



## Фильм А. Звягинцева «Изгнание» и традиция трансцендентального кино

**Л.Б. Ключева**

кандидат искусствоведения, доцент

*Данная работа (начало статьи в № 6) посвящена исследованию языковой системы фильма «Изгнание» режиссера А. Звягинцева в ракурсе трансцендентального кино. Основная задача, которую ставит перед собой автор статьи: выявить и эксплицировать то, каким образом структура фильма, его специфический язык манифестируют трансцендентное.*

УДК 778.5.01  
АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

трансцендентальный стиль, способы манифестации трансцендентного, поэтический троп, «pars pro toto», язык символов, «несоответствие», парадокс, «решающее действие», стазис, трансформация, тайна

### Pars pro toto

Проблема текстов, работающих с «духовной» тематикой, – это проблема поиска языка, позволяющего через образы и предметы нашего мира проявить те силы и воздействия, которые трансцендентны нашему миру, но определяют и движут им. Решение столь сложной задачи напрямую связано с механизмами действия художественного тропа, известного как «pars pro toto» или «синекдоха».

В переводе с греческого троп означает поэтический оборот, употребление языковых фигур в переносном, образном смысле. Троп оперирует смыслом, не принадлежащим напрямую обозначенному явлению или предмету. Это как бы посторонний смысл извне. Его образность – отсылка к чему-то другому.

Смысл, рождаемый поэтикой тропа, апеллирует не к рациональному мышлению, а к чувственному, уводит сознание в иную область, где главным аргументом становится не логика, а чувство. Апеллируя к чувственной области психики, троп придает альтернативный смысл тому, что мы воспринимаем. С этим связана особая поэтическая суггестия, чувственно переживаемый экранный гипноз.

Общепринятое толкование тропа «pars pro toto» – «часть вместо целого». В традиционном смысле любой крупный план в кино – это синекдоха. В этом тропе – две фигуры: а) замещающая часть – pars и б) некое целое – toto. В случае трансцендентального кино мы имеем особый вариант pars pro toto, поскольку все, что мы видим и слышим в кадре, вся та реальность,

возникающая на экране, является видимой частью некой иной непроявленной реальности, с которой она напрямую связана и которой она обусловлена. Материальный мир – лишь часть реальности, видимая и воспринимаемая часть сокрытого целого. И особенность фильмов духовной проблематики заключается в том, что фильм не только ни на минуту «не забывает» о своей принадлежности к некому трансцендентному Единству, высшей реальности, но всей своей структурой проявляет и манифестирует это целое – *toto*, вскрывая неполноту и нехватку «нашего мира», – *pars*.

Исследуя способы манифестации высшей реальности (*toto*) в фильме «Изгнание», кроме уже рассмотренных в первой части статьи особенностей самой структуры, отметим еще некоторые механизмы и элементы языка кинотекста, работающие на эту манифестацию.

### *1. Особый тип персонажей*

- а) прямые проводники воздействия высших сил – Вера, Марк, Роберт, дети;
- б) персонажи-посредники (коннекторы) – почтальон, доктор и др.

С помощью этих персонажей автор проявляет как характер воздействий, так и их «синтаксис», выявляя принципы связи между событиями.

**2. Аппелляция к языку символов как способу обозначения духовного.** В определенном смысле весь фильм есть сфера «символического». Само название сигнализирует нам смещение, сдвиг в иную реальность, иное пространство или иное состояние. Многие символы фильма откровенно свидетельствуют о своем библейском происхождении. Проиллюстрируем лишь некоторые из них:

- древо;
- дом, дом отца, мать, отец, очаг;
- огонь, гром, вода;
- Свет, свет – тьма, Отец, Безымянный Отец, Ева, яблоко, Пастух и овцы;
- книга, Евангелие, молитва, Источник, «Благовещение»;
- Вера – вера, дверь, вход, зеркало, сосуд, ключи;
- символизм цвета: белый, черный, бирюза, красный и пр.

Следует отметить, что некоторые символы, которые сами по себе являются интертекстуальной цитатой, одновременно отсылают нас и к кинотекстам Андрея Тарковского, порождая специфические смысловые коннотации:

- дом, дом отца («Солярис», «Зеркало», «Жертвоприношение»);

- отец / Отец («Зеркало»);
- огонь («Зеркало», «Солярис»);
- фарфоровый сосуд для омовения («Солярис», «Зеркало», «Жертвоприношение»);
- книга/Книга («Ностальгия», «Жертвоприношение», «Сталкер», «Зеркало»), цитирование «Евангелия»: «Послание апостола Павла к Коринфянам» («Андрей Рублев»), «Евангелие от Иоанна» («Сталкер»);
- гром, вода, Источник («Андрей Рублев»), ключи («Зеркало») и др.

**3. Концепция пространства.** В фильме задействованы следующие типы пространств:

- а) пространство, идентифицируемое как «библейский пейзаж»;
- б) дорога;
- б) городской урбанистический ландшафт;
- г) трасса;
- д) Дом;
- е) внутренний мир.

Основная семантическая граница фильма – мир материальный / мир духовный, и все означенные типы пространств реализуют идею взаимодействия, соотнесения и перехода из одного в другой. При этом вся «территория» фильма задается как абстрагированная. Референтом этой реальности является не «объективный мир», но психическая реальность. Вся территория фильма отмечена тем или иным градусом смещения. На это работают разные языковые механизмы:

- а) отсечение контекста, дифференцированный отбор, селективность: пустота улиц, отсутствие людей, выхолощенность интерьеров городской среды;
- б) гармония, совершенство природного пейзажа, ассоциируемого с библейским;
- в) анимирование пространства дома – дискурсивная камера, светопись;
- г) стирание границ между внешним и внутренним пространством.

Эти механизмы раскрывают пространство фильма как карту внутренних психических состояний, непрерывно меняющегося внутреннего потока; так, значительная часть фильма снята в режиме блокировки зрения – сумеречность, полутемнота, поглощающая тьма – эти «внешние» признаки находятся в соответствии с внутренними состояниями героя.

**4. Концепция времени.** Структура фильма реализует горизонтальную хронологию, которая нарушается в двух местах: