



## Драматургические особенности экологического фильма

Е.С. Трусевич

*Понятие «экологический фильм» сегодня довольно часто применяется в киноведении, особенно когда речь идет о документальном кино или об использовании животных в качестве актеров в игровом фильме. И в том и в другом случае важно то, что создатели киноленты обращаются к теме природы, что позволяет выделить эту категорию экранного продукта в отдельный вид творчества. В статье анализируются художественные мотивации, побуждающие лучших документалистов мира обращаться к этой тематике (Вернер Херцог, Годфри Реджио и др.), а также драматургические приемы, свойственные – в большей или меньшей степени – экологическому фильму.*

документальное кино, экология, кинодраматургия, Годфри Реджио, теория кинодраматургии, самонаблюдение, антропоморфизм, статика, стаффаж, Барри Линдон, медитативное кино, монофильм, Койянианскаци

Игровое кино, а еще более анимация – нередко обращаются к теме природы. И в этом случае животные выступают в качестве актеров (в главных или второстепенных ролях). Однако и животные, и природа в целом – всего лишь элемент драматургии, и говорить о какой-либо драматургической специфике не приходится. Как правило, игровое кино о животных или с участием животных – это разновидность фильмов для детей или же фильмов для семейного просмотра.

В документальном кино «экологический фильм» уже вышел за пределы простого тематического обозначения. Об этом свидетельствует не только количественное и качественное разнообразие снимающихся кинолент, но также и существование специальных телеканалов, специализирующихся на показе исключительно фильмов данной тематики. Любопытно, что «экологический фильм» получил широкое распространение не так уж давно, буквально в последние десятилетия. И большинство исследователей еще не обозначили дефиницию «экологический фильм» как предмет для особого обсуждения. Тем не менее, этот тип фильмов уже имеет набор собственных драматургических приемов. В России данная тема изучена недостаточно. И есть необходимость рассмотреть тенденции проникновения «экологического фильма» на отечественный экран, проанализировать работы тех

документалистов, которые являются зачинателями данного вида кинопроизводства в современной России и за рубежом.

### Мизантропия и одиночество как художественные мотивации

Приведем любопытный аспект, требующий переосмысления этой темы, который сформулировал Г. Гейне: «Чем больше я узнаю людей, тем больше мне нравятся собаки». Этот афоризм послужил, видимо, мотивом для русского поэта А. Федотова, написавшего стихотворение «Охота», часто звучавшее в конце XIX – начале XX вв. на литературных вечерах. Это стихотворение заканчивается словами: «Чем больше жизнь я изучаю, тем больше я люблю зверей». Представляется, что этот простой афоризм с философским контекстом приходил на ум многим, поскольку его авторство то и дело приписывается разным известным людям: мадам де Севинье, Э. Хемингуэю, Б. Шоу, У. Черчиллю и другим. Мизантропия как философское мировоззрение – мощная созидательная сила при создании художественного произведения.

Если ученые (экологи, биологи, этологи, ботаники) оценивают экологические проблемы с глобальных позиций, то художники рассматривают их в более узком аспекте. Главным мотивом для них, побуждающим обратиться к данной теме, является мизантропия. В этом контексте понятие «мизантропия»<sup>1</sup> трактуется шире, чем просто нелюбовь, ненависть к людям, отчуждение от них. Мизантропия рассматривается, скорее, как понятие, близкое к некоммуникабельности, и носит некий абстрактный характер. Другим мотивом является одиночество как социально-психологическое явление.

Такая антиномия, казалось бы, бесспорных вещей, не может не удивлять. Эти два фактора – одиночество и мизантропия, активно обсуждающиеся в философии XX века, безусловно, повлияли на кинематограф в целом и на документальное кино в частности. В качестве «обратной стороны медали» можно привести в пример фильм Г. Якопетти «Собачий мир». В свое время он был запрещен к прокату в Англии из-за «жестокости обращения с животными». Причем это запрещение выглядит весьма спорным (если не комичным), поскольку в фильме имеет место не только жестокое обращение с животными, но и с людьми. «Собачий мир» – манифест мизантропической философии, однако сочувствие к человеку самому автору этого произведения, по всей видимости, чуждо.

Эпизоды в этом фильме, которые трогают не только зрителя, но и самого автора, зачастую связаны с животным миром. Например, новелла о черепахе, живущей на радиоактивном остро-

<sup>1</sup> Толковый словарь Ожегова онлайн (<http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=14415>).

ве, у которой отказал природный инстинкт ориентации. С упорством она ползет в прямо противоположном от моря направлении, чтобы погибнуть в пустыне (Якопетти расставляет и музыкальные акценты, высказывая тем самым авторское отношение не только в закадровом тексте). Единственный эпизод, вызывающий сочувствие к человеку, снят в китайском доме смерти, где больные или престарелые люди дожидаются кончины. Кадры эти чередуются со сценами, изображающими дом по соседству, где родственники умирающего предаются веселью, танцами и выпивкой приманивая смерть. Однако и в этом случае муки человека показаны не для того, чтобы вызвать сочувствие к одним, а скорее для того, чтобы показать низость других. С той же целью показаны и дамы, рыдающие над роскошным гробиком собачки (над горем такого рода смеялся еще художник П. Федотов в своих картинах «Кончина Фидельки» и «Следствие кончины Фидельки»).

Современная телевизионная документалистика пошла, скорее, по пути Якопетти, чем по пути Флаэрти. Было снято табу на многие спорные темы. Фильм «Собачий мир» был снят в 1962 году, а в 1963-м на экраны вышел «Собачий мир-2».

В эти годы, когда все еще авторитетен экзистенциализм, активно работает Антониони, названный французской критикой «поэтом некоммуникабельности»<sup>2</sup>, а позже возникает направление, получившее название «кино контестации»<sup>3</sup>. В фильмах одного из ярких представителей этого течения П.П. Пазолини видна явная авторская мизантропия. Любопытно, что к одному из своих стихотворений молодой Пазолини выбирает малоизвестное изречение Горького (тоже весьма мизантропического характера): «Я знаю, что интеллигенты в молодости ощущают физическое влечение к народу и думают, что это любовь. Но это не любовь: это механическое влечение к толпе»<sup>4</sup>. Процессы эти, происходящие в одно и то же время, складываются в некую абстрактную картину: искусство XX века развивается в двух направлениях – мизантропия (для более радикально настроенных авторов) и одиночество (для более поэтизированных художников).

Две эти тенденции приводят в итоге к образованию нового жанрового подвида «экологического фильма», формирующего энвайромент – целостное неутилитарное пространство, где зачастую отсутствует даже человек. Как, например, в фильме «Койяанискаци», снятом в 1983 году режиссером Г. Реджио. Само слово «койяанискаци» в переводе с языка индейцев племени хопи означает – безумная, беспорядочная жизнь; жизнь на грани распада; жизнь вне баланса; жизнь, требующая изменений во имя продолжения самой жизни... То, что название фильма образова-



Кадр из фильма "Койяанискаци"

но из индейского слова, несет смысловую (и философскую) нагрузку. Говоря об этом фильме стоит вспомнить М. Букчина, который считается основателем философского течения социальной экологии.

Социальная экология – это радикальный взгляд на научную экологию и существующие общественно-политические системы. Последователи со-

циальной экологии считают, что практически все экологические проблемы являются также и социальными.

Одним из наиболее важных вкладов социальной экологии в современную экологическую науку является предположение о том, что основные факторы, противопоставляющие социум природе, появились по мере общественного развития, а не являлись изначально природными. То есть разделение природы и общества на противостоящие лагеря идет от разделения в обществе, от глубоких и давних конфликтов между самими людьми, что обычно замещается широким понятием «человечество».



Кадр из фильма "Койяанискаци"

Эта критическая точка зрения социальной экологии противоречит почти всем экологическим и социальным теориям. Как ни парадоксально, но именно эта радикальная мысль чаще всего лежит в основе экологических фильмов. Художники, склонные к идеализации и вместе с тем, к категоричности зачастую изображают некий полярный

мир: естественный (и, как следствие, идеальный) мир природы, и контрастный ему – мир технического прогресса. Яркий пример фильма «социальной экологии» – фильм «Койяанискаци», где автор обозначил четкую границу между добром и злом, между человеком и природой. А над всеми этими понятиями – непонятное индейское слово. Быть может, предки знали и предвидели суть происходящих явлений? Эту картину, пожалуй, можно считать экологическим фильмом в чистом виде. Роль же человека здесь играет толпа.

<sup>2</sup> Кино. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986, С.25.

<sup>3</sup> Кино. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986, С.161.

<sup>4</sup> Пьер Паоло Пазолини. Стихи ([www.pasolini.ru/poemi.html](http://www.pasolini.ru/poemi.html)).

Н. Бердяев в своей работе «Я и мир объектов» писал: «Ошибочно думать, что общение, преодолевающее одиночество, возможно лишь человека с человеком, лишь для человеческой дружбы. Оно возможно с миром животным, даже растительным и минеральным, которые имеют свое внутреннее существование... В этой точке совершается примирение человека с отчужденной, объективированной природой, в природе человек встречается не объект, а субъекта, друга».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Библиотека «Вехи», 2001 (<http://www.vehi.net/berdyayev/mirobj/03.html>).

Тенденция к социальному одиночеству достигла своего апогея в 80–90-х годах XX столетия. В это же время и сформировалась в отдельную науку экологическая этика. Тогда же появляются и телеканалы, посвященные этой тематике. Так, девиз канала Animal Planet звучит следующим образом: «Нашу планету населяет более 2 миллионов живых видов. Вы – один из них. С остальными знакомьтесь в передачах канала Animal Planet».

### Самонаблюдение и самоисследование

Особый интерес с философской и драматургической точек зрения представляют фильмы о человеке, но без человека. Такая трактовка свойственна именно для экологического фильма. К ним же относятся и картины, где человек – единственный автор фильма. Человек как самонаблюдатель и самоисследователь. С изобретением легкой доступной видеоаппаратуры стало возможно использовать еще один драматургический прием, его условно можно назвать моноъемкой (монофильмом). Например, в фильме «Соль» М. Энгуса и М. Фредерикса, последний является и соавтором, и героем. Большинство материалов для фильма «Человек-гризли» (режиссер В. Херцог) были сняты самим героем – Тимоти Тредвелле, который в течение 13 лет на несколько месяцев приезжал в национальный парк Катмай (Аляска), чтобы наблюдать и исследовать поведение медведей-гризли. Эксперимент привел к трагическому финалу – за два года до создания фильма Тредвелле и его невесту разорвал огромный медведь. Режиссер фильма Херцог отсмотрел около 100 часов видеозаписей, снятых Тимоти. Именно материал, снятый самим героем, смонтированный и обнародованный уже после его смерти, явил-

Кадр из фильма "Человек-гризли"



кадром из фильма «Человек-гризли» (режиссер В. Херцог) были сняты самим героем – Тимоти Тредвелле, который в течение 13 лет на несколько месяцев приезжал в национальный парк Катмай (Аляска), чтобы наблюдать и исследовать поведение медведей-гризли. Эксперимент привел к трагическому финалу – за два года до создания фильма Тредвелле и его невесту разорвал огромный медведь. Режиссер фильма Херцог отсмотрел около 100 часов видеозаписей, снятых Тимоти. Именно материал, снятый самим героем, смонтированный и обнародованный уже после его смерти, явил-

ся основой для фильма Херцога (наряду с синхронами – интервью друзей и близких Тимоти).

Метод самоисследования критиковал еще философ И. Кант, отмечая трудность и ненадежность самонаблюдения. Он указывал, что «самонаблюдение есть не столько интроспекция, сколько ретроспекция, так как невозможно одновременное протекание какого-либо процесса в сознании и его наблюдение», и что, «производя самонаблюдение, мы тем самым уже вносим определенные изменения в наблюдаемые явления»<sup>6</sup>.

Критическое отношение к методу самонаблюдения было характерно и для философии позитивизма. О. Конт говорил, что самонаблюдение можно приравнять к «попытке глаза увидеть самого себя» и «глупой попытке человека взглянуть в окно, чтобы посмотреть, как он сам проходит по улице»<sup>7</sup>.

Несмотря на то что самонаблюдение и по сей день играет определенную роль в психологическом исследовании, оно по своему характеру явно не соответствует традиционным критериям научности. Однако вполне соответствует художественным критериям.

Надо сказать, что любая попытка художника к самонаблюдению обычно не имела успеха. В художественной литературе так и не выделился жанр «автопортрета» без примеси публицистики. В живописи автопортрет, как правило, был скорее не самонаблюдением, а самоосмыслением, излишне статичным. И только в жанре документального экологического фильма закрепляется и зарождается художественная форма, где автор занимается именно самонаблюдением. Но в этом случае партнером, помогающим осмыслить глобальные и философские проблемы, является не человек, а природа.

### Антропоморфизм в кинодраматургии

Понятие антропоморфизма широко используется в философии (в переводе с греческого означает *ανθρωπο* – человек, и *μορφή* – вид). Как известно, антропоморфизм – это перенесение присущих человеку психических свойств на явления природы (животных, предметы), а также представление божества в образе человека.

Однако применить этот термин можно и к характеристике довольно распространенного драматургического приема, который активно использовался (и используется) в анимации. Этим приемом одним из первых воспользовался создатель графической анимации Э. Коль, который первым «оживил» вещи («Живая газета», «Живые спички», «Ожившие игрушки», «Бегающая лампа», «Веселые микробы»). Фильмы В. Старевича, первого в мире режиссера, работающего в технике кукольной анимации, также

<sup>6</sup> Рубинштейн С.Л.. Основы общей психологии. Библиотека Гумер. Психология ([www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/rubin/02.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/rubin/02.php)).

<sup>7</sup> Там же.

построены на принципе драматургического антропоморфизма. Как известно, у Старевича было две весьма специфические «страсти» – фотография и энтомология. Ни в той ни в другой области Старевич не достиг максимальных высот, однако добился этого при совмещении двух своих увлечений. Один из его грандиозных замыслов заключался как раз в том, чтобы поставить игровой фильм, где актерами были бы живые насекомые. Работая над фильмом «Битва жуков-рогачей» (1910), Старевич убедился, что снять реальную сцену сражения жуков невозможно. Знание энтомологии и собранная прекрасная коллекция насекомых помогли Старевичу создать их крохотные копии, практически неотличимые от оригинала. Он индивидуализировал своих героев, выявляя в их движениях присущие им особенности; мимика отрабатывалась мельчайшими изменениями формы маски, изготовленной из мягкого материала. Следующий фильм «Прекрасная Люканида» он снял с теми же «исполнителями» по собственному сценарию. Московская премьера первого в мире кукольного мультфильма «Прекрасная Люканида» состоялась 26 марта 1912 года.

О фильме говорили как о чуде. Интересно, что зрители, журналисты и даже некоторые профессионалы были убеждены, что использовались живые насекомые, тайной оставался только способ их дрессировки.

Следующий шедевр Старевич снял на студии А. Ханжонкова – фильм с весьма интригующим названием «Месть кинематографического оператора». Картина была снята в пародийном жанре: насекомые как бы «играли» людей. Механизм антропоморфизма работал на всю мощь: в фильме с потрясающей выдумкой и юмором была представлена вся атрибутика классической салонной мелодрамы – роковые страсти, мир артистической богемы и даже вставные танцевальные номера «знаменитой босоножки» Айседоры Дункан...

Бесспорно, первыми «человечность» животных (и вещей) разглядели именно аниматоры. Мультфильмы У. Диснея завоевали такую популярность именно потому, что он наделял оленей и собак, мышей и котов человеческими качествами. Вспомнить хотя бы триумф мультфильма «Бемби» (1936–1942). В 1948 году картина получила премию «Золотой глобус». А сам Дисней признавался, что это его самая любимая работа. Мнение Диснея разделяют многие, по результатам недавнего опроса Los Angeles Business, «Бемби» признан лучшим диснеевским мультфильмом<sup>8</sup>. В основе картины лежит одноименная книга Ф. Зальтена, выпущенная в 1923 году. Главные действующие лица только звери: олененок

<sup>8</sup> Los Angeles Business. Poll: Bambi is most beloved animated Disney movie (13.10.2006).

<sup>9</sup> American Film Institute. 100 heroes & villains // American Film Institute. URL: <http://www.afi.com/100years/handv.aspx>

<sup>10</sup> Толковый словарь Ожегова онлайн. <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=30442>.

Бемби, его родители (мать и отец – Великий Князь леса) и друзья. Человек присутствует в фильме как исключительно отрицательный персонаж – единственный и абсолютный враг леса, несущий с собой страх и смерть. Любопытно, что непосредственно увидеть Человека в мультфильме нельзя, его появление знаменует зловещая музыка. Еще одна небезынтересная деталь: Американский киноинститут (American Film Institute, AFI) признал Человека одним из пятидесяти величайших злодеев кинематографа (!!!)<sup>9</sup>. Уместно вспомнить высказывание А. Хичкока о том, что у Диснея нет плохих актеров, он их просто стирает.

Однако следует отметить, что в анимации принцип антропоморфизма используется, скорее, как внешний драматургический прием, т.е. животные «играют» в людей – в этом нет никакого осмысления данного факта, кроме желания достичь внешнего эффекта: нарисованные говорящие животные, безусловно, более привлекательны. В документальном кино, а именно в его разновидности – экологическом фильме, принцип антропоморфизма используется несколько иначе, особенно когда авторы проводят параллель между миром природы и миром людей. Перед нами разыгрываются простые человеческие истории в исполнении животных, причем на абсолютно документальной основе («Сурикаты», реж. Д. Хонейборн). Именно драматургический антропоморфизм является прочной основой для большинства телевизионных экологических фильмов.

### Статика как драматургический прием

Таким образом, именно в экологическом кино как ни в каком другом жанре возможно использование различных приемов, пришедших еще из философии. Например, исследование, самоисследование, антропоморфизм и т.д. В целом же можно отметить, что тяга зрителя к подобным фильмам не только вполне объяснима, но и имеет явную закономерность. Человеческое общество развивается технически и культурно (или антикультурно), но факт непрерывной эволюции бесспорен. В то время как мир природы сам по себе статичен. Именно к этой статичности (основательности, ясности) и тянется вечно изменчивый человек. Слово «статичность» также является ключевым в вопросах об особенностях драматургии экологического фильма... В данном контексте статику можно обозначить как специфический драматургический прием, характерный для экологического фильма.

«Статика» с греческого переводится как «неподвижный», что рассматривается и как состояние покоя в определенный момент, и как противопоставление динамике, движению, развитию<sup>10</sup>.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. *Вещь в искусстве: (Материалы науч. конф. 1984)*. М.: 1986, С. 6–14.

Если подходить к статике как к художественному приему, то наиболее явным ее проявлением в искусстве является жанр натюрморта в живописи. Ю.М. Лотман в своей статье «Натюрморт в перспективе семиотики» пишет: «Вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте – как вещь в кино. В первом случае – с ней играют, во втором – она играет»<sup>11</sup>.

Насколько статика применима в кино как осмысленный прием, причем осмысленный и проработанный на стадии написания сценария, а не как специфический операторский эффект? Здесь следует рассмотреть два варианта статики: 1) статика визуальная и 2) статика драматургическая.

Существенным (возможно, главным) отличием кино от других искусств называют, как правило, именно наличие движущегося изображения. Режиссеры, прибегающие к данному приему, используют статику лишь как внешний эффект, как условность. В так называемых «статичных эпизодах» всякое движение всего лишь «замаскировано» под статику, не являясь статикой в чистом виде. Существует несколько вариантов решения этой задачи (как замаскировать движение под статику для достижения эффекта «живописности», «картинности»): внутрикадровое движение при статичной картинке; обезличивание движения; общий статичный план при незначительном движении.

Статика в драматургии имеет также несколько аспектов: статичный конфликт и статичный характер.

Применение статики используется для достижения нужного темпа, ритма, а еще для придания «картинности» и «живописности». Помимо этого, статика визуальная постепенно переходит из количества в качество, и в итоге именно статика (как прием) является силой, движущей сюжет.

Проанализируем прием статики в фильме «Койянискаци» Г. Реджио. Автор снимает с высоты птичьего полета, движение камеры плавное. В кадре движения незначительны. Именно это и создает ощущения глобальности и статичности. Показываемый предмет настолько велик, что всякое движение кажется несущественным. Это касается в основном только первой части картины. Во второй части статика переходит из количества в качество, и по визуальным показателям контрастирует с первой. Использование цейтрафера и общих планов обезличивает всякое движение, делая его механическим. В этом случае мы имеем дело со вторым методом создания иллюзии статики – обезличивание. Метод столь же действенный, как и использование рапида, при котором движение кажется настолько замедленным, а план держится так долго, что ощущение движения постепенно пропада-

ет, и кадр превращается в статичную картину (в фильме «Повакаци» – женщины, идущие на фоне заката). Кстати, в «Повакаци» Реджио (1988) предпочитает съемку со скоростью 60 и даже 130 кадров в секунду, для достижения нужного эффекта статичности, и, как следствие, для создания нужного темпоритма. Весь фильм «Койянискаци» поделен на две половины: и в первой, и во второй части статика является ключевым приемом.

Статика драматургическая, как правило, является сопутствующим условием при создании статики визуальной, что мы и видим на примерах фильмов Реджио («Койянискаци»). Без второй части первая не имеет смысла, кажется, что нет ни экспозиции, ни завязки. Все компоненты сюжетной композиции обнаруживаются только после начала второй части (стремительный пролет камеры над рекой, полями обозначает начало конфликта визуального: от статики к антистатике и далее – зритель попадает в индустриальное общество, которое, несмотря на свое видимое движение, все равно статично по причине своей безличности). Драматургия выстраивается на контрасте (контраст визуальный в данном случае превалирует, организуя таким образом контраст смысловой).

Само понятие статики – важный и распространенный прием для документального экологического фильма. Статика является некой драматургической пружиной, механизмом замедленного действия – благодаря ей у авторов есть возможность формировать некий скрытый сюжет, который обнаруживается (при формальном бездействии – визуальном и драматургическом) чаще всего при контрасте. Контраст может быть разного характера: контраст визуальный, контраст музыкальный, контраст монтажный. Потому понятие «конфликт» можно намеренно заменить понятием «контраст» как более точным и содержательным термином в данном контексте.

Статика также зачастую используется при изображении человека (что полностью отсылает к искусству живописи). Реджио использует рапид в фильме «Койянискаци» – лица людей, движения которых незначительны и замедлены. Еще один великий документалист К. Маркер в своем фильме «Без солнца» использует стоп-кадр как бы случайно выбранного из толпы лица. Наиболее полно принцип живописной статики воплотил в своей картине «Барри Линдон» С. Кубрик. Вот живописный портрет: графиня с ребенком (кисти Кубрика, стилизация под Т. Гейнсборо) – абсолютно недвижима, довольно продолжительное время героиня и мальчик даже не моргают (вместе с тем ясно, что это стоп-кадр). «Подстраиваясь» под «природу фильма» режиссер использует внутрикадровый отъезд. В этом случае ощущение статики и кар-



Кадр из фильма «Барри Линдон»

<sup>12</sup> В пейзажной живописи – небольшие фигуры людей и животных, изображаемые для оживления вида и имеющие второстепенное значение. Стаффаж получил распространение в XVI–XVII вв., когда пейзажисты часто включали в свои произведения религиозные и мифологические сцены. Нередко стаффаж вписывался в картины не автором пейзажа, а другим художником – Прим. авт.

тинности сохраняется. В одной из начальных сцен Барри покидает свой дом, показывается длинный общий план и маленькая движущаяся фигура героя среди живописного пейзажа в стиле рококо (движущаяся фигура слишком мала, чтобы своим движением разрушить ощущение статики). В этом случае Кубрик и оператор Д. Олкотт используют чисто живописный прием – «стаффаж» (в переводе с немецкого означает «украшать картины фигурами»), причем кинематографический стаффаж здесь используется неоднократно<sup>12</sup>. Фигура главного героя Барри в сцене (кадре) его ухода из дома – формально абсолютно второстепенна, как и второстепенно движение. Весь кадр сконструирован таким образом, чтобы не разрушить иллюзию статики. Оператор Д. Олкотт (известный по многим картинам, сделанным в тандеме с Кубриком) получил за картину «Барри Линдон» премию «Оскар». Кстати, использование синонима «картина» здесь уместнее.

Помимо вышеперечисленных приемов не может не обращать на себя внимания большое количество фронтальных планов. В одной из первых сцен в фильме, где кухня и граф стоят прямо перед камерой, присутствует внутрикадровое движение, и совершенная проработанность композиции – чуть правее еще одна парочка, причем абсолютно статичная, чуть левее – дерево. Сами главные герои (в данном случае – фигуры) почти не двигаются, что создает иллюзию статики.

Известно, что Кубрик выстраивал видеоряд по «образу и подобию» картин соответствующего века. По признаниям само-



Кадр из фильма «Барри Линдон»

<sup>13</sup> Перетрухина О. Философия Стэнли Кубрика. Киноведческие записки, 2001.

го автора за основу были взяты жанровые картины У. Хогарта, основоположника и крупнейшего мастера стиля рококо А. Ватто, здесь же можно упомянуть имена английских художников Д. Констебла и Т. Гейнсборо. С. Спилберг язвительно сказал: «Посмотреть этот фильм – все равно что посетить галерею Прадо без перерыва на обед»<sup>13</sup>. Статика является как бы лейтмотивом фильма. Она проходит почти через каждый эпизод, постоянно отсылая зрителя к авторским мотивациям, – всю историю имеет смысл рассматривать как эстетизированную картину с капризным сюжетом, который, как ни парадоксально это звучит, не столь важен. Именно это «смещение приоритетов» Кубрик заимствует у живописи, где даже в жанровых картинах фабула все равно вторична, так как только мастерство и визуальное наслаждение имеют первостепенное значение. В кино абсолютная статика редкость, и Кубрик, решив обозначить статику (как основу живописи) главным приемом и главной режиссерской находкой, все-таки трансформирует и приспособливает статику под природу кинематографа.

Важно то, что, как в фильме «Койянискаци», так и в фильме «Барри Линдон», статика как прием визуальный оправдывает себя только при условии статики драматургической. В фильме «Барри Линдон» мы имеем дело со статикой характера. Главный герой (именем которого названа картина) абсолютно статичен. «В целом, фабула романа У. М. Теккерея была обработана Кубриком таким образом, чтобы исключить все фарсовые эпизоды, все

<sup>14</sup> Mark Crispin Miller. Kubrick's Anti-Reading Of The Luck Of Barry Lyndon. The John Hopkins University Press, 1976, p. 51.

<sup>15</sup> Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History (eds. Geoffrey Cocks, James Diedrick, Glenn Wesley Perusek). Univ of Wisconsin Press, 2006. p. 166–178.

<sup>16</sup> Виннер А. В. Материалы и техника живописи советских мастеров. М.: Советский художник, 1938, С. 111–117.

<sup>17</sup> Виннер А. В. Как работать над пейзажем масляными красками. М.: Профиздат, 1971, С. 147.

хвастились привнесения и преувеличения, сместив акцент с бурной деятельности главного героя на его пассивность перед лицом судьбы... Каждый кадр – печальная фреска», – резюмировал общее впечатление влиятельный кинообозреватель Э. Саррис<sup>14</sup>.

«Барри Линдон» – удачный пример на «упражнение» в статике в игровом кино. Хотя сам Кубрик дал съемочной группе установку на создание «документального фильма» о нравах и манерах аристократии позапрошлого столетия<sup>15</sup>. Интересен сам авторский посыл и упоминание слова «документ». Важно то, что «статика» является не только приметой живописи, но и особой приметой документального кино. К примеру, медитативное кино целиком и полностью построенное на «живописном принципе».

В последнее десятилетие получил также распространение еще один подвид фильмов – так называемый «живой пейзаж». В таких фильмах присутствует не только визуальная статика, замаскированная, как правило, либо внутрикадровым движением, либо незначительным естественным движением в кадре, но и статика драматургическая – всякое отсутствие фабулы как таковой, а протекание сюжета происходит опосредованно, т.е. сам сюжет заключается лишь в смене живописных картинок, как бы восхваляющих земные красоты, величие природы. Уместно процитировать П. Кончаловского: «Идея композиции всегда заключена в самой действительности. Когда эту созданную природой композицию пропускаешь через себя, то видишь, что природная композиция оказывается страшно верной, что она выше всех перестановок, какие может изобрести человек»<sup>16</sup>.

Нечто подобное говорил и Н. Рерих: «Но искать всегда надо на натуре. В самой природе все так гармонично скомпоновано, что лучше вы и не придумаете! Изучая природу, внимательно наблюдайте ее, и вы найдете в ней все необходимые элементы композиции!»<sup>17</sup> То есть, в самой композиции пейзажа уже изначально заключается некий сюжет, который может иметь место в кино так же, как и в живописи, но при условии, что не будет нарушена природа кино, которая заключается в антистатичности...

К перечисленным приемам, позволяющим создать иллюзию статики, можно добавить и использование музыки – еще одного выразительного элемента, создающего ощущение движения даже при внешней статичности. Так, музыка Ф. Гласса является неотъемлемым драматургическим компонентом трилогии Г. Реджио. «Кино Реджио ввергает в транс, излечивает, сводит с ума. Психосоматические реакции гарантированы ритмом – в основе музыки Филиппа Гласса лежат индуистские обрядовые песнопения, они совпадают с ритмом католических псалмов. Реджио дублирует

<sup>18</sup> Naqoqatsi: Культурный камикэде Годфри Реджио (www.rol.ru/news/art/kino/03/07/09\_007.htm).

<sup>19</sup> Dareland. Интервью с Г. Реджио (www.dareland.com).

ет ритм музыки монтажом. Человеческий организм реагирует изнутри – сокращением сердечной мышцы. Пульс зрителя совпадает с пульсом фильма – берегитесь, это ловушка! Теперь вы во власти у режиссера. Теперь ваше сердце будет биться по его режиссерской воле, пока не закончится фильм...»<sup>18</sup>. «Мои фильмы, как всякое хорошее кино, резонируют с сердечной чакрой»<sup>19</sup>, – поясняет Годфри.

Симптоматично, что одним из четырех «Оскаров», которыми был удостоен «Барри Линдон», стало лучшее музыкальное сопровождение (при том, что для фильма не была написана оригинальная музыка). «К выбору музыкальной темы Кубрик подошел не менее скрупулезно, чем к проработке визуальных решений. Для него было обычным делом подгонять сцены к подобранной заранее музыке. Он вспоминает, что за время работы над картиной прослушал все имевшиеся в продаже пластинки с записями музыки XVII–XVIII веков».

Еще одно важное условие визуальной статики – это цветовые акценты. Едва ли можно найти удачный пример черно-белого фильма, принципиально построенного на статике. Цвет и свет, как и музыка – неотъемлемые компоненты, обрамляющие статику как кинематографический прием (в данном случае чисто визуальный). Как пример здесь можно привести все те же фильмы – игровой «Барри Линдон» и не игровой «Койяанискаци». Цвет в фильме «Барри Линдон» тщательно продуман. Это и мрачные «голландские цвета» интерьеров, и потрясающее цветовое решение в сцене венчания Барри и графини, где оператор «рисует» камерой портреты: юного графа и его отчима, а также групповой семейный портрет. Это и натурные сцены, которые своей цветовой гаммой, насыщенным, неестественным цветом напоминают пейзажи Хогарта и Гейнсборо (сцены, где Барри бежит из дома, Барри уходит от случайной возлюбленной-француженки). Если цвет и музыка заменяют в данном случае объективное движение, то отъезды, наезды, панорамы являются скорее формальным движением. Однако наиболее «статичным» и удобным для использования материалом является природа (как в игровом, так и в документальном кино).

Здесь можно было бы поспорить, вспомнив черно-белый фильм К. Маркера «Взлетная полоса», где ни в одном эпизоде нет изображения природы (за исключением непродолжительной сцены в городском парке). Но можно ли считать эту картину новатором Маркера статичной? Едва ли. Несмотря на чисто внешнюю статичность («Взлетная полоса» – фотофильм), Маркер сознательно избегает статики как осознанного приема. В каждой фотографии актеры запечатлены в момент действия, а каждая фотогра-

фия задумана как вспышка, как кадр. То есть перед автором стояла диаметрально противоположная задача (в отличие от Кубрика и Реджио): при наличии технически статичного приема съемки (фотографии) избежать этой статичности и создать иллюзию движения.

Следует выделить еще один вид (поджанр) экологического фильма – «живые пейзажи» или «медитативное кино». Такого рода картины – упрощенная форма, почти полностью копирующая живопись. Стоит определить как отдельный поджанр в кино и фильмы-ведута. Этот термин мы опять же позаимствовали из живописи. Ведута (итал. veduta, «вид») – жанр европейской живописи, особенно популярный в Венеции XVIII века. Представляет собой картину, рисунок или гравюру с детальным изображением повседневного городского пейзажа.

На принципе этого поджанра сконструирована и кинокартина великого голландского документалиста Й. Ивенса «Сена встречает Париж», где детально изображен городской пейзаж. Автор не выходит за пределы Сены. Сена всегда в кадре, Сена – главный герой. Люди здесь выступают лишь как стаффаж. То есть элемент второстепенный и, в отличие от живописи, малопроработанный не столько визуально, сколько драматургически. Все эпизоды носят фрагментарный характер, нет в них и сквозного героя. «Берлин – симфония большого города» (реж. В. Рутман) и «Рим» (реж. Ф. Феллини) – эти фильмы также в большей или меньшей степени сделаны по принципу ведуты. В том же контексте можно обозначить и фильмы-маринеры, где объектом исследования является море.

Один из самых известных маринистов в кино – Ж.-И. Кусто. Его фильм, сделанный совместно с представителем «новой волны» во Франции Л. Малем, «Мир тишины» (1956) собрал все возможные кинопремии и награды – от «Оскара» до «Золотой пальмовой ветви» в Каннах. Успех фильма Ж.-И. Кусто и Л. Маля обусловлен, возможно, и тем, что в этой картине была впервые в таком масштабе использована подводная съемка. К режиссерам-маринистам можно отнести и Д. Кэмерона, исследовавшего морскую тематику как в игровом кино (знаменитый оскароносный «Титаник»), так и в глобальном документальном проекте («Чужие из бездны»), специально созданном для показа на сверхгигантских экранах IMAX-кинотеатров.

\*\*\*

Весьма симптоматично то, что крупнейшие документалисты всего мира всегда пытались работать в жанре экологического кино, осваивая это философское пространство. Само название

«экологический фильм» отсылает к науке экологии, формированию которой происходило под влиянием более старых наук – биологии, философии, этики. По этой причине глобальность поднимаемых проблем в таких фильмах имеет смысл изучать как с философской точки зрения, так и с позиции исследования специфических драматургических законов, призванных наиболее полно охватить масштабность тематики. Кроме того, именно экологические фильмы – прекрасная модель для изучения простого и вместе с тем сложного принципа, который трансформируется в художественный прием – от простого к сложному, от частного к глобальному. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Библиотека «Вехи», 2001 // Вехи. URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/mirobj/03.html> (дата обращения: 06.07.2010).
2. Винер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками М.: Профиздат, 1971.
3. Винер А.В. Материалы и техника живописи советских мастеров. М., Советский художник, 1938.
4. Кино. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986.
5. Лотман Ю.М. Вещь в искусстве: (Материалы науч. конф. 1984). – М., 1986.
6. Ожегов С.И. // Толковый словарь Ожегова онлайн. URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=30442>(дата обращения: 16.06.2010).
7. Пазолини П.П. Стихи // Пазолини. URL: [www.pasolini.ru/poemi.html](http://www.pasolini.ru/poemi.html) (дата обращения: 07.07.2010).
8. Петрухина О. Философия Стэнли Кубрика. Киноведческие записки, 2001.
9. Редакционная статья. Накойкаци: Культурный камикадзе Годфри Реджио // РОЛ. URL: [http://www.rol.ru/news/art/kino/03/07/09\\_007.htm](http://www.rol.ru/news/art/kino/03/07/09_007.htm) (дата обращения: 02.06.2010).
10. Реджио Г. Интервью. // Dareland. URL: [www.dareland.com](http://www.dareland.com) (дата обращения: 02.06.2010).
11. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. Библиотека Гумер-психологии // Гумер-инфо. URL: [http://www.gumer.info/bib\\_liotek\\_Buks](http://www.gumer.info/bib_liotek_Buks) (дата обращения: 15.06.2010).
12. American Film Institute. 100 heroes & villains // American Film Institute. URL: <http://www.afi.com/100years/handv.aspx> (дата обращения: 10.06.2010).
13. Cocks Geoffrey, Diedrick James, Perusek Glenn Wesley. Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History. University of Wisconsin Press, 2006.
14. Miller Mark Crispin. Kubrick's Anti-Reading Of The Luck Of Barry Lyndon. The John Hopkins University Press, 1976.
15. Poll: Bambi is most beloved animated Disney movie. // Los Angeles Business. URL:<http://losangeles.bizjournals.com/losangeles/stories/2006/10/09/daily46.html> (дата обращения: 13.06.2010).

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

1. Койянискаци. Режиссер Г. Реджио, 1983 г.
2. Повакаци. Режиссер Г. Реджио, 1988 г.
3. Накойкаци. Режиссер Г. Реджио, 2002.
4. Без солнца. Режиссер К. Маркер, 1983 г.
5. Взлетная полоса. Режиссер К. Маркер, 1962 г.
6. Человек-гризли. Режиссер В. Херцог, 2005.
7. Соль. Режиссер Ф. Мюррей, 2007 г.
8. Барри Линдон. Режиссер С. Кубрик, 1975 г.
9. Мир тишины. Режиссеры Ж.-И. Кусто и Л. Малю, 1956 г.
10. Сена встречает Париж. Режиссер Й. Ивенс, 1957 г.
11. Прекрасная Люканида. Режиссер В. Старевич, 1912 г.
12. Бемби. Режиссер Д. Хэнд, продюсер У. Дисней, 1942 г.