



Экзистенциальная проблематика в кинематографе Педру Кошты

В.О. Санду

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается экзистенциальная проблематика и образы духовного в кинематографе португальского режиссера Педру Кошты. Анализируются четыре фильма, посвященные району Фонтаньяш¹, они характеризуют усложнение творческого метода режиссера, увеличение абстрактности пространственно-временных структур аудиовизуальных произведений. Обосновывается конфликт индивидуального и социального «Я», который, разрастаясь до мифа, приводит героя к жизненному краху, что становится предметом художественной фиксации режиссера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Педру Кошта,
экзистенциальная
проблематика,
европейский
кинематограф,
образы духовного,
мифологические
конструкции

Португальского режиссера Педру Кошта часто упрекают в эстетизации маргинальной культуры. Однако, обращаясь к истории жизни личности, режиссер неоднозначно раскрывает расовые и политические темы, которые выходят за рамки социального и переходят на уровень мифологического и философского осмысления реальности. Герой из маргинального района Фонтаньяш обладает, как правило, большим жизненным и экзистенциальным опытом, чем благополучный обыватель, что характеризует кинематограф Кошты как форму, репрезентующую жизнь маргиналов сквозь призму поэтики смерти.

Над фильмом режиссер работает три-четыре года. Из документальных моментов он строит «ткань» картины, но назвать ее документальной нельзя. С каждой новой лентой авторская эстетика усложняется, а истории героев репрезентуются в формах, граничащих с абсурдом, фантазмагорией. Кошта помещает героя в четко структурированный кадр, где все выверено до мельчайших деталей. Важнейшее значение имеет световая партитура фильма. С помощью световой постановки кадра автор добивается живописного эффекта. В документальной длительности герой встраивается в световую «конструкцию», отсылающую к картинам Рембрандта. Кадр статичен, герой малоподвижен,

¹ Изучаются фильмы «Кости» ("Ossos", 1997), «В комнате Ванды» ("No Quarto da Vanda", 2000), «Молодость на марше» ("Juventude Em Marcha", 2006) и «Лошадь Динейру»/«Лошадь Деньги» ("Cavalo Dinheiro", 2014). — Прим. авт.

² Реди-мейд — техника, при использовании которой частью произведения искусства становится объект, созданный другим художником, но не в качестве плагиата, а как структурная единица произведения. — Прим. авт.

история репрезентуется в живой, документальной обстановке, но в постмодернистской эстетике. Кадр Кошты становится своеобразным реди-мейдом². Так объект перемещается из нехудожественного пространства в художественное и — раскрывается с неожиданной стороны. В образе прорисовываются свойства, которые нельзя заметить вне художественного контекста. В этих пространствах герои размышляют о Боге и жизни, как бы тоскуя о невозможности другой жизни, об утраченном времени.

В своих картинах Кошта следует за жизнью маргиналов квартала Фонтаньяш, придавая своим наблюдениям онтологический характер. Нищий лиссабонский Фонтаньяш обладает чертами гибели и убожества Старого Света. В фильме тетралогии «Кости» (“Ossos”, 1997) внимание режиссера обращено к проблеме пространства района, где прослеживается хищническая природа этого места, которая подчиняет внехудожественное городское пространство и переводит его в поле сугубо художественного полумифического авторского мира и индивидуальной трагедии. В объектив камеры попадают узкие улочки, захлащенные комнаты, темные углы. Режиссер начинает познавать мир Фонтаньяш, работая в формате кадра 16:9, но далее кадр уплотняется до формата 4:3, как бы отображая сгущенность пространства.

В фильме «Кости» Кошта представляет стержневой эмблематический образ, который проходит через все четыре фильма о районе Фонтаньяш. Это образ *матери с младенцем*. Режиссер обращается к архетипу Мадонны с младенцем, встраивает его в структуру тетралогии. Наряду с темой смерти этот архетипический образ становится смыслообразующим. Рассматривая библейский сюжет, стоит отметить: дева Мария знает, что младенец ей не принадлежит, он от Бога. В фильме «Кости» Кошта ставит важный вопрос: «А если Бога нет?». Это вопрошание транслируется через молодую мать Тину, которая пытается лишить жизни

себя и ребенка. Но этому не суждено свершиться, газа в баллоне недостаточно. Младенец всегда выживает случайно. Мы наблюдаем, как в черном полиэтиленовом пакете молодой отец несет куда-то младенца, камера движется с ним вдоль каменной стены, зритель размышляет о судьбе ребенка. Но младенец остается жив,

Кадр из фильма «Кости» (“Ossos”, 1997)



преодолевая второе свое испытание — путь в условиях, противоречащих жизни. Смерть придет тогда, когда придет время смерти.

Следующая экранная «фреска» Кошты о районе Фонтаньяш — фильм «В комнате Ванды» (“No Quarto da Vanda”, 2000), где главная героиня — Ванда Дуарте (прототип Клотильды из фильма «Кости»). С первых кадров режиссер помещает зрителя в комнату с зелеными стенами, желтым болезненным светом и кроватью у стены, где Ванда с сестрой Зитой курят наркотические смеси. За кадром звучит французская песня “Il Est Mort Le Soleil”, текст которой сразу навивает рефлексию о смерти:

*“Il est mort,
Il est mort, le soleil.
Quand tu m'as quitté,
il est mort, l'été.
L'amour et le soleil,
C'est pareil...”*³

³ Delanoe P. “Il Est Mort Le Soleil”. URL: <https://www.paroles.net/nicoletta/paroles-il-est-mort-le-soleil> (дата обращения: 03.09.2018).

На фоне песни Ванда и Зита курят, говоря о смертоносных свойствах наркотиков. Слова песни выкристаллизовывают тему смерти и то, что Ванда умерщвляет себя. Героини хладнокровно говорят о том, что они сами выбрали такую жизнь, наркотики — их сознательный выбор. Ванда телесно трансформируется, она высыхает, разрушается. Параллельно на экране происходит и процесс разрушения квартала Фонтаньяш. Дома сносятся, жизнь рушится, но это оставляет героев фильма «В комнате Ванды» безучастными. Тематически фильм напоминает картину Босха «Корабль дураков», только здесь вместо болота герои живут в разлагающемся по внешним и внутренним признакам месте. На экране царит ощущение безысходности, клаустрофобии. Иногда герои покидают свои согретые дурманящим дымом жилища, но в других пространствах все то же. Их путь — это переход из одной комнаты в другую, где единственный выход — смерть. Кошта, отсылая зрителя к Чаплину, в виде аллегии показывает клетку с птицей, которая бьется в закрытом пространстве, но ее никто не выпускает. В финале фильма птица

Кадр из фильма
«В комнате Ванды»
(“No Quarto da Vanda”,
2000)



покидает свое жилище, что скорее говорит о смерти героини как об освобождении. Неудивительно, что в третьем фильме о районе зритель узнает о смерти сестры Ванды — Зиты.

В фильме «В комнате Ванды» Кошта обрамляет кадр в формате 4:3 (квадрат), подчеркивая замкнутый и тесный мир героев. Режиссер отказывается от съемочной группы и — от сюжета. Герои в реальном времени проживают свою жизнь в замкнутом пространстве. Кошта снимает камерное кино, он выстраивает рамку, в которой формируется художественная реальность, и запечатлевает время действия. Но это не документальная фиксация, а сложный эстетический конструкт. Например, Ванда сидит в полутьме, ее тело высвечено, кадр вычищен, нет ничего лишнего.

Именно «В комнате Ванды» мы узнаем, что младенец из фильма «Кости» и его мать Тина все же мертвы. Это погружает еще больше в жизнь Ванды, которая постоянно употребляет наркотики. Если в фильме «Кости» мы видим Клотильду, прототип Ванды, которая работает горничной в буржуазном районе, чтобы прокормить своих детей и мужа (чернокожего кабовердийца), выгоняющего ее из дома, то «В комнате Ванды» перед нами возникает образ истощенной женщины, у которой нет отношений с мужчинами, нет работы, видимо, нет и детей. Есть лишь измощенное хождение по узким и грязным лабиринтам Фонтаньяша с целью продать овощи беднякам, ведь нужны деньги на дозу.

Поиск денег на дозу — главная цель почти всех героев этой картины. Постигание смерти через употребление наркотиков — вот основная мысль Кошты. И история о смерти младенца звучит в фильме, в повествовании Ванды, как миф, возникший под влиянием наркотического дурмана. Камера медленно фиксирует разложение и удушливый кашель героини, который заканчивается рвотой Ванды на постель. Яд уже переполнил ее тело. Но Ванда продолжает курить наркотик, лишь свернув покрывало, чтобы не испачкаться рвотой. Молодой наркоман Ньюрро, казалось бы, пытается преодолеть наркотическую зависимость. Он наводит порядок в новой лачуге фонтаньяшского сквота, куда перебирается с другими наркоманами, но все заканчивается новой дозой наркотика из старого грязного шприца. И только тоска по порядку и красоте звучит в устах Ньюрро: «Сюда бы еще каких-нибудь обоев с красивыми цветами»⁴. Тяга к красоте растворяется в разговорах друзей-наркоманов о гематомах на теле, артериях, забитых тромбами (грязью). Показом этих сцен Кошта преобразует социальное разложение в служение культу смерти. Статичная камера фиксирует это в полутьме — как очередной ритуал умерщвления. В финале Кошта показывает ребенка в объятиях матери, наркоманки Зиты,

⁴ «В комнате Ванды». Режиссер П. Кошта, 2000. Перевод badsteel. — Прим. авт.



Кадр из фильма
«В комнате Ванды»
("No Quarto da Vanda",
2000)

в удушливом пространстве комнаты Ванды. Ребенок болен, его болезнь отпечатана на лице с дегенеративными признаками. Ребенок машет палкой как кинжалом в борьбе с тьмой, разложением вокруг, но это лишь отражение экрана. Продолжается тема смерти как единственного выхода из земного ада в портрете матери с младенцем. В финальных кадрах долго показываются остатки разрушенного дома в окрестностях Фонтаньяша. Лишь обломок, как стелла, стремится к небу, но и он будет разрушен, такова его участь.

Переломным в эстетическом плане, но продолжающим тему смерти является фильм «Молодость на марше» ("Juventude Em Marcha", 2006). В нем Кошта уходит все дальше от документального стиля к игровому, воображаемому. Явным становится обнажение приема, заключающегося в скрупулезном световом построении кадра. Иногда кадр Кошты можно сравнить с картинами Магритта, настолько искусно режиссер выстраивает реальность фильма из действий живого героя и почти абсурдного, лишённого признаков жизни, пространства. По фабуле фильма, жителей района Фонтаньяш переселяют в новостройки, которые им чужды. Это пространство противопоставлено тому, что режиссер демонстрировал «В комнате Ванды». Если в фильмах «Кости» и «В комнате Ванды» демонстрируются яркие характеры юных маргиналов, социальная проблематика, то в «Молодости на марше» Кошта поднимается до вершины обобщения и мифологизации персонажа. Наркоман становится Орфеем, продавщица овощей — Медеей или Антигоной. На первый план теперь выходит Вентура, изображенный изгнанником из рая, из своего королевства Кабо-Верде⁵, который был покинут женой, и его цель — собрать своих детей в новой просторной квартире. Так раскрывается тема отца всех детей, трагического и величественного. Примечательно, что мифическим образом герои фильма «В комнате Ванды», наркоманы, покинутые Богом, становятся детьми Вентуры. Здесь мы встретим и Ньюрро, уже завязавшего с наркотиками.

В этом фильме представлен конфликт пространств — лачуги дочери Вентуры Беты и новой квартиры дочери Ванды. Живая, обжитая, «говорящая лачуга» — пространство, в котором весь

⁵ Государство в Западной Африке. Расположено на островах Зелёного Мыса. Бывшая колония Португалии. — Прим. авт.



Кадры из фильма
«Молодость на марше»
("Juventude
Em Marcha", 2006)

⁶ Desnos R. Lettre à Youki, 15 juillet 1944 / пер. В. Санду. URL: <http://nuageneuf.over-blog.com/article-desnos-lettre-a-youki-102489930.html> (дата обращения: 05.09.2018).

⁷ Rancière, J. La Lettre de Ventura, Trafic/ No. 61. Summer 2007, pp. 5–9.

трагический образ Вентуры вписывается в его «царский» дом. В новой же квартире всё неуместно. Белые стены, пластиковые окна гнетут героя. Он чересчур велик для этого пространства. Ему тесно, и он просит подобрать апартаменты побольше. Неудивительно, что во время разговора с риэлтором он замечает не новые двери, а пауков, что заставляет его оборвать диалог, порвать с миром пластиковых окон. Так образно режиссер передает речевой конфликт. Если в новой комнате Ванды, уже ставшей матерью, постоянно звучит шум от телевизора, то Вентура почти все время молчит. Бессмысленность информационной избыточности нового мира противопоставлена философскому молчанию героя, обитающего в другой системе координат.

На протяжении сюжета Вентура надиктовывает своему племяннику текст, который нужно запомнить, но записать его невозможно. Кошта использует текст, который Робер Деснос отправил из концлагеря в 1944 году своей жене Юки. Это было его последнее письмо: «Но прежде всего выпей бутылку хорошего вина и подумай обо мне»⁶. Тут можно провести параллель: Вентура, подобно Роберу Десносу, пишет письмо возлюбленной из ада, и этот текст становится лейтмотивом фильма, вокруг которого ритмически всё выстроено. Вентура из ада пишет в рай — в Кабо-Верде, откуда он уехал (был изгнан), и где осталась его жена. Поэтический образ героя становится истинно трагическим. Нелучайно Жак Рансьер сравнивает Вентуру с королем Лиром или Эдипом в своей статье «La Lettre de Ventura»⁷.

Мотив рая — острова Кабо-Верде, откуда Вентура был изгнан и куда ему пути нет. Но мысли героя обращены туда, где обитает

его любовь, туда он пишет письмо. Обращением к архетипическому пространству острова как рая Кошта олицетворяет связь с потусторонним миром. И вновь Кошта обращается к образу «Мать и дитя». Финальный кадр фильма — библейский конструкт: отец всех детей — Вентура, Ванда и ее дочь, произносящая молитву «Господи, Боже мой!». В фильме «Молодость на марше» много тематических и визуальных библейских образов. Стоит выделить иконографические библейские сюжеты «Гостеприимство Авраама», «Троица Ветхозаветная», «Мадонна с младенцем», темы из «Книги Екклесиаста»... Для Кошты важен образ христианской духовности, который проходит сквозь всю образную ткань картины.

В картине «Лошадь Динейру»/«Лошадь Деньги» (*"Cavalo Dinheiro"*, 2014) Кошта сводит воедино не только время прошлое и настоящее, он концентрирует в произведении три пространства: рай, из которого герои были изгнаны, — Кабо-Верде, район Фонтаньяш, разрушенный, как и жизнь героя, и переходное пространство больницы, где происходит фактическое действие фильма. В этом фильме Вентура — оракул, помогающий взглянуть на аспекты революции, личные и трагические. Из-за этого общее представление о «революции гвоздик»⁸ меняется, поднимаются новые вопросы о ее судьбе и обо всем, что с ней связано. Этот фильм Кошта снял, в частности, для того, чтобы показать сложность и неоднозначность революции, свидетелем которой он сам был.

Фильм «Лошадь Динейру» имеет сложную пространственно-временную структуру. Района Фонтаньяш уже не существует, действие происходит в психиатрической больнице, а главный герой Вентура находится на пороге смерти. Ментально он путешествует во времени, оказывается в разных местах из прошлого, но физически находится в больнице. Фрагментарность памяти — основа

формообразования фильма. Разворачивается экзистенциальная трагедия, но Вентура в нее не вовлечен. Трагедия создается в сознании реципиента, вследствие коммуникации и соединения всех частей фильма в единое целое. Трагическое напряжение существует в фильме потому, что в нем присутствует смерть. Смерть присутствует в качестве зрителя, она действительна, будто дышит, наличествует,

⁸ Бескровный военный переворот в Лиссабоне, произошедший в 1974 году. — Прим. авт.

Кадр из фильма
«Лошадь Динейру»/
«Лошадь Деньги»
(*"Cavalo Dinheiro"*,
2014)



наблюдает. Роль «глаза» смерти режиссер передает камере. Кошта демонстрирует предсмертную агонию Вентуры вне логики, несвязными сюжетами и воспоминаниями, все смешивается в единый страстный порыв воспоминания.

Сущность образа Вентуры органично раскрывается через религиозную проблематику. Например, важное место в фильме «Лошадь Динейру» занимает тема работы. Вентура — бывший каменщик, строитель, для него работа и есть жизнь, ее потеря воспринимается как лишение жизни. Это данное Богом благо — работать, строить, создавать. Без него смысл жизни теряется. Мысли о работе преследуют героя до конца, и на смертном одре он думает о ней. Подобное отношение к работе содержится в «Книге Екклесиаста»: «Единственное благо, которое есть у людей, это — еда, питье и удовлетворение от работы. Но и это, как узнал я, зависит от Бога»⁹. Здесь камера наблюдает — как глаз Бога и как глаз Дьявола одновременно. Это субъект наблюдающий, подсматривающий и определяющий бытие, экзистенцию героев. Камера преломляет реальность так, что она деформируется чуть-чуть заметно, искажая рамку, в которой репрезентируется внутреннее состояние сознания Вентуры.

Вентура в этом фильме — поэт. Его речь музыкальна. Даже больничные штампованные слова, выражающие, по сути, жизнь и смерть героя, опоэтизированы. Вентура со своими реальными историями, в преломлении воспаленного сознания, становится чуть ли не персонажем, характерным для оперной эстетики. Он статичен, его язык поэтичен и весь образ встроен в живописный кадр, вычищенный и скрупулезно выстроенный режиссером. Вентура — герой, готовый встретиться со смертью.

Важнейшей и финальной частью тетралогии становится сцена в лифте. Здесь на интердискурсивном уровне Кошта собирает все фильмы о Фонтаньяше в единый текст. Вентура заходит в лифт. Стрелка на табло указывает на движение вниз. Создается ощущение, что лифт движется вниз, хотя камера статична и никаких признаков движения в лифте нет. Только звук и дребезжание. В лифте Вентура — человек дрожащий, трогательный, который переживает трагедию жизни, есть и статичный солдат. Звучит хрипящий голос: «Отнесите меня в тень!». Вентура смотрит в угол лифта, а не на солдата, и отвечает: «Здесь нет солнца, парень». Пространство лифта сразу приобретает образность, оно расширяется, становится темным. Вентура спускается в ад, встречая по пути его обитателей. Далее звучит детский голос, вопрошающий: «Ты с нами, Вентура?». Он отвечает: «Слава Армии Революции!». Так в сознании героя поднимается пласт,

⁹ «Книга Екклесиаста». М.: АСТ, 2010. С. 12.

связанный с революцией. Революция сквозь призму сознания Вентуры представляется как сложное, неоднозначное явление. В интервью Кошта отмечал, что снимал фильм о революции и ее влиянии на жизни обычных людей. Вентура — участник революции, ее свидетель. Детский голос напоминает о том, что революция свершилась 37 лет назад, тогда они с Вентурой виделись последний раз. А теперь он болен и у него лучшие доктора. Но время героя пришло. Голоса, которые окружают Вентуру в лифте, оказываются свидетелями его жизни. Они напоминают о ее событиях. Они ждут пришествие героя в другой мир. Работа как смысл жизни героя и революция соединяются в единый текст — Вентура потерял трудовой договор, его тело болит, он не может больше работать. Во время революции он получил травму и больше не способен трудиться, не может строить.

«Чего ты боишься, Вентура? — Потерять трудовой договор. — Ты ведь еще даже не построил свою хибару... — Я не могу больше сражаться. Я не могу больше работать». Далее в единый нарратив смешиваются воспоминания Вентуры о жене Зульмире, детях, любимой еде, работе, проблемах родственников. Очередной голос произносит чеховский монолог о будущем, то есть о смерти: «Эта история еще не закончена. Наши страдания станут радостью для людей будущего. Они скажут о нас добрые слова. Скоро мы узнаем, почему мы живем, почему мы страдаем. Мы все узнаем... Все... Мы ляжем рядом со смертью, заключенные в ее тишину. Видишь, как дрожу? Вот, что я хотел сказать тебе. Вентура, посмотри на часового! — Я смотрю, Господин»¹⁰.

В финале Вентура выходит за пределы больницы. Ворота закрываются за его спиной, и он остается в одиночестве, стоя на пустынной улице.

* * *

Тетралогию Педру Кошты можно назвать поэмой о жизни бедняков, обитателей района Фонтаньяш, которая олицетворяет путь от рождения к смерти, от изгнания из рая материнского лона к изгнанию в ад воспоминаний. С точностью антрополога Кошта исследует человека, делая его героем, и поднимает судьбу бедняка из Кабо-Верде на уровень трагедии. Особого внимания в этой аудиовизуальной «поэме»-тетралогии заслуживает творческий метод Педру Кошты, который усложняется, а пространственно-временные структуры фильмов становятся все более абстрактными. Если картина «Кости» — это изучение района Фонтаньяш и его обитателей с точки зрения антрополога, стремящегося зафиксировать жизнь в кадре, то фильм «Лошадь Динейру»/«Лошадь

¹⁰ «Лошадь Динейру»/
«Лошадь Деньги».
Режиссер П. Кошта,
2014. Перевод
badsteel. —
Прим. авт.

Деньги» предстает как экзистенциальная трагедия, путешествие по закоулкам памяти протагониста. Связка документального и игрового — важная характеристика картин режиссера. Этот метод встраивается в художественную практику, получившую распространение в 1990-е годы во всем мире. Американский искусствовед Клэр Бишоп определила его как «делегированный перформанс». Речь идет о «действиях, переданных по принципу аутсорсинга непрофессионалам, которых попросили разыграть какой-либо аспект их идентичности, часто в галерее или на выставке».

В своих работах Кошта обращается к типичной для поэзии Фернандо Пессоа категории “saudade” — всеобщей экзистенциальной тоске. В текстах Алвару де Кампуша, одного из тематических alter ego Пессоа, по-особому изучается конфликт индивидуального и социального «Я», что приводит киногероя к жизненному краху, который, вырастая до мифа, становится предметом художественной фиксации творчества Педру Кошты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бандуровский К. Педру Кошта. Мифология реальности // Cineticle. Вып. 4. URL: <http://cineticle.com/focus/216-pedro-costa.html> (дата обращения: 31.09.2018).
2. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. 528 с.
3. Брагинский А. Робер Брессон: «Режиссура — не искусство». URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/07/n7-article26> (дата обращения: 09.09.2018).
4. Делез Ж. Кино. М.: АСТ, 2004. 624 с.
5. Книга Екклесиаста. М.: АСТ, 2010. 382 с.
6. Barker D, Porterfield M. Standing on Opposite Sides of the Road: Pedro Costa on Horse Money. [Interview]. Filmmaker, 2015. URL: <http://filmmakermagazine.com/95049-standing-on-opposite-sides-of-the-road-pedro-costa-on-horse-money/#.WkKGXNJl-00> (accessed 27.08.2018).
7. Rancière J. Venturas Letter // Trafic, № 61, 2007. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1790> (accessed 01.09.2018).

REFERENCES

1. Bandurovskij K. (2012) Pedru Koshta: Mifologiya real'nosti [Pedro Costa: Mythology of reality]. Sinetsikl [Cineticle]. 2012. Vol. 4. (In Russ.).
2. Bishop K. (2018) Iskusstvennyi ad. Partizipatornoe iskusstvo i politika zritelstva. Moscow: V-A-C press, 2018. 528 p. (In Russ.).
3. Braginskij A. (2000) Rober bresson: Rezhissura ne iskusstvo. [Rober Bresson: Direction — not art]. Kinoart.ru [Kinoart.ru]. 2000. Vol. 7. (In Russ.).
4. Delez G. (2004) Kino. [Cinema]. Moscow: Ast, 2004. 624 p. (In Russ.).
5. Kniga Ekklesiasta. [The Book of Ecclesiastes]. Moscow: Ast, 2010. 382 p. (In Russ.).
6. Barker D, Porterfield M. Standing on Opposite Sides of the Road: Pedro Costa on Horse Money. [Interview]. Filmmaker, 2015. URL: <http://filmmakermagazine.com/95049-standing-on-opposite-sides-of-the-road-pedro-costa-on-horse-money/#.WkKGXNJl-00> (accessed 27.08.2018).
7. Rancière J. Venturas Letter // Trafic, № 61, 2007. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1790> (accessed 01.09.2018).

Existential Problematics in the Films of Pedro Costa

Vladlena O. Sandu

Post-Graduate Student, VGIK

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: Films of the Portuguese director Pedro Costa seldom steal the limelight of cinema scholarship. The specific marginality of his works, the complex semi-documentary structure of his films and, at first glance, the social nature of his subjects complicate the analysis of his films. This essay undertakes a detailed investigation of his films' structures and problematics in the context of intellectual development in 21st-century European cinema. Four films by Costa — *Bones* (*Ossos*, 1997), *In Vanda's Room* (*No Quarto da Vanda*, 2000), *Colossal Youth* (*Juventude em Marcha*, 2006) and *Horse Money* (*Cavalo Dinheiro*, 2014) are regarded as elements of a single artistic system that transforms, becomes more complex and absorbs more and more cultural codes.

The essay defines the motifs representative of the four films, visual metaphors that refer to sacred texts and the gradual transformation of the director's aesthetics. It is motivated by the necessity to carry out a complex research of all components of Costa's films from the existential perspective: in the author's opinion, such perspective gives the opportunity to define specific features of the director's aesthetics. The systemic interdisciplinary approach is determined by the necessity to expose the aesthetic and anthropological problems explored in Costa's films and to define their philosophical basis, using a combined historical, cultural, semiotic, anthropological and hermeneutical approach. The essay concludes that the core of Pedro Costa's art relates to existential philosophy and anthropology and that his main concern is spirituality, a theme realized most adequately via cinema.

KEY WORDS: Pedro Costa, European cinema, existential problematics, spiritual images, mythological constructions