

**Культура и искусство***Правильная ссылка на статью:*

Масленникова А.В. Перформатийское моделирование эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского «Рай» // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.75941 EDN: PPICPM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75941](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75941)

## **Перформатийское моделирование эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского «Рай»**

**Масленникова Ангелина Валерьевна**

ORCID: 0000-0003-4638-820X

кандидат филологических наук

независимый исследователь (PhD at LMU Munich)

109240, Россия, г. Москва, Таганский р-н, ул. Николоямская, д. 1

[✉ maslengelina@yandex.ru](mailto:maslengelina@yandex.ru)[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.9.75941

**EDN:**

PPICPM

**Дата направления статьи в редакцию:**

19-09-2025

**Аннотация:** За последнюю четверть века возникло значительное число культурных феноменов, которые были осмыслены философами, культурологами, киноведами и литературоведами из разных стран в рамках анти-постмодернистского, или пост-постмодернистского, вектора в современной культуре. В качестве одного из таких явлений в российской культуре можно выделить фильм Андрея Кончаловского «Рай», принадлежность которого к пост-постмодернистской эпохе никогда прежде не оказывалась в фокусе внимания исследователей за исключением единственной статьи автора философско-культурологической теории перформатизма Рауля Эшельмана. Предметом настоящего исследования является продолжение анализа названного кинофильма с точки зрения перформатийской пост-постмодернистской концепции. Целью статьи является попытка дополнить осуществлённый прежде в одной из статей Эшельмана анализ кинофильма «Рай» Кончаловского с точки зрения перформатийской этики и найти ответ на вопрос о том, как именно в данном киноповествовании возникает

формально опосредованное моделирование эффектов трансцендентного. В качестве методологии анализа киноповествования в фильме «Рай» были сперва использованы некоторые принципы анализа кинонарратива, предложенные киноведами Дэвидом Бордуэлла и Кристин Томсон, а также Питером Верштратеном. Затем особенности организации киноповествования были соотнесены с некоторыми, ранее не рассматриваемыми Эшельманом применительно к данному кинофильму перформатическими стратегиями. К результатам можно отнести констатацию невозможности однозначно отнести в кинофильме «Рай» трансцендентное к происходящему на диегетическом уровне, что является следствием не буквального, аудиовизуального моделирования эффектов трансцендентного со стороны «superior narrative agent» в терминологии немецкого исследователя Петера Верштратена. Новизна полученных результатов позволяет утверждать, что сообщение реципиенту эффектов трансцендентного оказывается в данном кинофильме формально опосредованным. Это делает целесообразным соотнесение рассмотренного аудиовизуального моделирования трансцендентного с такими перформатическими стратегиями киноповествования, как «двойное фреймирование», «theist narrative» и «theist plot». Полученные результаты позволяют дополнить сделанные при анализе данного кинофильма выводы Эшельмана и могут быть использованы для анализа других современных кинофильмов с точки зрения культурно-философской теории перформатизма.

### **Ключевые слова:**

перформатизм, пост-постмодернистский кинофильм, киноповествование, эффекты трансцендентного, теории культуры, философия культуры, современный русский кинофильм, Рай, постпостмодернизм, высший повествовательный агент

### **Введение**

Фильм Андрея Кончаловского «Рай»<sup>[1]</sup> принадлежит к ряду появившихся за последние четверть века кинофильмов, для которых характерно наличие некоторых тенденций, рассматриваемых рядом исследователей в рамках анти-постмодернистского вектора в современной культуре. В частности, в данном кинофильме можно выделить наличие неироничного представления трансцендентного, этических и исторических тем. Первое и единственное на сегодняшний день обращение к изучению данного фильма с точки зрения одной из пост-постмодернистских концепций было осуществлено немецким исследователем, автором философско-культурологической концепции перформатизма Раулем Эшельманом в статье «Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film».<sup>[2]</sup> Центральным тезисом пост-постмодернистской концепции перформатизма Эшельмана является предположение о том, что характерное для современных феноменов культуры лишённое иронии представление метафизического, этического или эстетического возникает благодаря формально опосредованному сообщению реципиенту эффектов трансцендентного. Формальное опосредованное моделирование эффектов трансцендентного оказывается, согласно Эшельману, возможно благодаря использованию теми или иными культурными феноменами описываемых им перформатических стратегий. Однако в названной статье автор подробно рассматривает кинофильм «Рай» Кончаловского преимущественно с точки зрения перформатических этики и центрирования субъекта, что представляется недостаточно полным анализом анти-постмодернистских тенденций в данном кинофильме. Так, на основе произведённого анализа отдельных сцен исследователь

заключает, что кинофильм «Рай» «depicts transcendence literally»<sup>[1]</sup>. При этом в названной статье исследователь не рассматривает, какие именно нарративные стратегии данного кинофильма формально опосредуют сообщение реципиенту эффектов трансцендентного. Между тем необходимость изучение формальной опосредованности сообщения реципиенту эффектов трансцендентного в данном кинофильме обусловлена недостаточной изученностью вопроса об основных принципах реализации пост-постмодернистских стратегий в кинофильмах Андрея Кончаловского. Так, большинство отечественных киноведов при рассмотрении кинофильмов Кончаловского отдавали предпочтение изучению его мотивному или тематическому анализу, а также смысловому наполнению используемых режиссёром аудиовизуальных средств. Например, в статьях Е.В. Перовой «Духовные мотивы творчества режиссёра А.Кончаловского»<sup>[8]</sup>, А.П. Петровой «Специфика репрезентации военного прошлого в кинофильмах Кончаловского»<sup>[9]</sup> основное внимание уделено изучению образности, этической, исторической и социальной проблематике в кинофильмах названного режиссёра. В статьях «О функциях музыкальных цитат в кинотексте фильма „Рай“ А.Кончаловского» А.А. Комаровой<sup>[5]</sup> и «О цитатном музыкальном материале в фильмах А.Кончаловского» Т.Ф. Шак<sup>[10]</sup> в фокусе исследователя оказывается интерпретация аудио-визуальной образности в кинофильме «Рай». При этом изучению кинофильма «Рай» в культурно-философском аспекте отечественными исследователями прежде не было уделено достаточно внимания.

Актуальность исследования особенностей киноповествования непосредственно в данном кинофильме обусловлена следующим. Основная научная проблема, остающаяся не решённой в названной статье Эшельмана, состоит в том, что в некоторых отдельных мизансценах кинофильма возникает не буквальное представление трансцендентного, которое невозможно однозначно отнести к происходящему на диегетическом уровне. Данной особенности организации киноповествования необходимо предложить соответствующее объяснение. Целью настоящего исследования является попытка ответить на вопрос о том, как именно особенности киноповествования формально опосредуют сообщение реципиенту кинофильма «Рай» перформатических эффектов трансцендентного. Предположение состоит в том, что причиной не буквального представления трансцендентного в кинофильме «Рай» является аудиовизуальное моделирование трансцендентного со стороны «superior narrative agent»<sup>[2]</sup>.

Используя в качестве теоретико-методологической основы принципы анализа киноповествования, предложенные киноведами Дэвидом Бордуэллом и Кристин Томсон в книге *Film Art. An Introduction*, и понятие «superior narrative agent»<sup>[3]</sup>, введённое немецким исследователем киноповествования Питером Верштратеном, можно установить наличие в данном кинофильме некоторых особенностей киноповествования, которые могут быть объяснены с помощью таких перформатических понятий концепции Рауля Эшельмана, как «двойное фреймирование»<sup>[4]</sup>, «theist narrative»<sup>[5]</sup> и «theist plot»<sup>[6]</sup>. Объяснение выявленных особенностей киноповествования с помощью перечисленных перформатических терминов позволяет утверждать, что сообщение реципиенту эффектов трансцендентного оказывается в данном кинофильме формально опосредованным. Формальная опосредованность сообщения реципиенту эффектов трансцендентного может быть рассмотрена как аудиовизуальное моделирование эффектов трансцендентного со стороны «superior narrative agent»<sup>[7]</sup>, или как перформатическая пост-постмодернистская стратегия киноповествования.

## Исследование

Для решения обозначенной научной проблемы необходимо сперва произвести анализ непосредственно фильма «Рай», основываясь на предложенной Дэвидом Бордуэллом и Кристин Томсон в книге *Film Art. An Introduction* методологии анализа кинонarrатива. Так, в фильме «Рай» можно выделить три типа повествующих инстанций. К первому из них можно отнести протагонистов как повествующие гомодиегетические инстанции («narrator» как «a character in the story»<sup>[8]</sup>). К второму типу можно отнести внешнего комментатора («an external commentator»<sup>[9]</sup>). Данная инстанция заявляет о себе впервые вначале, указывая на время и место действия в диегезисе, а затем в середине кинонarrатива комментирует происходящее в диегезисе с второстепенным персонажем, не знакомым ни одному из протагонистов: «Цитирует Данте»<sup>[10]</sup>. В качестве третьего типа повествовательной инстанции можно рассмотреть повествователя, не являющегося персонажем («noncharacter narrator»<sup>[10]</sup>), однако принимающего участие в сюжетном действии лишь в finale. А именно, данная инстанция заявляет о себе в конце фильма, обращаясь к Ольге с фразой: «Тебе нечего бояться, входи!»<sup>[11]</sup>. Так как после произнесения данной фразы перед Ольгой открываются метафизические врата рая, названную инстанцию можно рассматривать как неизвестного закадрового персонажа, выполняющего в диегезисе задачи Святого Петра или самого Бога.

Композицию фильма «Рай» можно охарактеризовать как нелинейную. Однако точно описать её как один из известных в киноведение видов композиции не представляется возможным. Завязкой действия оказывается арест в Париже Ольги, уличённой сотрудничающим с гестапо жандармом Жюлем в участии в движении французского Сопротивления. За ней следует отложенная экспозиция, в которой по мере собственного появления в кадре о себе рассказывает каждый из протагонистов. Кульминацией фильма становится решение протагонистов Ольги и Хельмута во имя их идейных убеждений добровольно решиться на гибель. В finale два второстепенных персонажа блоковая Роза и спасённый Ольгой мальчик Яник бредут после освобождения из концлагеря по дороге. Особенность сюжетной композиции состоит в том, что развитие сюжетного действия периодически прерывается параллельно транслируемой связкой действия. А именно, связкой действия можно считать череду кадров, в каждом из которых на фоне белой стены по очереди оказываются все три протагониста. Протагонисты, сидящие уже после их смерти в некотором внеземном измерении перед неизвестным закадровым собеседником, отвечают на его закадровые вопросы, посредством чего последовательно и предельно откровенно рассказывают историю собственной жизни. Благодаря этому основное сюжетное действие представляет собой ретроспективную иллюстрацию к рассказу каждого из них. Однако в связи с этим композицию всего фильма в целом всё же нельзя охарактеризовать как рамочную, так как сюжетное действие охватывает также повествование о некоторых персонажах, сведения о которых выходят за рамки потенциально доступной для протагонистов информации.

Таким образом, как в отношении места действия, так и времени все сцены можно разделить на два вида. К первой группе относятся сцены, где местом и временем действия является непосредственно физическое, или земное, измерение: французская тюрьма, дом жандарма Жюля, семейное поместье Хельмута, штаб СС, концлагерь времён второй мировой войны. Ко второму виду сцен можно отнести те из них, в которых действие происходит, согласно фабуле, после смерти героев, то есть во внеземном измерении. Временной порядок сюжета можно охарактеризовать как нехронологический: сцены, повествующие о происходящем во внеземном измерении, должны были произойти

с некоторой временной дистанцией по отношению к сценам земной жизни протагонистов. Но именно второй вид сцен постоянно прерывает первый вид сцен, в хронологической последовательности излагающих завязку, развитие и кульминацию сюжетного действия. Хронологический порядок следования некоторых сцен при этом оказывается отчасти нарушен вначале: повторение одной и той же сцены, сперва прерванной, а затем продолженной повествованием об убийстве жандарма Жюля. Сюжетное время занимает период около двух лет: начиная от обозначенного в начальных титрах 1942 года по конец 1944 года в земных времени и пространстве и до момента решения участия каждого из protagonистов во внеземном измерении; тогда как время фабулы составляет более длительный промежуток времени, включающий в себя также историю героев в молодости в довоенный период. При этом более статичные сцены с интервью protagonистов, происходящего уже после их смерти, занимают большую часть экранного времени. Также темп экранного времени оказывается увеличен с помощью резких монтажных переходов между кадрами из двух различных пространственно-временных измерений, а также внезапных грубых монтажных склеек между кадрами из внеземного измерения. Цветовая партитура всего кинофильма определяется чёрно-белой гаммой, что позволяет имитировать подлинность изображаемых событий недавнего исторического прошлого.

Между мизансценами, повествующими о событиях в земном и внеземном измерениях, существует также различие в костюмах персонажей, цветовом тоне и организации пространства. Мизансцены, посвящённые земной жизни protagonистов, сняты в тёмных тонах, которым свойственна более высокая контрастность. Скудный свет в данных мизансценах падает преимущественно из окон и чаще всего сбоку. Мизансцены же, представляющие интервью protagonистов после их смерти, сняты в более светлых тонах с наименьшей контрастностью. Свет в данных, одинаково выстроенных кадрах более мягкий и, как в жилой комнате, падает сверху. В мизансценах земной жизни protagonисты одеты в соответствии со своим социальным положением и исторической эпохой, тогда как в мизансценах внеземного измерения protagonисты появляются в одинаковых светлых рубашках. Также в мизансценах земной жизни действие чаще всего происходит в замкнутом, плохо освещённом пространстве комнат дома или тюрьмы, а также иногда на открытом воздухе в пасмурную погоду поздней осенью или ранней весной. Пространство в данных мизансценах трёхмерное. В мизансценах же внеземной жизни действие происходит всегда в одной и той же пустой комнате. В данной комнате нет ничего, кроме некой неопределенной поверхности, напоминающей поверхность стола, за которым поочерёдно оказываются protagonисты. Пространство в данных мизансценах кажется двумерным, а protagonисты композиционно располагаются в центре кадра. При этом в закрытом пространстве преобладают кадры общим или средним планом, тогда как на открытом воздухе в кадрах доминирует исключительно общий план.

В отношении кадров фильма «Рай» стоит отметить их прямоугольное расположение с точки зрения фреймирования, а также линейную горизонтальную композицию большинства из них. Общий план, как и ракурс съёмки из верхнего бокового угла в некоторых кадрах, повествующих о земной жизни protagonистов, способствуют тому, что личностные качества персонажей остаются закрытыми. В кадрах же из внеземного измерения, когда каждый из protagonистов оказывается сидящим напротив камеры в центре кадра, впервые благодаря съёмки средним планом оказываются показаны их эмоции и чувства, объясняющие мотивировку их поступков в земной жизни. Сцены внеземного и земного измерений объединены с помощью резких монтажных переходов. Также существование связи между ними мотивировано рассказами protagonистов, благодаря чему каждая сцена, происходящая в земном измерении, оказывается возвратом в их прошлое.

Сюжет драмы тематически отсылает к историческим событиям, которые могли происходить в реальности в конце второй мировой войны. Действие фильма непосредственно связано с движением французского Сопротивления в Париже, деятельностью нацистской партии и гестапо, а также жизнью в концлагере. Протагонистами являются русская эмигрантка и борец Сопротивления нацистской оккупации Франции Ольга, французский жандарм-коллаборационист Жюль и молодой немецкий офицер СС аристократического происхождения Хельмут. Изначально сюжетный конфликт можно охарактеризовать как внешний, антагонистический: противостояние жертв нацизма фашистским оккупантам. Однако по мере развития действия оказывается, что внешний конфликт является выражением конфликта внутреннего. А именно, поиск рая как этическая цель обретения счастья, или блаженства, к которой идут идеино противостоящие друг другу протагонисты, является для них общей. В финальных кадрах интервью Ольги достижение ей названной цели оказывается обусловлено на диегетическом уровне её непосредственным вхождением в метафизический рай, чему на уровне кинонарратива соответствует непосредственное представление метафизического в кадре: падающий сверху мягкий свет в финальных кадрах усиливается, Ольга смотрит наверх, контрастность постепенно полностью снижается и поглощает силуэт Ольги. Однако, согласно финалу фильма, ни Жюль, ни Хельмут не вступают в метафизический рай, рассуждения о котором однако остаётся темой их монологов.

Особенность организации киноповествования состоит в том, что в некоторых мизансценах земной жизни, в которых в качестве повествовательной инстанции выступают протагонисты как гомодиегетические повествователи, каждый из них сюжетно немотивированно сталкивается с чем-то необъяснимым, что на уровне кадра остается визуально недоступным. При этом на основе повествования гомодиегетических повествователей в последующих интервью во внеземном измерении можно установить, что встреча с необъяснимым в их восприятии предопределила возникновение в них некоторых этических чувств. В интервью же Ольги, встреча с чем-то необъяснимым в земном измерении непосредственно связывается ею во внеземном измерении с некоторыми, дискурсивно не доступными метафизическими причинами и переживаемыми ею этическими чувствами, соотносимых с христианской этикой. Данным особенностям киноповествования необходимо предложить соответствующее объяснение.

Предположение состоит в том, что сюжетно немотивированное возникновение в некоторых мизансценах фильма «Рай» встречи протагонистов с чем-то необъяснимым, которое, однако, невозможно однозначно отнести к происходящему на диегетическом уровне, остается доступным лишь восприятию некоторых из них и может быть объяснено метафизическими причинами своего происхождения, или связью с внеземным измерением, что представляет собой аудиовизуальное моделирование трансцендентного

<sup>[11]</sup> со стороны «superior narrative agent» в терминологии немецкого исследователя киноповествования Петера Верштратена. А именно, под термином «superior narrative

<sup>[12]</sup> agent» понимается ситуация в кинонарративе, когда персонаж «cannot perceive his own projection independently», а «his vision is embedded in that of a superior narrative agent.»<sup>[13]</sup>.

При этом представляется возможным полагать, что формально опосредованное сообщение эффектов трансцендентного осуществляется в данном кинофильме благодаря такой пост-постмодернистской стратегии, как перформатическое «двойное фреймирование»<sup>[14]</sup>. А именно, метафизического повествователя как повествовательную инстанцию, выполняющую в диегезисе задачи Святого Петра или самого Бога, можно

рассмотреть, согласно пост-постмодернистской концепции перформатизма Рауля Эшельмана, как «внешний фрейм, внешнюю рамку», представляющую собой «авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне»<sup>[15]</sup>, или как «superior narrative agent»<sup>[16]</sup>. Протагонистка Ольга, выступающая как один из трёх гомодиегетических повествователей, может быть рассмотрена как перформатийский рассказчик-медиатор, который «испытывает трансцендентность [...] в соприкосновении с событиями и людьми, не доступными его (и нашей) дискурсивной логике»<sup>[17]</sup>. Соответственно, Ольга в некоторой степени подражает метафизическому повествователю и представляет собой, согласно перформатийской концепции «двойного фреймирования», «внутреннюю рамку»<sup>[18]</sup>. А именно, её поведение оказывается предопределено некими, дискурсивно недоступными, однако обусловленными христианской этикой, идеалами, благодаря которым Ольга на уровне кинонарратива делает более доступным в полной мере дискурсивно недоступный мир метафизического повествователя:

Зло оно растёт без посторонней помощи, а чтобы было добро всегда нужно усилие, вот последнее усилие, чтобы не потерять эту последнюю надежду, что там за гранью зла? Там будет чудо, что любовь есть. Мне теперь нечего бояться, кроме моего Бога. Грешна.  
[6]

В качестве подтверждения данного тезиса важно отметить, что Ольгу как медиатора определяет отмеченная ею обусловленность дискурсивной невыразимости трансцендентного некими испытываемые и понятными только ей чувствами: «Это невозможно ничего объяснить, это совершенно невозможно... Я не могу так рассказать, чтобы это можно было почувствовать.»<sup>[16]</sup>, что может быть рассмотрено, согласно Питеру Верштратену, как невозможность персонажа «perceive his own projection independently»<sup>[19]</sup>. Находясь же во внеземном измерении, другие протагонисты Хельмут и жандарм Жюль, схожим образом описывают остающиеся необъяснимыми для них, их собственные чувства по отношению к Ольге: «Она сказала мне [...] А может и ничего не говорила, не знаю. Может, всё это мне приснилось, я был пьян.» (Хельмут); «Было в ней что-то особенное [...] В ней чувствовалась сила, не знаю какая, животная или ещё какая [...]». [6]

В отношении особенностей функционирования в данном киноповествовании двойного фреймирования стоит отметить, «авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне»<sup>[20]</sup> осуществляется, во-первых, дискурсивно в finale кинофильма: «Тебе нечего бояться, входи!»<sup>[6]</sup>, что можно рассмотреть как выше упомянутое, отмеченное Эшельманом буквальное представление трансцендентного<sup>[21]</sup>, или единично возникающий в данном кинонарративе фрагмент перформатийского «theist narrative»<sup>[22]</sup>. Во-вторых, некоторые мизансцены, которые сюжетно немотивированно возникают в повествовании гомодиегетических повествователей Хельмута и Жюля и формально опосредуют на уровне киноповествования произведение эффектов трансцендентного, могут быть объяснены с помощью такого перформатийского понятия, как сюжетные паттерны перформатийского «theist plot»<sup>[23]</sup>. А именно, в качестве двух из пяти выделяемых Эшельманом паттернов, характерных для перформатийского «theist plot»<sup>[24]</sup>, применительно к данному кинофильму могут быть рассмотрены «returning to the father», «transcending through self-sacrifice», «perfecting the self»<sup>[25]</sup>. Данные сюжетные паттерны, реализующиеся в отдельных мизансценах, могут быть рассмотрены как особенности киноповествования, опосредующие возникновение в кинофильме «Рай»

пост-постмодернистской перформативской стратегии.

Так, в некоторых из мизансцен происходит встреча того или иного протагониста с чем-то необъяснимым и сюжетно немотивированным, что можно рассмотреть как аудиовизуальное моделирование трансцендентного на уровне «superior narrative agent»<sup>[26]</sup>. Возникновение данных эффектов трансцендентного происходит благодаря тому, что метафизический повествователь, представляющий собой «внешний фрейм, внешнюю рамку»<sup>[27]</sup>, на уровне «superior narrative agent»<sup>[28]</sup> предопределяет восприятие трансцендентного в их повествованиях таким образом, что, согласно перформативской теории Эшельмана, заставляет их «to transcend the frame and return to unify with the creator by imitating his perfection in some particular way»<sup>[29]</sup>. Например, в восприятии протагониста Хельмута встречи с чем-то необъяснимым и сюжетно немотивированным сопровождает повторяющаяся музыкальная тема, которую невозможно однозначно отнести ни к диегетическим, ни к внедиегетическим звукам в следующих мизансценах. В одной из мизансцен Хельмут выходит из машины в лесной полосе, где переживает чувство страха от встречи с чем-то необъяснимым, а именно, с некоторыми образами в тумане, появление которых невозможно однозначно отнести к диегетическому миру. Переживаемые чувства Хельмута сопровождает спокойная музыка, которую также невозможно однозначно отнести к диегетическим или внедиегетическим звукам. В следующей мизансцене Хельмут после волнительного для него разговора с Генрихом Гиммлером испытывает внезапный приступ тошноты и отправляется в уборную. Там он вновь переживает необъяснимые для него чувства страха от присутствия чего-то необъяснимого, однако визуально недоступного на уровне кадра. Данную мизансцену снова сопровождает спокойная музыка, которую также невозможно однозначно отнести к диегетическим или внедиегетическим звукам и, следовательно, можно отнести к аудиовизуальному моделированию эффектов трансцендентного на уровне «superior narrative agent»<sup>[30]</sup>.

Схожая музыкальная тема, которую невозможно однозначно отнести к внедиегетическим или диегетическим звукам, также возникает в мизансцене, когда Хельмут просматривает фото трупов узников концлагеря и испытывает при этом приступ тошноты. Невозможность однозначно отнести необъяснимое возникновение в восприятии протагониста звуков или видений в рассматриваемых мизансценах к диегетическому уровню, как и его реакция на нечто визуально недоступное на уровне кадра позволяют предположить, что причиной встречи с чем-то необъяснимым является сообщение протагонисту эффектов трансцендентного со стороны метафизического повествователя, или «superior narrative agent»<sup>[31]</sup>, представляющего собой «внешний фрейм, внешнюю рамку», или «авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне»<sup>[32]</sup>.

Происходящие с Хельмутом и другими протагонистами в земном измерении встречи с чем-то необъяснимым предопределяют на сюжетном уровне то, как впоследствии, находясь уже во внеземном измерении, протагонисты описывают дискурсивно невыразимые для них самих, произошедшие в определённый момент внезапные этические изменения в их внутренней жизни. Это может быть рассмотрено как реализация таких, характерных для перформативского «theist plot», сюжетных паттернов, как «returning to the father» и «perfecting the self»<sup>[33]</sup>. Так, Жандарм Жюль, вспоминая утро, когда он внезапно принял решение выписать пропуск на выезд одному из прежде преследуемых им евреев, также не может дать логическое объяснение

овладевших им в тот момент чувствам, однако пытается связать их, в том числе, с этическим понятием любви: «Тем утром я...не знаю, что со мною происходило. Я не смог просто так выйти из дома. Сам не понимаю, почему меня так...потянуло к Аньез....Любовь? Страсть? Я обычно всё логически пытаюсь объяснить, но здесь... Не знаю.» [6]. Также Хельмут, вспоминая о времени встрече в концлагере с Ольгой, отмечает произошедшую с ним некую необъяснимую перемену в себе. При этом описываемые им, до конца не постижимые душевные переживания также оказываются связаны в его восприятии со стыдом, опосредованным неким неясным этическим чувством:

Я как будто в стену влетел со всей силы. Вдруг почувствовал себя как маленький ребёнок, который ничего другого не хочет, только лежать рядом с ней. Лежать и молчать. Только молчать. Я равновесие потерял. Момент слабости. Постыдный момент. И весь мир вокруг меня вышел из равновесия. [6]

В качестве подтверждения и разъяснения в полной мере дискурсивно недоступной точки зрения метафизического повествователя, выступает медиатор Ольга. Так, Ольга, вспоминая о своём жертвенном поступке так же, как Хельмут и Жюль, не может назвать, чем именно в тот момент были обусловлены её действия, но, в отличие от двух других протагонистов, однозначно связывает их с некоторыми метафизическими причинами: «Я не знаю, почему я пошла вместо Розы. [...] Меня что-то толкнуло, это не я сама пошла». [6] При этом дискурсивная недоступность трансцендентного получает в её репликах однозначную интерпретацию с точки зрения христианской этики:

Зло оно растёт без посторонней помощи, а чтобы было добро всегда нужно усилие, вот последнее усилие, чтобы не потерять эту последнюю надежду, что там за гранью зла? Там будет чудо, что любовь есть. Мне теперь нечего бояться, кроме моего Бога. Грешна. [6]

Также протагонисты неожиданно для самих себя и психологически немотивированно после встречи с чем-то необъяснимым, визуально недоступным на уровне кадра, заявляют о своей готовности на самоотверженные поступки, что может быть рассмотрено как реализация такого перформатического сюжетного паттерна, как «*transcending through self-sacrifice*» [34]. Так, жандарм Жюль в утро своей гибели психологически немотивированно сообщает сыну о желании выписать пропуск на выезд дантисту-еврею, преданный идеи национал-социализма Хельмут сообщает своему приятелю о подготовке побега из концлагеря для заключённой Ольги. При этом в последующих интервью во внеземном измерении каждый из них будет рассказывать о некой предопределённости в тот момент времени их поступков логически необъяснимым или метафизическими воздействием извне, что остаётся дискурсивно недоступным из повествования гомодиегетических инстанций («*narrator*» как «*a character in the story*» [35]) и визуально недоступно на уровне кадра:

Жюль: «Тем утром я...не знаю, что со мною происходило. [...] Я обычно всё логически пытаюсь объяснить, но здесь... Не знаю.» [6]

Хельмут: «Я как будто в стену влетел со всей силы.» [6]

Ольга: «Меня что-то толкнуло, это не я сама пошла» [6]

## **Заключение**

На основании произведённого исследования можно установить, что такие постпостмодернистские перформативские стратегии, как «двойное фреймирование», отдельные сюжетные паттерны «theist plot», отдельный фрагмент «theist narrative», формально опосредуют на уровне киноповествования сообщение эффектов трансцендентного реципиенту кинофильма «Рай», или аудивизуальное моделирование

[36]

трансцендентного на уровне «superior narrative agent». Соответственно, произведение эффектов трансцендентного в данном кинофильме осуществляется не только буквально, или дискурсивно, но и формально опосредовано особенностями организации киноповествования, благодаря чему тематизация метафизического, исторического или этического в данном кинофильме не может быть подвергнута деконструирующей постмодернистской иронии. Произведённый анализ реализации в фильме «Рай» формально опосредованной особенностями организации киноповествования, перформативской стратегии моделирования эффектов трансцендентного позволяет предложить более полную картину наличия анти-постмодернистских тенденций в данном кинофильме, а также задаёт определённый вектор для исследования других кинофильмов в рамках концепции перформатизма как одной из пост-постмодернистских культурно-философских теорий.

## **Библиография**

1. Bordwell D., Thompson K., Smith J. Film Art: An Introduction. New York: McGraw Hill, 2004.
2. Eshelman R. Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film. *Anzeiger für Slavische Philologie*. 2003. No. XLVI. Pp. 31-54.
3. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora: The Davies Group Publishers, 2008.
4. Эшельман Р. Перформатизм как преодоление постмодерна // Логос. 2021. Т. 31, № 6, С. 1-34. doi:10.22394/0869-5377-2021-6-1-31 EDN: WGVVEV.
5. Комарова А.А. О функциях музыкальных цитат в кинотексте фильма "Рай" // Текст художественный: смысл и структура. Сборник трудов по материалам международной научной конференции Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона. Петрозаводск: ПГК, 2021. С. 621-630. EDN: PMKTMR.
6. Кончаловский А. "Рай". 2016.
7. Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аkker. Москва: РИПОЛ классик, 2021.
8. Перова Е.В. Духовные мотивы творчества режиссёра А.Кончаловского // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: сборник трудов III международной научной конференции. Майкоп: Издательство "Магарин Олег Григорьевич", 2018. С. 692-698. EDN: YOVNGH.
9. Петрова А.П. Специфика презентации военного прошлого в кинофильмах Кончаловского // Концепт: философия, религия, культура. 2020. Т. 4, № 2 (14), С. 155-169. doi:10.24833/2541-8831-2020-2-14-155-169 EDN: LDPFRO.
10. Шак Т.Ф. О цитатном музыкальном материале в фильмах А.Кончаловского // Проблемы подготовки режиссёров мультимедиа. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2024. С. 65-66. EDN: MFNYUC.
11. Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор заявил в заголовке («Перформатийское моделирование эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского «Рай»), является один из «анти-постмодернистских векторов» (авторский термин) художественного метода А. Кончаловского в кинофильме «Рай», заключающийся в перформатийском моделировании эффектов трансцендентного. Соответственно, нарративное пространство кинофильма составляет объектную область исследования.

Автор вполне уместно прокомментировал во введении передовые подходы теоретической рефлексии современного кинодискурса, подчеркнув общее проблемное поле киноведения: медиевистики кино или Film Studies, — и выделив, на его взгляд, наиболее релевантную методологию ре-интерпретации перформатийского моделирования эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского. Подойдя максимально комплексно к анализу приемов моделирования эффектов трансцендентного Кончаловским, автор подчеркивает существенную функциональную нагрузку на образ «метафизического повествователя как повествовательную инстанцию, выполняющую в диегезисе задачи Святого Петра или самого Бога, можно рассмотреть, согласно пост-постмодернистской концепции перформатизма Рауля Эшельмана, как «внешний фрейм, внешнюю рамку», представляющую собой «авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне»[15], или как «superior narrative agent»[16]». Сопоставляя суперпозицию метанарратива с отдельными мизансценами, символикой музыкального оформления и поэтикой фокуса кадра, автор приходит к вполне обоснованному выводу, что анализ «двойного фреймирования», отдельных сюжетных паттернов «theist plot», а также отдельных фрагментов фильма («theist narrative»), раскрывает киноповествование как «сообщение эффектов трансцендентного реципиенту кинофильма», что характеризует художественные метод режиссера как «аудивизуальное моделирование трансцендентного на уровне «superior narrative agent»». Автор подчеркивает, что «произведение эффектов трансцендентного в данном кинофильме осуществляется не только буквально, или дискурсивно, но и формально опосредованно особенностями организации киноповествования, благодаря чему тематизация метафизического, исторического или этического в данном кинофильме не может быть подвергнута деконструирующей постмодернистской иронии». Таким образом, произведённый автором анализ реализации в фильме «Рай» «перформатийской стратегии моделирования эффектов трансцендентного позволяет предложить более полную картину наличия анти-постмодернистских тенденций в данном кинофильме, а также задаёт определённый вектор для исследования других кинофильмов в рамках концепции перформатизма как одной из пост-постмодернистских культурно-философских теорий».

Предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основывается на принципах метанарративного анализа киноповествования, предложенных Д. Бордуэллом и К. Томсоном (*Film Art. An Introduction*) с опорой на концепции «superior narrative agent» П. Верштратена, а также «двойное фреймирование», «theist narrative» и «theist plot» Р. Эшельмана. В целом авторизованный методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Полученные автором результаты заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы и методологического ракурса ее изучения автор поясняет нерешённость научной проблемы небуквального представления трансцендентного, затрудняющей однозначность интерпретации диегетического содержания киноповествования. Сформулированный автором тезис ориентирует исследование

фильма Кончаловского с передовых позиций современного киноведения, что весьма актуально и своевременно для российского теоретического дискурса.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторском анализе приемов перформативского моделирования эффектов трансцендентного в кинофильме А. Кончаловского «Рай» на основе авторизации ряда передовых концепций, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам корректна, логична и вполне обоснована.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.