

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования

**«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА»**

Кафедра эстетики, истории и теории культуры

*На правах рукописи*

**Санду Владлена Олеговна**

**ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО  
ЗНАКА В КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕДРУ КОШТЫ И КРИСТИ ПУЮ**

*Направление подготовки: 50.06.01 Искусствоведение*

*Направленность: 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства*

**Научный доклад  
об основных результатах научно-квалификационной работы  
(диссертации)**

Научный руководитель:

Маньковская Надежда Борисовна,  
доктор философских наук,  
профессор

Рецензент:

Марусенков Вячеслав Валентинович,  
кандидат искусствоведения, доцент

Москва, 2019

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено исследованию проблемы репрезентации трансцендентного знака в кинематографе Педру Кошты и Кристи Пую. Искусство кинематографа относится к пространственно-временным видам творчества. Главной его особенностью является репрезентация образных структур в пространстве и во времени одновременно. Кинорежиссер способен выстраивать сложную формальную структуру своего фильма, включать в него самые разные культурные пласты и реминисценции произведений искусства. Эпоха постмодернизма уничтожает грань между стилями искусства, между игровой и документальной реальностью, сакральным и профанным. В этом контексте противоречий, иллюзий, интеллектуальных игр и экспериментов и рождается авторская специфика современного киноискусства.

В кино проблема репрезентации трансцендентного приобретает новый ракурс рассмотрения. Философские категории и теологические рассуждения не относятся к образным структурам, они затрагивают понятийный уровень. Искусство же – чувственная сфера, способная на различных уровнях восприятия передавать те или иные смыслы, часто метафизические, трудноуловимые. Трансцендентное как непознаваемое разумом в контексте искусства становится доступным для человека с помощью чувств. Кинематограф как пространственно-временной вид искусства имеет в своем арсенале множество типов знака – визуальный, звуковой, вербальный и, по мнению диссертанта, особый трансцендентный, находящийся в едином смысловом и структурном поле картины. Это функциональное знаковое поле позволяет режиссеру осуществить репрезентацию невидимого и непознаваемого, выразить свой взгляд на мир и Бога в длительности кинематографического полотна. Проблему трансцендентного знака как элемента кинематографа

обозначил сербский режиссер Славко Воркапич: «Кино можно определить как искусство, состоящее из кинестетических, непроизносимых и трансцендентных единиц»<sup>1</sup>. Воркапич указывает трансцендентные единицы, не развивая проблему данного понятия.

Кинематограф можно рассматривать как художественный текст с усложненной структурой. Это связано с тем, что в кино отношения означаемого и означающего не зафиксированы. Поэтому в понятие кинотекста входит не только знаки и их значения, но и их отношения, образующие смысловое поле картины. В контексте исследования трансцендентного дискурса в кинематографе именно отношения знаков, специфические приемы кинематографа образуют чувственное поле, способное репрезентировать трансцендентное. Мифологическая конструкция или иконический знак в кинематографе не могут восприниматься как изолированный факт. Это всегда часть художественного пространства. Перенесение образа в структуру фильма изменяет знаковую природу заимствованного объекта и усложняет его рецепцию. Этот способ частичного или полного заимствования наглядно демонстрирует процесс трансформации, характерной для специфики кинематографа. Из-за того, что кино использует три типа знаков – изобразительный, звуковой и трансцендентный, и фиксирует действительность в ее длительности, означаемое и означающее не всегда связаны прямым логическим отношением, характерным для языка. Так, изображение в кадре бедняка не всегда характеризуется привычной коннотацией неимущего человека. В контексте фильма изображение бедняка на фоне разрушенной лачуги может репрезентировать образ Эдипа. Кинематограф позволяет усложнить связь между изображенным объектом и его смысловым наполнением с помощью своей структуры,

---

<sup>1</sup> Цит. по Р. Уорт. Разработка семиотики кино // Структура фильма. М.: Радуга, 1985. С. 150.

контекста фильма и построения кадра. «Оно (изображение) представляет собою знак-образ, или аналогон. Изображение становится знаком лишь на уровне коннотаций, возникающих из взаимосвязей, процесс возникновения которых управляется интуитивной логикой, смыслом денотированных вещей и фактов»<sup>2</sup>.

Следуя за С.М. Эйзенштейном, который в 1923 году выделил основную единицу кино – кадр, мы будем исследовать, как режиссеры выстраивают кадр и последовательность кадров, как логика кинотекста репрезентируется в контексте одного кадра и их множества. Задача столь подробного анализа кинотекста – выявить стратегии языка режиссера. Такая деконструкция кинотекста, состоящая из анализа всех компонентов кадра и их изменении в длительности позволяет наиболее точно сформулировать законы авторского языка кинорежиссера, его тактику, определить, за счет каких элементов режиссеру удается репрезентировать трансцендентное.

### **Степень разработанности темы исследования**

Проблема репрезентации трансцендентного знака является разработанной в контексте философии и теологии, исследования и дискуссии велись с самого начала употребления термина трансцендентного. В контексте отечественного и зарубежного киноведения эта тема встречается довольно редко. Прямым предшественником является докторская диссертация Л.Б. Ключевой «Трансцендентальный дискурс в кино: способы манифестации

---

<sup>2</sup> Ж. Митри. Визуальные структуры и семиология фильма. // Строение фильма. М.: Радуга, 1985. С. 35.

трансцендентного в структуре фильма»<sup>3</sup>. В данной диссертации автор формулирует проблему репрезентации в кинематографе и подробно исследует структуру фильма, привлекая для этого различные искусствоведческие методы. Деконструкция и покадровый анализ картины выявляет механизмы запечатления духовности в фильмах А. Тарковского и А. Звягинцева. Частичным предшественником в исследовании заявленной темы является работа американского режиссера и эстетика Пола Шрейдера «Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer»<sup>4</sup>. Шрейдер впервые затронул проблему трансцендентного в кино и выработал инструментарий для анализа фильмов трансцендентной направленности. Репрезентации духовного в кинематографе посвящена книга Р. Перельштейна «Видимый и невидимый мир в киноискусстве»<sup>5</sup>. Автор пишет о кинорежиссерах, которым присущ поэтический тип творчества и целью является выражение невидимого, невыразимого. Частично данная проблематика затрагивается в книге О. Аронсона «Метакино»<sup>6</sup>. Аронсон, опираясь на труд Ж. Делеза «Кино»<sup>7</sup> исследует в кинокартинах образы, присущие миру, но не имеющие конкретных знаковых форм выражения, и следовательно, трудноинтерпретируемые, зачастую невидимые.

---

<sup>3</sup> Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: специальность 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства / Ключева Людмила Борисовна; Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, М.: 2012.

<sup>4</sup> Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Oakland, California, University of California Press, 2018.

<sup>5</sup> Перельштейн Р. М. Видимый и невидимый мир в киноискусстве. - М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.

<sup>6</sup> Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.

<sup>7</sup> Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Отсутствие многочисленных фундаментальных исследований и общей традиции изучения трансцендентного в кино становится для исследователя серьезной проблемой, которая решается привлечением междисциплинарных подходов и методов.

В отечественном киноведении и искусствоведении структурно - семиотический подход к анализу художественного текста, изучению кинематографа и общим проблемам его эстетики, избранный в качестве основного в данном исследовании, был представлен в работах Р. Якобсона «Конец кино?»<sup>8</sup>, Ю.М. Лотмана («Семиотика кино и проблемы киноэстетики»<sup>9</sup>, «Диалог с экраном»<sup>10</sup>, «Лекции по структуральной поэтике»<sup>11</sup>, «Структура художественного текста»<sup>12</sup>), в сборнике «Семиотика и искусствометрия»<sup>13</sup>, в книгах М. Ямпольского «Видимый мир»<sup>14</sup>, «Память Тиресия»<sup>15</sup>, «Тело-язык-случай»<sup>16</sup>.

Проблема структуры кинематографа в русле семиотики активно разрабатывалась в Европе. Наиболее значительные статьи опубликованы в

---

<sup>8</sup> Р. Якобсон. Конец кино? // Строеение фильма. М.: Радуга, 1985.

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, Ээсти Раамат, 1973.

<sup>10</sup> Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, Александра, 1994.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994.

<sup>12</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998.

<sup>13</sup> Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972.

<sup>14</sup> Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993.

<sup>15</sup> Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993.

<sup>16</sup> Ямпольский М. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004.

сборнике «Строение фильма»<sup>17</sup>: Ж. Митри — «Визуальные структуры и семиология фильма», П.П. Пазолини — «Поэтическое кино», В. Сальтини «О мнимой иррациональности кинематографического языка», У. Эко «О членениях кинематографического кода», К. Метц «Проблемы денотации в художественном фильме», Р. Уорт «Разработка семиотики кино», Р. Барт «Третий смысл», Л.Р. Ногерас «Прозаическое кино». В этих статьях представлены разные подходы к анализу изображения. Главная проблема для исследователей - определение знаковой природы фильма и выявление минимальной единицы анализа. Для У. Эко такой единицей становится минимальное недискретное изображение, для С.М. Эйзенштейна, Ю.М. Лотмана, К. Метца, С. Уорта - кинокадр как более крупная форма, выражающая идею и включающая в себя внутрикадровые изменения.

Проблеме трансцендентного посвящен большой массив философской и теософской литературы. Упоминания о трансцендентном как запредельном и непознаваемом встречаются уже у Платона. Далее понятие развивается в русле средневекового религиозного мышления. Важное значение имеет развитие темы трансцендентного и ее философский рефлексии в трудах И. Канта. В философии XX века понятие трансцендентного получает новую трактовку в экзистенциализме М. Хайдеггера и М. Ясперса. Современная философия проблематизирует понятие трансцендентного в контексте аналитической философии, феноменологии, постструктурализма.

Исследований, посвященных понятию трансцендентного знака в кинематографе, а также работы, посвященные Педру Коште и Кристи Пую, в которых бы была сформулирована специфика их творчества и выявлены трансцендентные основания, автору настоящего исследования неизвестны.

---

<sup>17</sup> Строение фильма. М.: Радуга, 1985.

## **Цель исследования**

Определить специфику и способы репрезентации трансцендентного. Выявить особенности функционирования трансцендентного знака в европейском кинематографе начала XXI века на примере анализа картин Педру Кошты и Кристи Пую. Проанализировать фильмы Педру Кошты и Кристи Пую с точки зрения функционирования трансцендентного знака и выделить его типологические характеристики. Сравнить эстетики данных режиссеров и описать метод каждого. Обобщить полученные теоретические знания для дальнейшего применения в художественной и научной практике.

### **Задачи исследования состоят в следующем:**

1. Определить специфику и способы репрезентации трансцендентного в кинематографе.
2. Выявить особенности функционирования трансцендентного знака в кинематографе.
3. Представить историю развития понятия трансцендентного и попытки теоретического осмысления этого термина в контексте киноведения.
4. Выявить особенности режиссуры Педру Кошты и Кристи Пую.
5. Сформулировать, какими способами эти режиссеры осуществляют репрезентацию трансцендентного в своих картинах.
6. Осуществить подробный покадровый анализ фильмов Педру Кошты и Кристи Пую.

### **Теоретико-методологические обоснование исследования**

Методологической опорой диссертации являются работы С.М. Эйзенштейна, Ю.М. Лотмана, Ж. Митри, У. Эко, Р. Барта, Ж. Делеза, М.



Ямпольского и др., в которых представлен семиотический метод исследования, кинематограф рассматривается как текст. Концепция трансцендентного в философии базируется на взглядах Платона, Св. Августина, И. Канта, М. Хайдеггера, К. Ясперса и других философов.

Семиотический метод исследования является основным. При анализе репрезентации трансцендентного в кино используется междисциплинарный подход, предполагающий привлечение методов и исследований из различных научных дисциплин – философии, теологии, социологии, антропологии, феноменологии, культурологии и искусствоведения. В процессе исследования применяется системный теоретический подход, включающий в себя элементы компаративистского, герменевтического, сравнительно-исторического, типологического и контекстуального анализа.

Диссертант учитывал теоретико-методологические положения как отечественных, так и зарубежных авторов по изучаемой проблеме. Методологию диссертационного исследования во многом определила теоретическая база, выработанная Полом Шрейдером в его труде «Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer».

### **Объект и предмет исследования**

Для решения поставленных диссертантом задач был определен объект исследования - *трансцендентный знак и его репрезентация в кинематографе Педру Кошты и Кристи Пую.*

Предметом настоящего исследования является кинематограф Педру Кошты и Кристи Пую, в контексте которого изучается функционирование трансцендентного знака. Особенности авторской эстетики данных художников являются тем материалом, в котором наиболее явно прослеживается связь трансцендентного знака с другими областями

гуманитарного знания, такими как философия, социология, антропология и богословие.

### **Рамки исследования**

Проблема репрезентации трансцендентного предполагает охват довольно большого объема источников, как философских трудов, так и объектов искусства и теоретических исследований. Демонстрация истории развития понятия трансцендентного не является целью диссертации, поэтому философский дискурс представлен только теми источниками, которые ближе всего к теме исследования и связаны с восприятием и попыткой репрезентации в пространстве и во времени трансцендентного знака. Диссертационное исследование ограничивается анализом кинорежиссуры Педро Кошты и Кристи Пуо, относящихся к европейскому искусству начала XXI века и выявлению в них особенностей функционирования трансцендентного знака. Выбор авторов обусловлен временными рамками, идейным параллелизмом, общностью протагонистов и набором основных тем – смерти, бога и любви, которые и образуют трансцендентный дискурс в кино. За пределами заявленной темы остается множество проблем, связанных с понятием трансцендентного и его репрезентацией в искусстве. Также автор ограничивается двумя персоналиями для того, чтобы наиболее полно выявить особенности и характеристики их искусства. !! герой перед лицом смерти. три категории трансцендентного – любовь, смерть и бог.

### **Гипотеза исследования**

Диссертационное исследование предполагало выявление следующих характеристик функционирования трансцендентного знака в картинах

Педру Кошты и Кристи Пую: 1) особая структура художественного пространства фильма как способ репрезентации духовного дискурса; 2) взаимодействие и взаимообусловленность философского, художественного и духовного в картинах трансцендентной направленности; 3) использование специфических средств кинематографа, таких как монтаж, движение камеры, дискурс камеры, ракурс, свет в кадре, цвет, фактура и др. для достижения эффекта присутствия невидимого, который провоцирует рождение трансцендентного дискурса.

Рабочая гипотеза обусловлена тем, что монтаж и способ работы камеры при их взаимодействии в определенном художественном пространстве оказывают влияние на эстетическую направленность картины и при стечении многих факторов рождают трансцендентный дискурс, порождающий возможность существования и функционирования трансцендентного знака в кино. Невидимое и запредельное в контексте пространственно-временного искусства кино обретает знаковую специфику.

### **Научная новизна исследования**

В диссертационном исследовании анализируются способы репрезентации трансцендентного знака в кинематографе на разных уровнях восприятия произведения искусства. Выявляется структура картины, минимальная единица анализа, ее художественные особенности, лейтмотивы, образная структура, формальные приемы, с помощью которых автор выстраивает свое произведение и которые определенным образом влияют на сознание зрителя. Раскрывается процесс визуальной и звуковой, в том числе вербальной трансформации фильма. В отечественной науке исследование о структурных принципах функционирования трансцендентного знака в кинематографе Педру

Кошты и Кристи Пую представлено впервые. Новизна исследования заключена в использовании покадрового анализа фильмов на данном материале, а также в выявлении закономерностей строения картин у этих разноплановых режиссеров.

**Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. Кинематограф как пространственно-временной вид искусства имеет в своем арсенале множество типов знака - визуальный, звуковой, вербальный и, по мнению диссертанта, особый трансцендентный, находящийся в едином смысловом и структурном поле картины.
2. Репрезентация трансцендентного знака в кинематографе осуществляется с помощью специфических киноприемов, таких как монтаж, движение камеры, разрешение кадра, ракурс и тд.
3. Португальский режиссер Педру Кошта создает картины трансцендентной направленности в контексте философских, социальных, теологических и антропологических проблем. Его фильмы - это образцы партиципаторного искусства, которые трансформируются в художественные эксперименты с усложненной пространственно-временной структурой и набором образов и лейтмотивов, обусловленных всей фильмографией режиссера.
4. Киноэстетика румынского режиссера Кристи Пую – это взгляд художника сквозь обыденную повседневность. Трансцендентный дискурс в кинематографе Пую представлен в естественной среде обитания человека, в ситуации констатации его одиночества и в напряжении, которое режиссер создает формальными средствами.

5. Репрезентация трансцендентного в кинематографе способствует созданию нового дискурса, позволяющего постичь новый опыт, выводящий за пределы обыденного сознания и приоткрывающий тайну трансцендентных категорий.

### **Теоретическая значимость исследования**

Научная значимость работы заключена в подробном рассмотрении и анализе проблемы репрезентации трансцендентного знака в кинематографе Педру Кошты и Кристи Пую. Проанализированы картины режиссеров и выявлены закономерности функционирования трансцендентного знака.

### **Результаты исследования**

Результатом диссертационной работы является создание концепции трансцендентного знака в работах Педру Кошты и Кристи Пую. Проанализирована структура фильмов данных режиссеров и выявлены особенности функционирования трансцендентного знака и его зависимости от художественного пространства фильма и способа фиксации реальности камерой.

### **Достоверность результатов и основных выводов диссертации**

Достоверность результатов и выводов диссертации обеспечена кроссдисциплинарным подходом, опирающимся на отечественные и зарубежные киноведческие труды. Основные методы анализа заимствованы из смежных наук - философии, антропологии, социологии,

теологии и эстетики. Основные технические методы создания картины, структурные принципы и проведенные аналогии основаны на художественном профессиональном опыте автора.

### **Практическая значимость исследования**

Основные положения, способы анализа и выводы диссертационного исследования могут быть применены в дальнейшей теоретической и художественной практике. Структурный анализ фильма позволяет выявить множество деталей и закономерностей, которые позволяют выйти на новый уровень осмысления кинематографа. Формулирование особенностей трансцендентного знака и его функционирования в кино облегчит дальнейший анализ этой проблемы.

### **Рекомендации по использованию результатов исследования**

Результаты исследования могут использоваться при разработке методологической базы киноведения и для практического внедрения выявленных приемов в кинематографической практике. Также результаты исследования могут стать основой при подготовке лекционных курсов и учебно-методических материалов для творческих ВУЗов.

### **Апробация и внедрение результатов исследования**

Результаты исследования обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова. Апробация основных положений работы проходила на заседаниях дискуссионного клуба ВГИК и в докладах на международных научно-практических конференциях:

1. Экранное произведение как исторический документ (кинематограф Педру Кошты о районе Фонтаньяш, которого больше нет). (Всероссийская научная конференция «Правда и ложь на экране», МГУ им. Ломоносова, Москва, 2019).

2. Какова роль режиссера в творческом процессе? (Международная конференция в рамках форума SERIES MANIA. BEHIND THE CAMERA. Франция, 2019).

3. Семиотика европейского кино 21 века. Выявление христианских кодов на примере фильмов Педру Кошты. (Международный молодежный культурный форум «Ломоносов - 2018», МГУ им. Ломоносова, Москва, 2018).

4. Художественное пространство в кинематографе Педру Кошты. (Всероссийская конференция «Экран и зрелище». Москва, ГИИ, 2018).

5. Выявление изобразительных кодов на примере фильмов «Я тоже хочу» Алексея Балабанова и «Левиафан» Андрея Звягинцева». (Международный молодежный культурный форум «Ломоносов - 2017», МГУ им. Ломоносова, Москва, 2017).

6. Человек на экране: русский взгляд из XXI века. (Всероссийская конференция «Волшебство экранов», Москва, ГИИ, 2017).

### **Структура работы**

Концептуальный замысел исследования, включающий в себя три этапа, обусловил его структуру. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и фильмографии.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **ВВЕДЕНИИ** обоснована актуальность темы исследования, определена степень ее разработанности. Сформулированы цель и задачи диссертации, определены ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, степень апробации полученных результатов.

В **ГЛАВЕ I «Репрезентация трансцендентного в кино»** рассмотрена этимология понятия трансцендентного, его философская и теологическая рецепция, изменение термина на протяжении его истории, новые трактовки в XX веке и проблема репрезентации трансцендентного в контексте кинематографа.

#### Параграф 1.1. «**Понятие трансцендентного**»

Понятие трансцендентного является одним из центральных не только в философии и теологии, но и в других сферах культуры, которые имеют трансцендентные основания. Эта проблематика часто рассматривается в контексте непознаваемого высшего субъекта, толкование которого затруднено из-за его принципиальной невыразимости и невозможности конкретной интерпретации.

Этимология трансцендентного восходит к античной философии (от лат. *transcendere* — переходить, превосходить). Проблема трансцендентного появляется у Платона, который утверждал, что человеческий разум должен перешагнуть за пределы бытия, чтобы приблизиться к абсолютному знанию, доступному лишь богам.

Понимание трансцендентного начала бытия раскрывается в контексте христианства, так как именно образ высшего идеала придает жизни смысл и значение не только в духовном, но и в практическом смысле. Своеобразие религиозного переживания заключается в соприкосновении с трансценденцией, то есть божественной сущностью. По словам философа и богослова С. Н. Булгакова, «в религии



устанавливается и переживается связь, связь человека с тем, что выше человека»<sup>18</sup>. Эта способность к трансцендированию и есть основная черта человека в контексте христианства с его принципиально непознаваемым началом. Достижение трансцендентной цели есть цель религии и человеческого бытия. Евангелие наглядно демонстрирует эту цель, определяемую движением к потустороннему и запредельному.

Первое упоминание термина «трансцендентное» в качестве недостижимой, непознаваемой ступени бытия встречается у Августина в «Исповеди». Он приводит его как метафору божественной полноты, позволяющей соприкоснуться с Господом. «Пришли мы к душе нашей и вышли из нее (*transcendimus*), чтобы достичь страны неиссякаемой полноты»<sup>19</sup>. Августин в своей философской теологии отказывается от художественных образов как репрезентации трансцендентного. «Страна неиссякаемой полноты» в структуре христианской догматики невыразима.

В философии Нового времени укореняется термин трансцендентного в оппозиции к имманентному (находящемуся в границах жизненного опыта). Существенное изменение термин обретает в философии И. Канта. Он отменяет тождественность трансцендентного и трансцендентального. У Канта трансцендентное – это, то что выходит за пределы возможного опыта (например, Бог, душа, смерть). Трансцендентальным же Кант называл «всякое познание, занимающееся не столько предметами, сколько видами нашего познания предметов, поскольку это познание должно быть возможным *a priori*»<sup>20</sup>.

Важное значение в философии И. Канта имеет развитие темы трансцендентного и ее философский рефлексии, отстраненной от

---

<sup>18</sup> Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С. 12.

<sup>19</sup> Августин А. Исповедь. М.: 1991. С. 228.

<sup>20</sup> Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. С. 121.

богословских трактовок. Пространство и время, по Канту, категории априорные, они важны как константы для формирования всякого опыта. Кант выделил такую характеристику пространства, как цельность. «Пространство в существе своем едино; многообразное в нем, а стало быть, и общее понятие о пространствах вообще основываются исключительно на ограничениях. Отсюда следует, что в основе всех понятий о пространстве лежит априорное (не эмпирическое) созерцание»<sup>21</sup>. Идея ограничения пространства важна для кинематографа, так как любая оптика основана на ограничениях, благодаря которым формируется авторское художественное пространство фильма и возможность существования трансцендентного дискурса в нем. Именно специфические средства кинематографа, такие как оптика, длительность кадра, звук, актерская выразительность способствуют созданию эффекта трансляции запредельного, невидимого, духовного, то есть трансцендентного.

В философии XX века понятие трансцендентного получает новую трактовку в экзистенциализме М. Хайдеггера и М. Ясперса.

В поздней философии М. Хайдеггера одной из важнейших становится тема священного и божественного. Трансцендентное, по Хайдеггеру, репрезентируется в образах духовного посредством священного. Тем самым образ становится отблеском далекого божественного, запечатленным в бытии. Здесь не столь важно, что образные структуры и само трансцендентное различны по своей природе, так как образ реализуется с помощью бытовых объектов, которые наделены священностью. Священное одновременно скрывает духовное и наиболее адекватно его репрезентирует. Эта двойственность, цельность и нецельность одновременно является характеристикой священного в

---

<sup>21</sup> Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. С. 10.

философии позднего Хайдеггера. «Святое как „не-доступное“ отвращает всякий непосредственный приступ опосредуемого, превращая его намерение в напрасное. Святое выбивает всякий опыт из его привычной колеи и тем самым устраняет его местоположение»<sup>22</sup>.

В философии К. Ясперса понятие трансцендентного является связующим для разных уровней бытия. Для него важным становится соотнесение понятий экзистенции и трансценденции, которые при сопоставлении дополняют друг друга. Высшая субстанция – это Бог, следовательно, он же является объединяющей трансценденцией. «Божественное бытие есть трансценденция, т.е. бытие, которое для нас нечто совершенно другое, в которое мы не входим, но на котором мы основаны и к которому относимся»<sup>23</sup>. Важнейшим понятием для его философии выступает сущее как объемлющее. «Объемлющее есть либо бытие само по себе, которое нас объемлет, либо оно бытие, которое есть мы. Бытие, объемлющее нас, называется миром и трансценденцией. Бытие, которое есть мы, называется существованием, сознанием вообще, духом или же экзистенцией»<sup>24</sup>. Сущее, по Ясперсу, имеет три уровня познания – это мир, экзистенция и трансценденция. Первый уровень – это человек в мире, окруженный фактами, которые можно проверить эмпирическим путем. Человек в контексте первого уровня сущего – это тело в системе биологических и социальных взаимосвязей. Второй уровень, экзистенция – это человеческий дух, рефлексирующее сознание. «В качестве духа я преисполнен идеями, посредством которых я ловлю

---

<sup>22</sup> Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. М.: Академический проект, 2003. С. 133.

<sup>23</sup> Ясперс К. Философская вера // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 425.

<sup>24</sup> Там же.

идущую мне навстречу идею»<sup>25</sup>, писал Ясперс. Смысл бытия раскрывается для человека в моменты потрясений, пограничных ситуаций. «Ситуация становится пограничной ситуацией если она пробуждает субъект к экзистенции через радикальное потрясение его существования»<sup>26</sup>. Экзистенция – необходимое звено в попытке постижения трансценденции, которая является самым глубоким уровнем понимания мира, доступным для человека. «Только возможная экзистенция может ощутить ... подлинное бытие трансценденции»<sup>27</sup>. Так как трансценденция принципиально невыразима, Ясперс вводит такое понятие как шифры трансценденции. «Если мы говорим о знаках, символах, шифрах, то можно провести различие: знак есть определяемое значение чего-то другого, которое тоже непосредственно доступно; символ есть представление чего-то другого в наглядной полноте, в которой обозначаемое и обозначение неразделимо слиты в одно и символизируемое существует только в символе; шифр есть язык трансцендентного, которое доступно только через язык, а не через идентичность вещи и символа в самом символе»<sup>28</sup>. То есть трансценденция присутствует в мире, есть его неотъемлемая часть, но доступна только в процессе перевода, интерпретации шифра трансценденции. Специфика шифра состоит в том, что его толкование бесконечно вследствие того, что отрицает возможность системы шифров.

Существование в пограничных очень важно для искусства, именно с помощью таких сюжетов, связанных со смертью, страданием, болезнью, репрезентируется экзистенциальная проблематика.

---

<sup>25</sup> Там же. С. 427.

<sup>26</sup> Ясперс К. *Философия. Книга первая. Философское ориентирование в мире*. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 79.

<sup>27</sup> Ясперс К. *Философия. Книга третья. Метафизика*. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 12.

<sup>28</sup> Jaspers K. *Der philosophische Glaube*. Munchen, 1981. S. 150.

Современная философия проблематизирует понятие трансцендентного в контексте аналитической философии, феноменологии, постструктурализма. Французский философ-постструктуралист Жиль Делез называет свой метод философствования «трансцендентальным эмпиризмом». В концепции Делеза значительным становится не узнавание объекта или явления, а формирование ситуации, в котором явление может быть обнаружено, явлено. Встреча с абстрактным порождает комплекс ощущений, важных для человека. Чувственность помогает перешагнуть за пределы бытия, ощутить непознаваемое. Для Делеза важно формировать и исследовать новые типы чувственности. «Мир существует потому, что вы его воспринимаете»<sup>29</sup>. Трансцендентное, по Делезу, можно представить только в художественных образах, а искусство, как сфера бытия, осуществляет формирование трансцендентальной образности. Делез ставит конкретный вопрос – как художник репрезентирует духовность, сущее, божественное? Эта метафизическая материя, едва уловимая и ускользающая, всегда заключена в форму, которая и является шифром, требующим расшифровки. Формой для художников становится слово, звук, цвет, свет, кадр, то, из каких минимальных знаковых единиц состоит произведение. Делез называет эти минимальные знаковые единицы веществом. «На более глубоком уровне – это освобожденное чистое вещество, равно хорошо выражаемое через слова, звуки, цвет. <...> Истинная тема произведения – не используемый сюжет, сюжет осознаваемый и преднамеренный, который смешивается с тем, что описывают слова, но темы неосознанные, произвольные - архетипы, где слово, также как цвет и звук, вбирает смысл и жизнь. Искусство есть настоящая трансмутация материи. Вещество здесь одушевлено, а

---

<sup>29</sup> Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 203.

физическая среда дематериализована для того, чтобы преломить сущность, то есть свойство первичного мира»<sup>30</sup>.

По Делезу, искусство – это чувственная сфера, которая производит ощущения. Произведения искусства репрезентируют мировую сущность и одновременно провоцируют появление ощущений у человека, так как именно с помощью чувств и возможно прикоснуться к непознаваемому. Делез пишет, что произведение искусства включает в себе перцепты и аффекты. «Перцепты – это уже не восприятия, они независимы от состояния тех, кто их испытывает; аффекты – это уже не чувства или переживания, они превосходят силы тех, кто через них проходит. Ощущения, перцепты и аффекты – это существа, которые важны сами по себе, вне всякого опыта... Произведение искусства – это существо – ощущение, и только; оно существует само по себе»<sup>31</sup>. Искусство провоцирует не только рождение комплекса чувств, но и идеи, имеющие потенцию для создания нового произведения.

Каждое произведение, по мнению Делеза, - это механизм, машина для производства чувственных ощущений и эффектов. Искусство осуществляет преобразование бытовых вещей и ситуаций, которые обретают вселенский масштаб и открывают новые возможности для чувственного постижения запредельного.

## Параграф 1.2. «Трансцендентный стиль в кино».

Формирование и трансформация понятия трансцендентного продолжается на протяжении многовековой истории развития философской мысли. Искусство же является способом репрезентации трансцендентного с помощью образов. В исследовании данной темы

---

<sup>30</sup> Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. С. 74.

<sup>31</sup> Гваттари Ф., Делез Ж. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. С. 226.

важно ответить на основной вопрос – с помощью каких механизмов искусство помогает человеку прикоснуться к сакральному и непознаваемому? Какова структура произведения трансцендентной направленности?

Трансцендентное искусство стремится к выражению божественного, к прикосновению к вневещественному опыту. Первым проблему репрезентации трансцендентного в кино начал исследовать американский эстетик и режиссер Пол Шрейдер. В его исследовании «Трансцендентный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» он вырабатывает метод анализа фильмов трансцендентной направленности. Шрейдер пишет, что ощутил в фильмах Одзу, Брессона и Дрейера стилестическое родство «через стиль, а не содержание»<sup>32</sup>. Для Шрейдера стало важным определить, не что рассказывается в этих картинах, а за счет каких механизмов репрезентируется трансцендентное в кинематографе данных авторов.

По мнению Шрейдера, фильмы трансцендентной направленности могут иметь абсолютно разную сюжетную основу. Это не обязательно должна быть религиозная тематика. Часто фильмы о каком-либо религиозном опыте, либо фильмы, посвященные библейским сюжетам, не соответствуют трансцендентному стилю, так как они рассказывают историю, не заботясь о формальных принципах построения произведения. Шрейдер задает два основных вопроса, которые необходимо исследовать в рамках трансцендентного стиля: «какие формы выражения духовного существовали в прошлом» и «как эти формы связаны с “новым” искусством кинематографа»<sup>33</sup>?

---

<sup>32</sup> Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland, California, University of California Press, 2018. P. 171.

<sup>33</sup> Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. P. 171.

Шрейдер настаивает, что особенных приемов в религиозном искусстве не существует. В разные периоды развития искусства репрезентация трансцендентного происходила с помощью различных приемов. Религиозные формы искусства не поддаются обобщению, так как для каждого исторического периода они носят особый характер.

Пол Шрейдер в своем эссе использует два типа светских средств, предложенных Жаком Маритеном в книге «Религия и культура» - богатые и бедные средства художественной выразительности. «Первая группа светских средств – это богатые временные средства (*moyens temporels riches*), которые “требуют для себя определенной меры осязаемого успеха”. <...> Вторая группа средств, бедные временные средства (*moyens temporels pauvres*) – это “собственно духовные средства”. И чем они менее материальны, чем они невесомее и незримее, тем они более явлены. <...> Бедные средства направляются не на достижение осязаемого успеха, а на возвышение духа. “Это средства, свойственные мудрости”, средства поэта и философа – Моцарта, Сати, Рембрандта, Данте, Гомера, св. Фомы»<sup>34</sup>.

Искусство всегда использует два типа средств. Богатые более близки к понятию натурализма, они избыточны, подробны, красочны. Это чувственные образы, способствующие эмоциональному подключению зрителя, манипулирующие им. Для бедных средств характерна формальность, структурность, абстрактность. Эти две группы средств противоположны, они – как бинарные оппозиции, которые не существуют отдельно, только вместе, в противоборстве. В любом объекте религиозного искусства сосуществуют два типа выразительных средств, преобладание одного из них дает основу для формирования стиля. «Художник, желающий выразить трансцендентное, не может пренебречь ни богатыми, ни бедными средствами, но он должен правильным образом

---

<sup>34</sup> Там же. Р. 173.



расставить приоритеты. Богатые средства должны служить бедным средствам, поддерживая их существование, тогда как бедные средства должны вести к духовному пробуждению»<sup>35</sup>. Соответственно, преобладание бедных средств выразительности приближает произведение искусства к «трансцендентному пределу».

По мнению Шрейдера, «вполне очевидно, что трансцендентный стиль разворачивается во времени»<sup>36</sup>. Задача режиссера-трансценденталиста – на протяжении фильма заменить богатые средства бедными, то есть выйти за пределы концепта фиксации действительности. «Трансцендентный стиль должен всегда стремиться к тому, чтобы находить этот тонкий баланс: он должен использовать богатые средства, чтобы поддерживать интерес аудитории, и одновременно отказаться от рационального обслуживания этого интереса, чтобы установить новые приоритеты. И поскольку потенциал кинематографа в области богатых средств велик, отказ от них может привести к ещё более великому результату»<sup>37</sup>. Трансцендентный стиль провоцирует зарождение духовного движения в зрителе, тот самый путь к пределу, за которым находится трансценденция. Часто простой прием – статика, пауза выводит зрителя в разомкнутое пространство, к чувственной полноте и духовному переживанию. «Трансцендентный стиль может дать зрителю возможность пережить опыт выражения трансцендентного; он может вернуть его к опыту умиротворения и покоя <...>. Трансцендентный стиль может приблизить нас к той тишине, тому незримому образу, в котором параллельные линии религии и искусства пересекаются и проникают друг в друга»<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. P. 174.

<sup>36</sup> Там же. С. 177.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. P. 177.

## **Выводы**

Анализ основных этапов исторической эволюции понятия трансцендентного, имеющих приоритетное значение для кинематографа, позволяет сделать вывод о том, что в его понимании происходит переход от репрезентации к обнаружению его структуры. Формальный метод анализа помогает выявить закономерности и особенности, с помощью которых формируется трансцендентный стиль. Кинематограф как пространственно-временное искусство требует комплексного изучения проблемы репрезентации трансцендентного, так как мы имеем дело с длительностью, постепенной трансформацией структуры фильма, которая и приводит к эффекту выхода в область запредельного.

Основная проблема анализа фильмов трансцендентной направленности заключается в том, что это всегда анализ невидимого, сверхчувственного, метафизического. Реализация трансцендентного дискурса – это всегда стратегия художника, постепенная и скрупулезная работа со зрительским восприятием. Исследование тактики кинорежиссера – это анализ языка художника, специфических киноприемов, оптики, актерской игры, образной структуры художественного пространства.

**В ГЛАВЕ II «Экзистенциальная проблематика в кинематографе Педру Кошты»** объектом исследования стали четыре картины португальского режиссера Педру Кошты: «Кости» (“Ossos”, 1997), «Комната Ванды» (“No Quarto da Vanda”, 2000), «Молодость на марше» (“Juventude Em Marcha”, 2006) и «Лошадь Деньги» (“Cavalo Dinheiro”, 2014). Фильмы Педру Кошты – это синтез документального и игрового кино, в котором визуальное пространство становится способом репрезентации философских, антропологических и религиозных идей. Нас интересует то, с помощью каких специфических киноприемов Педру Кошта создает авторскую реальность, которая и становится средством

репрезентации трансцендентного. Связка документального и игрового становится очень важной в картинах Кошты. Именно с помощью демонстрации реального, бытового автор приближается к возвышенному реальному, тому, что неизбежно существует в жизни бедняков района Фонтаньяш, но никак не представлено физически. Максимальное приближение к жизни людей, внедрение и наблюдение изнутри делает их быт объектом исследования режиссера и мифологизируется. Быт обретает символичность, сквозь обыкновенные ситуации проглядывает божественное. Поэтика смерти и экзистенциальная проблематика в фильмах Кошты демонстрируются явно и выпукло с помощью особого эстетического пространства и игры с возможностями кинематографа.

Выявлены особенности художественного пространства фильмов и его трансформации на протяжении всей тетралогии. Проанализированы такие структурные единицы картин как образы духовного, мифологические конструкторы и библейские сюжеты. Особое внимание уделено экзистенциальной проблематике и поэтике смерти в кинематографе П. Кошты. Функционирование трансцендентного знака выявлено в картине «Лошадь Деньги», которая исследована с помощью покадрового анализа.

**Параграф 2.1. «Художественное пространство в кинематографе П. Кошты».** Главным героем фильмов Кошты становится португальский маргинальный район Фонтаньяш, который превращается в особое художественное пространство, располагающееся в складке между реальностью и искусством. Режиссер на протяжении четырех картин демонстрирует, как разрушается этот квартал, постепенно превращаясь в миф, живущий в памяти его обитателей. «Постепенно погружаясь в Фонтаньяш и раскрывая его героев, Кошта нашел свое собственное

художественное пространство, как в жизни, так и в кино»<sup>39</sup>. С 1997 года и до момента ликвидации района португальскими властями, Педру Кошта создавал свои фильмы исключительно в Фонтаньяше.

Этот район расположен на северной окраине Лиссабона и населен иммигрантами из бывших португальских колоний в Африке и островов Кабо-Верде. Теперь он ликвидирован, а рядом с бывшими трущобами построено социальное жилье. Кошта предугадал скорую гибель района и зафиксировал это исчезающее пространство во всем его многообразии. Способ производства фильмов – это почти интимное сотрудничество между режиссером и непрофессиональными актерами, жителями района Фонтаньяш. Кошта раскрывает и передает реальность сообщества жителей Фонтаньяша. Уолкер Пантенбург так описывает метод Кошты: «Корни истории фильма во время создания трилогии дополняются методом, который использует энергию определенного места – Фонтаньяша и непрофессиональных актеров, с которыми Кошта сотрудничает <...>. Именно так создается “семейный контекст”»<sup>40</sup>. Начиная с фильма «Комната Ванды» Кошта минимизирует производственный процесс, отказываясь от съемочной группы. Он является единственным членом команды и проводит длительное время в месте съемок, становясь частью Фонтаньяша. «Исчезает разделение между тем, кто снимает и теми, кого

---

<sup>39</sup> Neyart C. Pedro Costa's Fontainas Trilogy: Rooms for the Living and the Dead // [Электронный ресурс] // Criterion.com. March 30. 2010. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/1425-pedro-costa-s-fontainhas-trilogy-rooms-for-the-living-and-the-dead>. (дата обращения 17.09.2018). С. 12.

<sup>40</sup> Цит по: Kristic I. Slums on Screen: World Cinema and the Planet of Slums. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. P. 156.

снимают, а также между художественной и документальной киноэстетикой»<sup>41</sup>.

Кошта в своих картинах достигает эффекта осязательного пространства, которое наделяется особенной мифологией, аффектами. Оно выходит за пределы собственных координат. За счет специфики кинематографа художественное пространство формирует дискурс, включающий в себя социальные, философские и религиозные проблемы. Кошта как автор этого образа невидим, но он его творит и часто маленькая деталь выдает художника, творящего свою авторскую реальность. Образ смерти, религиозные символы выражаются уже не с помощью крупного плана, слова, символа, звука, а в пространстве, которое делает эти аффекты выпуклыми, явными. «Как только мы перестаем рассматривать лицо и крупный план и начинаем анализировать сложные планы, не укладывающиеся в слишком упрощенную систему различий между крупным, средним и множественным планами, кажется, будто мы входим в “систему переживаний” гораздо более сложную и дифференцированную, не столь легко поддающуюся идентификации и способную вызвать нечеловеческие аффекты»<sup>42</sup>. Это связано с фактической трансформацией района Фонтаньяш и использованием его фактуры режиссером.

Особой категорией, относящейся к художественному пространству, являются иконические знаки. Они лейтмотивом проходят через все картины Педру Кошты и образуют особый, религиозный контекст. В его фильмах христианские знаки, культовые обряды, маркеры маргинальной культуры не разделены и образуют цельный дискурс, который можно рассматривать со многих точек зрения, применяя разнообразные подходы. Образная структура фильмов Кошты – это именно запечатленный образ

---

<sup>41</sup> Цит по: Kristic I. *Slums on Screen: World Cinema and the Planet of Slums*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. P. 157.

<sup>42</sup> Делез Ж. *Кино*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 135.

бытия жителя района Фонтаньяш, который вмещает все аспекты бытовой и духовной жизни. Антропологическая ценность работ Кошты заключается в бережной фиксации бытия при помощи камеры. А Фонтаньяш как объект искусства переносится в сферу экзистенциального и духовного осмысления этого художественного пространства и его жителей.

Параграф 2.2. **«Образы духовного, мифологические конструкты и библейские сюжеты».** Мифологическая конструкция или иконический знак в кинематографе не могут восприниматься как изолированный факт. Это всегда часть художественного пространства. Перенесение знакомого образа в структуру фильма изменяет знаковую природу заимствованного объекта и усложняет его рецепцию. Этот способ частичного или полного заимствования наглядно демонстрирует процесс трансформации, характерной для специфики кинематографа. Из-за того, что кино использует три типа знака – изобразительный, звуковой и трансцендентный и фиксирует действительность в ее длительности, означаемое и означающее не всегда связано прямым логическим отношением, характерным для языка. Изображение в кадре бедняка, например, не всегда характеризуется привычной коннотацией неимущего человека. В контексте фильма изображение бедняка на фоне разрушенной лачуги может репрезентировать образ Эдипа. Кинематограф позволяет усложнить связь между изображенным объектом и его смысловым наполнением с помощью своей структуры, контекста фильма и построения кадра. «Оно (изображение) представляет собою знак-образ, или аналогон. Изображение становится знаком лишь на уровне коннотаций, возникающих из взаимосвязей, процесс возникновения которых

управляется интуитивной логикой, смыслом денотированных вещей и фактов»<sup>43</sup>.

Педру Кошта в своих фильмах часто использует образы духовного, мифологические конструкции или иконические знаки. Они вплетены в структуру фильма и обусловлены контекстуально. Единичное изображение, например, образ Троицы, располагается в длительности кинематографического кадра, трансформируется и приобретает новые коннотации и связи с другими элементами фильма. Расположение героев в кадре, подобно расположению Отца, Сына и Святого духа на иконе становится фактом воображения зрителя, возникающем на основе ассоциативных связей и привлечения духовного дискурса. Сопоставление предметов, расположение актеров в пространстве кадра сообщает что-то новое зрителю и о себе и о замысле картины. «Таким образом, фильмическое изображение позволяет нам думать о демонстрируемых им вещах, поскольку оно предлагает нам мыслить этими вещами в том порядке, в каком они следуют друг за другом и вызывают соответствующие коннотации. Взятая на уровне чистой репрезентации, денотация — уже сообщение, кодом которой является реструктурирование, осуществляемое средствами организации и кадрирования отснятого материала»<sup>44</sup>.

У Кошты каждый элемент обладает определенной символикой и носит напоминательный религиозный характер. П.А. Флоренский выделяет такую характеристику искусства как напоминательность. «В данном случае речь идет отнюдь не о субъективной напоминательности искусства, а о платоновском “припоминании”, — как явлению самой идеи в чувственном: искусство выводит из субъективной замкнутости,

---

<sup>43</sup> Ж. Митри. Визуальные структуры и семиология фильма. // Структура фильма. М.: Радуга, 1985. С. 35.

<sup>44</sup> Там же. С. 36.

разрывает пределы мира условного и, начинаясь от образов и через посредство образов, возводит к первообразам...»<sup>45</sup>. Припоминательность возникает из совокупности киноприемов, которые демонстрирует Кошта – ритм, звуковая партитура речи, художественное пространство возносит сцену в больничном кабинете до уровня мистического ритуала. В кинематографе Кошты мы можем увидеть христианские образы, которые призваны «напомнить» о себе через сцены из повседневной жизни с помощью художественного пространства. При этом режиссер может не использовать библейский сюжет, или лишь косвенно опираться на него. Это обращение к первообразам, попытка с привнести духовный дискурс в картину и становится в контексте эстетики Кошты попыткой репрезентации трансцендентного. Поиск идентичности, в основе которой диалог с Богом и смертью у Кошты происходит с помощью привлечения христианских образов, часто редуцированных или зашифрованных. Христианские образы в кинематографе Педру Кошты становятся неотъемлемой частью художественного пространства, так как воплощаются именно в нем.

**Параграф 2.3. «Экзистенциальная проблематика и поэтика смерти в кинематографе Педру Кошты».** В кинематографе Педру Кошты важное место занимает тема смерти, наполненная экзистенциальной проблематикой. Но ее нельзя рассматривать в отрыве от других трансцендентных тем – любви и Бога. Бог, смерть и любовь образуют единый трансцендентный дискурс и эти темы тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены. В режиссуре Кошты конструирование художественного пространства и манифестация трансцендентного взаимосвязаны. Герой и его место обитания

---

<sup>45</sup> Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т 2. М.: Мысль, 1996. С. 80.



трансформируются параллельно. Пространство умирания и разрушения и становится способом репрезентации трансцендентного дискурса смерти. Эстетизация маргинальной культуры и усложненная знаковая структура фильмов позволяют режиссеру репрезентировать экзистенциальные проблемы его героев сквозь призму поэтики смерти. Кошта находит такие подходы, с помощью которых расовые и политические темы раскрываются через интимную историю жизни личности, выходят за рамки социального на уровень мифологического и философского осмысления реальности. Возможно, герой из маргинального района Фонтаньяш обладает большим жизненным и экзистенциальным опытом, чем благополучный обыватель.

Кошта обыденные действия персонажей делает частью культа. Употребление наркотиков становится неотъемлемой частью бытия его героев и в художественном пространстве фильма обретает мистический, духовный контекст. Курение становится ритуалом умерщвления, но режиссер делает этот процесс трагическим и возвышенным. Через призму добровольного уничтожения своего тела у Кошты и прослеживается трагическая тема смерти, репрезентирующая трансцендентное начало его фильмов.

**Параграф 2.4. Покадровый анализ фильма «Лошадь Деньги».** В картине «Лошадь Деньги» Кошта сводит воедино не только прошлое и настоящее, он концентрирует в едином произведении три пространства: рай, из которого герои были изгнаны – Кабо-Верде, район Фонтаньяш, который, как и жизнь героя был разрушен, и переходное пространство больницы, где происходит фактическое действие фильма. Картина имеет сложную пространственно-временную структуру. Района Фонтаньяш уже не существует, действие происходит в психиатрической больнице, главный герой Вентура находится на пороге смерти. Он путешествует во

времени, находясь в больнице физически. Воспоминания героя диктуют форму фильма, его направленность. Психиатрическая больница здесь – то же самое пустое пространство, «какое-угодно», но зритель перемещается в глубь сознания Вентуры. Его память становится местом действия этого фильма. Поэтому это коллаж, состоящий из фрагментов, воспоминаний героя, которые обязательно привязаны к тому или иному топосу. Это либо Кабо-Верде, либо район Фонтаньяш. Между ними и располагается хронотоп «Лошади Деньги», как и между сознательным и бессознательным героя, документальными фактами его жизни и мифами, сотворенными самим Вентурой. Разворачивается экзистенциальная трагедия, но Вентура в нее не вовлечен. Она возникает в сознании реципиента вследствие коммуникации и соединения всех частей фильма в единое целое. В параграфе проводится подробный покадровый анализ картины, выявлена структура, лейтмотивы, типологические образы, работа камеры, световая и звуковая партитура картины.

Эти четыре картины образуют тетралогию с постепенным развитием авторской образности и усложнением художественного пространства. Кошта сочиняет рассказ о районе Фонтаньяш и его обитателях, наделяя свои фильмы экзистенциальной проблематикой. Разработка и художественное выражение образа смерти становится адекватной репрезентацией трансцендентного дискурса. Идеи в фильмах Кошты приобретают форму и чувственное наполнение преимущественно с помощью визуальной образности. Поэтому поэтика смерти в кинематографе Кошты – это, прежде всего, эстетическое явление в контексте киноязыка режиссера.

**ГЛАВА III** посвящена исследованию режиссуры Кристи Пую и выявлению в его картинах «Смерть господина Лазареску» (*“Moartea domnului Lăzărescu”*, 2005), «Аврора» (*“Aurora”*, 2010) и «Сьераневада»

(“*Sieranevada*”, 2016) трансцендентного дискурса. Целью главы стал разбор киноприемов, с помощью которых осуществляется репрезентация трансцендентного в картине Кристи Пую «Смерть господина Лазареску».

**Параграф 3.1. «Киноэстетика Кристи Пую».** Румынский режиссер Кристи Пую является одной из центральных фигур румынской новой волны. Киноэстетика Пую – это взгляд художника сквозь обыденную повседневность, поиск формы репрезентации другой реальности, существование на грани жизни и смерти, реальности и искусства. «Языком нашего мира, языком повседневности художники-трансценденталисты “описывают” мир иной – духовный. Они как бы творят в двух мирах одновременно, на границах миров»<sup>46</sup>. Трансцендентный дискурс в кинематографе Пую представлен в естественной среде обитания человека, в ситуации констатации его одиночества и в напряжении, которое режиссер создает формальными средствами. «Смерть господина Лазареску» – это искусная структура реальности, в которой режиссер показывает проблемы современного человека, его одиночество и отсутствие диалога, близкого другого, любви и сочувствия. Пую превращает обыкновенную реальность господина Лазареску в мистику, в борьбу за жизнь в присутствии смерти. Название фильма уже заранее повествует о том, что Лазареску Данте Реус умрет, что смерть неизбежна и она уже здесь и иронично наблюдает за ним. Ирония становится атрибутом смерти и такой взгляд на жизнь делает абсурдную череду однообразных ситуаций смешной, нелепой, трагикомичной. Реминисценции картин «Огни рампы» и «Дневник сельского священника», встроенные в структуру фильма, расширяют его

---

<sup>46</sup> Ключева Л.Б. Трансцендентальный дискурс в кино: способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. С. 35.

дискурсивное поле, начинает существовать диалог идей. Философия Кальверо в том, что «только жизнь имеет смысл, все остальное фантазия»<sup>47</sup>. Во время бенефиса, когда публика рукоплещет Калверо, требует его возвращения на сцену, происходит сердечный приступ. Его выносят на сцену, застрявшим в барабане и он говорит свою последнюю реплику на сцене: «Это был чудесный спектакль. Я бы его продолжил, но застрял»<sup>48</sup>. Уже за кулисами, в окружении близких людей и его любимой женщины он умирает. Его последнее желание - увидеть, как Терри танцует. Его приносят за кулисы, где под музыку его накрывают белой тканью. Последний кадр - прекрасный танец Терри. Для Чаплина смерть – это прощание с жизнью в кругу близких людей на сцене. Это итог и возвышенная смерть. Пую же показывает нам последнюю ночь господина Лазареску как разрушение его сознания и постепенную деконструкцию речи. Его везут куда-то, он теряет дееспособность. В финале господин Лазареску – это безвольное тело, которое бреют и скоро увезут на операцию. В картине Пую жизнь и смерть человека становится симулякром, видимостью. Именно эти категории становятся характеристиками постмодернизма. Эту проблематику исследует доктор философских наук, профессор Н. Б. Маньковская в своей работе «Эстетика постмодернизма»: «Симулякр как одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики и символизирует нечто противоположное – конец подражания, референциальности. Это муляж, эрзац действительности, чистая телесность, правдоподобное подобие, пустая форма – видимость, вытеснившая из эстетики художественный образ и занявшая его место»<sup>49</sup>. Кинематограф Пую является отражением

---

<sup>47</sup> Фильм «Огни рампы». (Реж. Ч. Чаплин, 1952 г.). Перевод А. Шумов.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. / Н.Б. Маньковская. – М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 48.

действительности в контексте постмодернизма как состояния современной культуры. Девальвация человеческих ценностей и формирование виртуальной реальности, которая транслируется из телевизора в XXI веке, становятся дискурсивным полем, в которое Пую встраивает цитаты из фильмов начала 50-х годов для демонстрации смены культурных эпох и нравственных парадигм.

Параграф 3.2. «Покадровый анализ фильма “Смерть господина Лазареску”». С помощью покадрового анализа картины и фиксации внутрикадровых изменений выявлен способ репрезентации трансцендентного, взятый режиссером как основной. В финале картины режиссер реализует прием, который и становится трансцендентным знаком. В предпоследнем кадре господин Лазареску лежит на кушетке под белой простыней в предоперационной. Ему бреют голову две медсестры. Камера по-прежнему дышит, находится на уровне глаз человека, который стоит и смотрит на Лазареску. Герой уже почти не двигается двигается, заметна лишь мимика, иногда приоткрываются глаза. Камера фиксирует все, что происходит в комнате: поворачивается и наблюдает за медсестрой, которая отошла за спиртом, а после унесла белые простыни. Вторая медсестра заканчивает брить голову Лазареску и говорит: «Все готово, красавчик!». Уходит, чтобы позвать санитаря. Камера фиксирует ее передвижения, но быстро возвращается, чтобы продолжить наблюдать за Лазареску. Медсестра говорит за пределами кадра: «У меня все готово! Вирджил! Забирай его и вези к Ангелу! Я не могу с ним больше оставаться»<sup>50</sup>. На этих словах герой поворачивает голову в сторону камеры и будто смотрит на нее. Создается ощущение, что он смотрит в глаза

---

<sup>50</sup> Фильм «Смерть господина Лазареску» (Реж. К. Пую, 2005 г.). Перевод Riped By Tovt.

смерти покорно, уже замечая ее. Она для него становится сущей, видимой. Это движение головы героя становится диалогом между ним и смертью, актом принятия и встречи смерти. После Лазареску медленно поворачивает голову и смотрит вверх, в потолок. Больше господин Лазареску не двигается. Камера продолжает дышать. Приходит медсестра, начинает снимать резиновые перчатки, на этом жесте кадр завершается. Резиновые перчатки, которые снимает медсестра в самом финале фильма, когда Лазареску уже не двигается, становятся скрытой цитатой, атрибутом смерти. В пьесе Жана Кокто «Орфей» важным атрибутом смерти являются резиновые перчатки, с помощью которых Орфей попадает в ад. И присутствие резиновых перчаток также расширяет смысловое поле фильма за счет приумножения значений этой детали, которая органична и обязательна для больничной палаты и является бытовой вещью, но в контексте образных структур, выводящих картину в область трансцендентного, такая деталь становится смыслообразующей. После финального кадра Кристи Пую делает такую формальную вещь, которая соединяет решающее действие, трансформацию и стазис в одном длинном кадре. Абсолютно черный кадр длится 18 секунд, а потом появляются титры. 2 часа 25 минут камера находилась в движении, дышала и постоянно следила за героем, она присутствовала в жизни господина Лазареску. В финале же движение останавливается и возникает пауза. Во всех образных пластах фильма. Тотальная пауза, пустота и тьма. И в момент, когда возникает пауза, то есть остановка, возникает тот самый общий план, где нет движения даже по фокусу, и нет желания соприкоснуться с чем-то еще, укрупниться. Нет желания что-то разглядеть, что-то увидеть еще, рассмотреть. И в этой паузе рождается именно та дистанция в отношениях с миром, которая не присуща самому человеку, потому что находясь внутри бытия мы все время движемся, движемся, движемся... мы хотим что-то рассмотреть. Но именно эта

пауза, момент, когда камера останавливается и возникает та самая встреча с полнотой происходящего вокруг. Лазареску умирает, камера прекращает наблюдать, напряжение достигает своей кульминации и превращается в зияющую черную пустоту. Стазис фильма Кристи Пую выводит зрителя в сверхчувственную духовную сферу, позволяет соприкоснуться с запредельным и непознаваемым опытом смерти.

Параграф 3.3. **«Уровни восприятия кинотекста. Образные конструкции и способы их репрезентации».** Движение камеры рождает эффект присутствия запредельного, внебытового в контексте социальной и реалистичной на первый взгляд картины. Именно здесь, в мире панельных многоэтажек Пую пытается найти ответ на вопрос что же такое любовь и именно здесь он начинает свой рассказ о современном человеке, о его жизни и смерти. Подобный заявочный план отсылает нас к фильму «Огни рампы». В первом кадре Чаплин экспонирует оживленную улицу, бегают дети, на фортепиано играет клоун. Пую заявляет нам картину XXI в. Она более мрачная, в ней отсутствует перспектива и надежда на спасение. Первое появление главного героя картины – Лазареску Данте Реуса сразу отсылает нас к герою фильма «Огни рампы», старому клоуну Калверо. Уже здесь этот образ становится припоминательным, не случайным. (К тому же вертикальная полоска на одежде напоминает о форме узников концлагерей). Здесь костюм становится знаком, атрибутом человека как узника жизни. Как и клоун Калверо Лазареску умрет в финале. И уже во втором кадре Пую задает интерконтекстуальный дискурс о жизни и смерти. Кристи Пую показывает нам фрагмент жизни господина Лазареску в мелких подробностях. Камера следит за ним и не упускает ни одной детали его быта. Он старый, больной, одинокий мужчина, который живет с кошками. Он покинут и забыт, никому нет дела до него. У Лазареску есть кошки и телевизор. Эти две детали показаны как

заменители общения, симулякры. Постоянное присутствие телевизора меняет реальность и создает иллюзию коммуникации. Телевизор становится объектом, который меняет сознание человека. Пую акцентирует внимание на том, что общение людей теперь заменено на ложную коммуникацию со средствами массовой информации. Кошки – это единственные живые существа, с которыми живет Данте. Но и им нет никакого дела до своего хозяина. Лазареску плохо и никто не может ему помочь. Пую с помощью детальной репрезентации быта героя показывает жизнь духа современного человека, его безнадежное одиночество. Если выделить фабулу картины, то окажется, что это путешествие больного старика по больницам города Бухареста, которое превращается в постепенное умирание Лазареску, преодолевающего круги бюрократического больничного ада. В финале его уже без сознания отправляют на операцию, которая ничего не изменит и станет лишь констатацией того, что достойно умереть у господина Лазареску не получится. Встреча со смертью по Кристи Пую – это мытарства, унижения, потеря сознания и дееспособности. В финале на операцию отправляют не человека, а беззащитное тело, которое помоят, побреют и накроют белой простыней.

**В ЗАКЛЮЧЕНИИ** подводятся итоги диссертационного исследования, делаются теоретические выводы об особенностях функционирования трансцендентного знака в кинематографе и его определение, формулируются особенности киноэстетики Педру Кошты и Кристи Пую.

**Основные положения диссертации отражены** в 3 научных статьях, из них 3 в изданиях из перечня ВАК РФ. Общий объем опубликованных работ составляет ... авторских листа.



### **Статьи в журналах, включенных в перечень ВАК РФ:**

Санду В.О. Художественное пространство в кинематографе Педру Кошты // Художественное образование и наука. – Москва, 2019. - № 1. – С. 101-109.

Санду В.О. Экзистенциальная проблематика в кинематографе Педру Кошты // Вестник ВГИК. – Москва, 2019.

Санду В.О. Репрезентация трансцендентного в картине Кристи Пую «Смерть господина Лазареску» // Вестник ВГИК. – Москва, 2019.

### **Другие публикации**

Санду В.О. Семиотика российского кино 21 века. Выявление изобразительных кодов на примере фильмов: "Я тоже хочу" Алексея Балабанова и "Левиафан" Андрея Звягинцева // Сборник материалов международного молодежного культурного форума «Ломоносов - 2017», МГУ им. Ломоносова, Москва, 2017.