthazar* // *Senses of Cinema*. 2024, May, № 109. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2024/film-and-the-nonhuman/being-animal-in-robert-bressons-au-hasard-balthazar/> (дата обращения 21.07.2024).
- 18 *Hoberman J.* Braying Through History. Jerzy Skolimowski's Wild and Kinetic *Eo* // *The Nation*. 2022, December 28. URL: <https://www.thenation.com/article/culture/braying-through-history/> (дата обращения 16.07.2024).
- 19 *Kohn E.* How to Direct a Donkey – Jerzy Skolimowski Explains All // *IndieWire*. 2022, November 23. URL: <https://www.indiewire.com/video/jerzy-skolimowski-interview-eo-1234785056/> (дата обращения 19.07.2024).
- 20 *Kuhn A., Westwell G.* A Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press, 2012. 528 p.
- 21 *Malamud R.* An Introduction to Animals and Visual Culture. London: Palgrave Macmillan, 2012. 176 p. (The Palgrave Macmillan Animal Ethics Series).
- 22 *Mańkowski Ł., Skolimowski J.* Punkty widzenia // *Czas Kultury*. 2023, № 4. URL: <https://czaskultura.pl/artukul/punkty-widzenia/> (дата обращения 19.07.2024).
- 23 *Molloy M., Duncan P., Henry C.* Screening the Posthuman. Oxford: Oxford University Press, 2023. 316 p.
- 24 *Reumont F.* Michał Dymek, PSC, Speaks about the Shooting of "EO", by Jerzy Skolimowski // *Contre-Champ. Spécial Camerimage*. 2022, November 14. P. 51–53. URL: <https://www.afcinema.com/Michal-Dymek-PSC-speaks-about-the-shooting-of-EO-by-Jerzy-Skolimowski.html> (дата обращения 28.07.2024).
- 25 *Tataj M., Broszko K.* Coś twórczego wkrótce się wydarzy. Wywiad z Jerzym Skolimowskim // *Teraz Polska*. 2018. URL: <https://magazynterazpolska.pl/pl/a/cos-tworczego-wkrotce-sie-wydarzy> (дата обращения 17.07.2024).
- 26 *Termer J.* IO (EO), Skolimowski, Osiołek, Apulejusz i IA... // *Pisarze.pl*. 2023, April 4. № 531. URL: <https://pisarze.pl/2023/04/04/janusz-termer-marginesy-io-eo-skolimowski-osiolek-apulejusz-i-ia/> (дата обращения 22.07.2024).
- 27 *Thompson D.* Jerzy Skolimowski on His Surreal Donkey Drama *Eo*: "I Took Bresson's *Au Hasard Balthazar* Like a Lesson from the Old Master" // *Sight & Sound*. 2023, February 23. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/jerzy-skolimowski-donkey-drama-eo> (дата обращения 17.07.2024).
- 28 *Zoo Studies: A New Humanities / Ed. by T. McDonald, D. Vandersommers.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 2019. 360 p.

Образ осла Апулея и культура антропоцена:
анималистическая поэтика в кинематографе XX и XXI веков

References:

- 1 Apuleius. *Metamorfozy i drugie sochineniya* [The Metamorphoses and Other Works], transl. from Latin, ed., sc. prep. of the text M. Gasparov, intr. article N. Grigoryeva, comments M. Gasparov, N. Grigoryeva, A. Kuznetsova, E. Rabinovitch, R. Urban. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 399 p. (In Russian)
- 2 Berger J. *Zachem smotret' na zhivotnykh?* [Why Look at Animals?], transl. from English A. Aslanyan. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 160 p. (In Russian)
- 3 Bresson R. *Bresson o Bressone* [Bresson on Bresson], transl. from French S. Kozin. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russian)
- 4 Homer. *Iliada; Odisseya* [Iliad. Odyssey], transl. from Ancient Greek V. Zhukovsky, N. Gnedich. St. Petersburg, SZKEO Publ., 2023. 920 p. (In Russian)
- 5 Graves R. *Mify Drevnei Gretsii* [The Greek Myths], transl. from English by K. Lukyanenko. Moscow, Inostranka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2014. 832 p. (Inostrannaya literatura. Bol'shie knigi [Foreign Literature. Big Books]). (In Russian)
- 6 Gruen L. *Ehtika i zhivotnye: Vvedenie* [Ethics and Animals: Introduction], transl. from English D. Kralechkin, sc. ed. S. Shchukina. Moscow, Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ehkonomiki Publ., 2024. 352 p. [Politicheskaya teoriya [Political Theory]]. (In Russian)
- 7 Dares Phrygius. *Istoriya o razrushenii Troi* [A History on the Destruction of Troy], transl. from Latin, comments, intr. article, comp. A.V. Zakharova, hexametric transl. D.O. Torshilov. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1997. 301 p. (Seriya "Antichnaya biblioteka". Antichnaya istoriya [The Antique Library Series. Ancient History]). (In Russian)
- 8 Dostoevsky F.M. *Idiot: roman v 4 ch.* [The Idiot: Novel in 4 parts], intr. article E. Starikova, notes I. Bityugova. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1983. 607 p. (Biblioteka klassiki. Russkaya literatura [The Library of Classics. Russian Literature]). (In Russian)
- 9 *Iisus Khristos v dokumentakh istorii* [Jesus Christ in the Documents of History], comp., article and comments B.G. Derevensky. 6th ed., revised, compl. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2013. 576 p. (Antichnoe khristianstvo. Istochniki [Ancient Christianity. Sources]). (In Russian)
- 10 Pausanias. *Opisanie Ehhllady: V 2 t.* [Description of Greece: In 2 vols.]. Vol. 1. Books I–VI, transl. from Ancient Greek S.P. Kondratyev, under ed. E.V. Nikityuk. Moscow, AST Publ., Ladimir Publ., 2002. 492 p. (Klassicheskaya mysl' [Classic Thought]). (In Russian)
- 11 Plutarch. *Sravnitel'nye zhizneopisaniya* [The Parallel Lives], transl. from Ancient Greek S. Destunis, intr. article E. Zheltova. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 1503 p. (In Russian)
- 12 Schrader P. *Transcendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreyer* [Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. from English A. Shulgat. Moscow, Des Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russian)
- 13 *Ehllinskie poehy: v perevodakh V. Veresaeva* [Greek Poets: in V. Veresaev's Translations], introd. N. Sakharny, commets V. Veresaev, M. Botvinnik, A. Zaytsev. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1963. 407 p. (In Russian)
- 14 Barraclough L. How the Donkeys in 'EO' Taught Director Jerzy Skolimowski to Be Humble and Open-Minded. *Variety*, 13.01.2023. Available at: <https://variety.com/2023/artisans/awards/oscars-jerzy-skolimowski-eo-1235489295/> (accessed 19.07.2024).
- 15 Cipa M. A Tale of Two Donkeys: Transcendent Creatures and Transcendental Style in *Au Hasard Balthazar* and *EO*. *Senses of Cinema*, 2024, May, no. 109. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2024/film-and-the-nonhuman/a-tale-of-two-donkeys-transcendent-creatures-and-transcendental-style-in-au-hasard-balthazar-and-eo/> (accessed 21.07.2024).
- 16 Fay J. *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford, Oxford University Press, 2018. 272 p.
- 17 Giannopoulou Z. Being Animal in Robert Bresson's *Au Hasard Balthazar*. *Senses of Cinema*, 2024, May, no. 109. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2024/film-and-the-nonhuman/being-animal-in-robert-bressons-au-hasard-balthazar/> (accessed 21.07.2024).
- 18 Hoberman J. Braying Through History. Jerzy Skolimowski's Wild and Kinetic *EO*. *The Nation*, 2022, December 28. Available at: <https://www.thenation.com/article/culture/braying-through-history/> (accessed 16.07.2024).
- 19 Kohn E. How to Direct a Donkey – Jerzy Skolimowski Explains All. *IndieWire*, 2022, November 23. Available at: <https://www.indiewire.com/video/jerzy-skolimowski-interview-eo-1234785056/> (accessed 19.07.2024).
- 20 Kuhn A., Westwell G. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford, Oxford University Press, 2012. 528 p.
- 21 Malamud R. *An Introduction to Animals and Visual Culture*. London, Palgrave Macmillan, 2012. 176 p. (The Palgrave Macmillan Animal Ethics Series).
- 22 Mańkowski Ł., Skolimowski J. Punkty widzenia. *Czas Kultury*, 2023, no. 4. Available at: <https://czaskultura.pl/artukul/punkty-widzenia/> (accessed 19.07.2024).
- 23 Molloy M., Duncan P., Henry C. *Screening the Posthuman*. Oxford, Oxford University Press, 2023. 316 p.
- 24 Reumont F. Michał Dymek, PSC, Speaks about the Shooting of "EO", by Jerzy Skolimowski. *Contre-Champ. Spécial Camerimage*, 2022, November 14, pp. 51–53. Available at: <https://www.afcinema.com/Michal-Dymek-PSC-speaks-about-the-shooting-of-EO-by-Jerzy-Skolimowski.html> (accessed 28.07.2024).
- 25 Tataj M., Broszko K. Coś twórczego wkrótce się wydarzy. Wywiad z Jerzym Skolimowskim. *Teraz Polska*, 2018. Available at: <https://magazynterazpolska.pl/pl/a/cos-tworczego-wkrotce-sie-wydarzy> (accessed 17.07.2024).
- 26 Termer. J. IO (EO), Skolimowski, Osiołek, Apulejusz i IA... *Pisarze.pl*, 2023, April 4, no. 531. Available at: <https://pisarze.pl/2023/04/04/janusz-termer-marginesy-io-eo-skolimowski-osiolek-apulejusz-ia/> (accessed 22.07.2024).
- 27 Thompson D. Jerzy Skolimowski on His Surreal Donkey Drama *EO*: "I Took Bresson's *Au hasard Balthazar* Like a Lesson from the Old Master". *Sight & Sound*, 2023, February 23. Available at: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/jerzy-skolimowski-donkey-drama-eo> (accessed 17.07.2024).
- 28 *Zoo Studies: A New Humanities*, eds. T. McDonald, D. Vandersommers. Montreal, McGill-Queen's University Press, 2019. 360 p.