

А.С. ТЕМЛЯКОВА

*(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 791.43(47)

ББК Щ374.3(2)6-7

ЦВЕТ И ПРОСТРАНСТВО В ФИЛЬМЕ «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ» (2013; РЕЖ. А. ГЕРМАН-СТ.)

Аннотация. В статье проводится анализ специфики конструирования пространства в фильме «Трудно быть богом» (2013) режиссера А. Германа с применением концепция «какого-угодно-пространства» Ж. Делеза. Исследуется, как в рассматриваемом черно-белом фильме используется «образ-цвет» для выстраивания особого пространства киноповествования. Рассматривается выстраивание сюжетной и смысловой составляющих фильма в диалоге с содержанием научно-фантастической повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» (1964).

Ключевые слова: пространство, цвет, кинореальность, «Трудно быть богом», А. Герман-ст., А. и Б. Стругацкие.

В статье речь пойдет об анализе цвета в кинокартине, также мы проанализируем цветовые описания в повести братьев Стругацких «Трудно быть богом» (1964). Если мы обратимся к книге, то основные цветовые описания, которые мы встретим – это серая армия, черные монахи, белые платки Руматы, рыжие волосы Киры. Фильм вызвал неоднозначную реакцию, связанную со специфическим визуальным рядом, непривычным для зрителя, кем бы он ни был: киноведом, кинокритиком, либо рядовым посетителем кино. Но стоит все-таки обратить внимание на последний фильм русского кинорежиссера Алексея Германа, выпущенный в прокат в 2014 году.

Восприятие картины зрителем выстраивается достаточно эмоционально и близко, начиная с первых кадров киноповествования, благодаря тому, что режиссер вводит камеру как участника действия. Камера здесь выступает как «киноглаз» Дзиги Вертова. Кинокритик Татьяна Москвина говорит, что зрителю «надо дать себя утянуть в сверхплотную, вращающуюся на бешеной скорости «воронку изображений», в перенаселённый кадр, который как будто не знает монтажа вообще, словно это и не игровой фильм, а «жизнь врасплох»

[Москвина]. Персонажи смотрят в камеру или даже на зрителя, включенного в киноповествование; порой камеру заслоняют какие-то вещи, предметы, либо руки кого-то из персонажей.

Режиссер выстраивает в кинокартине совершенно особое пространство. Остается лишь догадываться, является ли это средой жизни средневековья, фантазией режиссера, вариантом прочтения научно-фантастической повести? Пространство задано совершенно особыми определенными фактурами – это белый и серый дым, грязь, слякоть, вода, каменные стены замков, элементы древесных поверхностей, металл, мех шуб и мех чучел убитых животных, также перья, цветы. Базовый цвет, присутствующий на экране – это серый. Он распространен повсеместно. Серые стены сооружений, серая грязь и фекалии, серая мутная вода, серая одежда, серая грязь на коже героев. Фильм А. Германа черно-белый, но это не умаляет значения цвета, скорее наоборот, заостряет внимание на цветовой передаче визуального образа текста произведения.

Согласно Делёзу, пространство, когда оно перестает быть определенным и детерминированным, превращается в «какое-угодно-пространство». Можно утверждать, что эти пространства так же стары, как и кинематограф. «Какое-угодно-пространство» не является некой универсальной абстракцией, характерной для любого места и времени. Но это в высшей степени сингулярное пространство, которое просто утратило свою гомогенность, то есть принцип собственных метрических отношений или связность частей, так что монтажные согласования могут осуществляться всевозможными способами. Это пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как локус чисто возможного. То, что фактически показывает неустойчивость, гетерогенность и отсутствие связей в таком пространстве, можно назвать богатством потенциала или сингулярностей, являющихся условиями, предваряющими любую актуализацию и всякое обусловливание [Делез 2004: 168-169].

Выстраивание «какого-угодно-пространства» происходит главным образом с помощью тени, теней: пространство, наполненное или покрытое тенями, становится «каким-угодно». Делёз приводит пример того, как экспрессионизм работает с мраком и светом, непрозрачным черным фоном и светозарным началом: эти две силы сцепляются, сжимают друг друга в объятиях, подобно борцам, и наделяют пространство выразительной глубиной, подчеркнутой и деформированной перспективой, и эти глубина и перспектива заполняются тенями в форме то постепенной градации светотени, то чередующихся

контрастных полос. Таков «готический» мир, который затопляет или ломает контуры, наделяя вещи неорганической жизнью, где они утрачивают индивидуальность, – и который потенциализирует пространство, превращая его в нечто неограниченное. Глубина является местом борьбы, иногда втягивающим пространство в бездну черной дыры, а порою тянущим его к свету [Делёз 2004: 171-172].

Другим вариантом выстраивания «какого-угодно-пространства», согласно Делёзу, является лирическая абстракция, которая определяется через отношение света и белизны, хотя тень сохраняет здесь важное значение, чего нет в экспрессионизме. И дело здесь в том, что экспрессионизм развивает принцип оппозиции, конфликта и борьбы: борьбы духа с мраком. А вот для приверженцев лирической абстракции деянием духа является не борьба, но ее альтернатива, некое фундаментальное «или-или». Коль скоро это так, тень уже не продлевается до бесконечности и не инвертируется до крайности. Она уже не продлевает некое положение вещей бесконечно, но, скорее, выражает альтернативу между самим положением вещей и преодолевающей ее возможностью, виртуальностью.

Тьма и борьба духа, белизна и духовная альтернатива – с ними связаны два первоочередных метода, благодаря которым пространство становится «каким-угодно» и возвышается до уровня светозарной духовной потенции [Делёз 2004: 178].

Следовательно, согласно концепции Делёза, вызвать к жизни и образовать «какие-угодно-пространства», пространства бессвязные или опустошенные, способны тени, пробелы и цвета.

Исследователь Рэда Бенсмайя говорит о применении концепта «какого-угодно-пространства» Оже Паскаля к философско-эстетической концепции кино Делёза. Это какое-либо анонимное пространство, через которое проходят люди, или это то, что Делёз может назвать кочевым или перемещающимся пространством, точкой перехода между «значимыми» местами пребывания. Более того, пребывая в таком пространстве, индивид становится деперсонализированным. Такое пространство чаще всего переполнено людьми, но каждый сам по себе по прежнему одинок. Оже отмечает, что это «какое-угодно-пространство» является гомогенным, десингулярным пространством [Bell 1997].

В концепции Делёза такие «какие-угодно-пространства» играют различные роли. Так, «какое-угодно-пространство» в теории Делёза может функционировать в качестве концептуального персонажа. Таким образом, как показывают Делёз и Гваттари в работе «Что такое

философия?», философы, художники и научные исследователи, каждый своим путем, пытаются установить некий смысл порядка в фундаментально хаотичном и постоянно изменяющемся мире. Они пытаются выстроить что-то вроде «космохаоса». Однако, для Делёза и Гваттари, чтобы удовлетворить этим требованиям опосредующего фактора, или чего-то, что не является ни хаосом, ни строгой идентичностью концепций (для философов), аффектом (для художников), или репрезентацией (для научных исследователей). Этот опосредующий фактор является условием существования такой идентичности, и для философа это «концептуальный персонаж». Иными словами, такие пространства обеспечивают некую возможность перехода, служат транзитной точкой между устойчивыми пунктами пребывания. Таким образом, эти пространства занимают промежуточное положение между хаосом и порядком, созданным из этого хаоса. Так, исследователь Бенсмайя показывает, в отличие от Оже, что для Делёза «какое-угодно-пространство» является условием для появления уникальности и сингулярности [Bell 1997].

Стоит отметить, что «какое-угодно-пространство» может задавать некую атмосферу кинокартины, но чаще оно служит в качестве отдельного «концептуального персонажа» в фильме. Оно само может воздействовать на героев кинокартин, изменяя их идентичность, манеру поведения и восприятия себя и своего места в мире.

Рассмотрим, какими средствами и инструментами в фильме «Трудно быть богом» (2013) выстраивается совершенно особое «какое-угодно-пространство» обитания персонажей кинокартины. Мы уже говорили об особых фактурах, представленных в данном фильме. Можно сказать, что мы наблюдаем все возможные варианты состояния вещества: воздушное, жидкое с учетом различных вариантов консистенции, твердое.

Водяная, слизистая природа жизни со всеми прелестями процессов брожения и гниения не прикрыта никакими достижениями прогресса. Люди выглядят так, как выглядели бы, наверное, увеличенные до человеческих размеров бактерии и микробы [Москвина].

Стоит обратить внимание, что дневной свет в фильме не белый, он не представляет собой яркие светлые лучи, в фильме свет лишь из всех сил пробивается сквозь дымку густого тумана. В итоге превалирует серый день. Ночь черна, освещение ночи задают разожженные факелы, костры.

«Образ-цвет» в фильме представлен тремя базовыми цветами – черным, серым, белым. В процессе анализа цветов обратимся также к цветовым описаниям, имеющим место в повести «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких.

Белый цвет является привилегией главного героя. Он всегда одет в белую рубашку, он вытирается белыми полотенцами, он спит на белых простынях, он носит белые «изящные кружевные платочки». Согласно тексту повести, он даже пытался ввести в обиход жителей города своего круга иметь при себе платки. В большинстве сцен фильма белые платки, брошенные Руматой, поднимают дети. В данном случае белый цвет – это отражение внутреннего мира и целей героя; он как бы несет свет, светлые чистые мысли в мир обитателей планеты.

В тексте мы встречаем следующие описания с присутствием белого цвета: белые деревья; белый электрический свет; белая батистовая рубашка Руматы; белое перо – символ любви страстной (которое втыкает за ухо Румата в одной из сцен).

Также в белом одеянии предстает десятилетний принц, которого убивают в результате переворота. В книге отношение Руматы к принцу описано следующим образом:

«Для Руматы, редко сталкивавшегося с детьми, десятилетний принц был антиподом всех сословий этой дикой страны. Именно из таких обыкновенных голубоглазых мальчишек, одинаковых во всех сословиях, вырастали потом и зверство, и невежество, и покорность, а ведь в них, в детях, не было никаких следов и задатков этой гадости» [Стругацкие 2003: 313-314].

В тексте повести мы встречаем следующие описания с присутствием серого цвета: серое слово и серое дело; таверна «Серая Радость»; серый патруль; напиральная серость; средний серый уровень; «Серые роты» в военной форме серого бархата; нескладная серая фигура; серый рассвет; серая жизнь.

Рефреном по тексту звучит описание города, заполненного солдатами: «А по булыжной мостовой – грррум, грррум, грррум – стучат коваными сапогами коренастые, красномордые парни в серых рубахах» [Стругацкие 2003: 212-213]. Именно таким город представлен в фильме, мы постоянно слышим чавкающие, булькающие звуки, создаваемые при передвижении персонажей по грязным улицам.

Приведем слова Гура Сочинителя, сказанные дону Румате: «В темноте мы во власти призраков. Но больше всего я боюсь тьмы,

потому что во тьме все становятся одинаково серыми» [Стругацкие 2003: 306].

Интересно, что если в начале фильма нас удручают постоянно присутствующие на экране серые фекалии, серая грязь и слякоть, то после убийства короля доминирующим цветом становится черный. Это, прежде всего, повсеместно и повсюду льющаяся черная кровь в черно-белом фильме. Все черным-черно от текущей черной крови.

В тексте повести мы встречаем следующие описания с присутствием черного цвета: черный яд; почерневшие, замшелые стены из голых бревен, заляпанные наслоениями копоти; украшение города, сверкающая башня астрологической обсерватории, торчала теперь в синем небе черным гнилым зубом, спаленная «случайным пожаром»; и небо было не синее, а черно-свинцовое, подсвеченное красным; черный плащ; человек в черном; черный всадник; бдительное око черного воинства; мрачные черные люди.

Обратим внимание на сцену, в которой герой выглядывает из окна замка на площадь – мы видим полчища черных монахов в серых металлических шляпах-шлемах, выстроенных около замка и среди них идет белоснежная лошадь. Вот какое описание этой сцены мы находим в тексте повести:

«Румата подошел к окну. Оно выходило на площадь перед дворцом. Уже занималась заря. В серое небо поднимались дымы пожаров. На площади валялись трупы. А в центре ее чернел ровный неподвижный квадрат. Румата вгляделся. Это были всадники, стоящие в неправдоподобно точном строю, в длинных черных плащах, в черных клобуках, скрывающих глаза, с черными треугольными щитами на левой руке и с длинными пиками в правой». [Стругацкие 2003: 336].

Режиссер добавляет в ряды всадников в черном одеянии белоснежного коня, чтобы визуальнo отобразить остроту конфликта и борьбу белого и черного. Причем это борьба как в душе героя – начинать ли активное противодействие и вмешательство в ход истории, прибегнуть ли к жестокому убийству в ответ на действия доня Рэбы и черной армии, или же продолжать пассивно наблюдать за ходом развития событий.

«Там, где торжествует серость, к власти всегда приходят черные» [Стругацкие 2003: 337]. Нельзя не заметить что после переворота и пришествия к власти «черных» в фильме введены наиболее острые, наполненные эмоциональным отражением все усиливающегося конфликта в душе Руматы, сцены. Особенно отчетливо это видно в сцене, когда герой проходит мимо повешенных; здесь мы наблюдаем

черные одеяния повешенных на фоне белого утреннего неба или белой дымки, которая выглядит как по-настоящему белая и никак не серая. Последний повешенный в белой рубашке и в белом колпаке. Здесь дихотомия черного и белого выражена наиболее остро. Также и в сером воздухе после смены власти летает черная копоть от костров, повсюду слоняются или стоят рядами монахи в черных рясах и шлемах.

Далее наше внимание с внешнего облика городских улиц переводится к главному герою. Наиболее полно внутреннее состояние героя, звучащее диссонансом с окружающим «почерневшим» миром выражено в сцене, где герой замазывает лицо черной слизью и кровью и открывает глаза. Он смотрит сквозь этот ужас, жестокость и черноту на окружающий мир. Причем более уместно здесь говорить не о мире, а о неком «космохаосе».

Также стоит обратить внимание на сцену, когда герой силой открывает запертую дверь внутри замка и проходит в нее, из темноты раскрывшегося коридора на героя летит белая сова и садится ему на плечо. Здесь герой предстает как воин или бог, несущий свет людям.

Особого внимания заслуживает тема Киры и ее отношений с героем. В фильме у Киры тоже есть элементы одежды белого цвета. Из книги мы узнаем, что она была рыжей, тихой, застенчивой девушкой. Причем «любить она умела, как любят сейчас на Земле, – спокойно и без оглядки...» [Стругацкие 2003: 259].

В фильме сцены с участием Киры наиболее эмоционально наполнены. Так, после убийства Киры мы видим, как чернота ненависти буквально проникает в душу Руматы, и он начинает перестраивать окружающий мир, вносить коррективы в порядок развития событий.

В конце фильма мы также наблюдаем множество глубоких оттенков черного и серого цветов. Когда Румата убивает человека, прокалывая его рогами от чудовищного шлема-маски, то на него брызжет и изливается черная кровь. В результате все его лицо становится черным, и весь он становится черным от этой крови. Весь мир становится черным от крови.

Всюду виднеются трупы людей и животных, всюду – грязь разной степени густоты и консистенции. Мы видим мальчика, играющего этой грязью среди трупов; в какой-то момент он находит яйцо, теперь белыми остаются лишь куриные яйца как чистое природное начало. Весь остальной мир планеты Арканар, охваченный нелепым человеческим существованием, погружен в эти минуты в хаос «черного».

В конце фильма мы видим белые снежные дали, чернеющие стволы голых деревьев и изменившегося внешне и внутренне героя. Довлеет белый цвет, который в силу специфики изображения, смотрится как мутно-белый. Однако дневной свет чист, нет привычного серого городского дыма, окутывающего всё вокруг. Создается ощущение, что достигнута точка временного равновесия и временного спокойствия, насколько это реализуемо в представленном нам «космохаосе» планеты Арканар.

Как утверждает кинокритик Татьяна Москвина, фильм «Трудно быть богом» создан вопреки всей существующей нынче визуальности, в опровержение всего, чему поклоняются сегодня, – сюжету, монтажу, игре актёров. Такого фильма никогда не было и не будет никогда. Он, по мнению Т. Москвиной, переживёт своё время и его эстетические пристрастия [Москвина].

В заключение хочется отметить, что фильм не ограничен лишь попыткой экранизации повести. Черно-белое изображение не отменяет, как это может показаться, возможности цветового выражения смыслового содержания киноповествования. В данном случае, благодаря гениальной работе режиссера, черно-белое изображение лишь заостряет внимание на выраженной, в том числе и с помощью цвета, внутренней драме героя. Бездействие и пассивное существование в тени разверзающейся черной бездны либо открытый конфликт, борьба и кровопролитие как выражение противостояния надвигающемуся на планету ужасу.

ЛИТЕРАТУРА

Делёз Жиль. Кино: Кино 1. Образ – движение; Кино 2. Образ – время. – М., 2004. – 624 с.

Москвина Т. Этот фильм переживет свое время // Аргументы недели № 10(402) от 20 марта 2014. URL: <http://argumenti.ru/culture/n430/326815> (Дата обращения: 20.08.2015).

Стругацкие А. и Б. Четыре Стихии: Воздух: Фантастические романы / Сост. С. Бережного. – СПб.: Амфора, 2003. – 607 с.

Bell Jeffrey. Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory. Film-Philosophy. 1997. Vol. 1, No. 1. – URL: <http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n8bell> (Дата обращения: 20.08.2015).

Статья рекомендована к.ф.н., доц. Л.М. Немченко