



## Пейзаж как образный лейтмотив фильма

**Н.А. Шаховская**

*В статье рассматривается образ пейзажа как важная часть пластического строя фильма, его смысловой структуры. На примере картины Андрея Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» анализируется роль эстетики документализма в раскрытии взаимоотношений человека и природы. Выявляются характерные особенности в документальном показе образа разобщенности мира человека и мира природы.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01(014)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

образ природы,  
документализм,  
эстетика пейзажа,  
образная система,  
А. Кончаловский

Диалектическая связь искусства и жизни, пожалуй, главное неотъемлемое качество кинематографа. Как человек соединяет в себе природное и социальное начала, так и природа кино носит двуединый характер, пытаясь, с одной стороны, документально воссоздать реальность на экране, а с другой — максимально преобразовать ее с помощью выразительных средств. Так, эстетика документализма в кино во многом близка фотографии с преобладанием в ней технически точной стороны репродуцирования действительности и подлинности поэтической выразительности предмета. При этом «образ в кино не просто холодное документальное воспроизведение объекта на пленке»<sup>1</sup>. Фотографическая природа кинематографа и присущая ему установка на документальность, на «правду жизни» изначально содержат в себе огромные эстетические потенции. Отбор и использование «живых» изображений, кадров «текущей киноправды» (по Л. Деллюку), минуя процесс их художественной обработки, позволяет оживить экранное пространство, наделить эстетическими качествами саму действительность, точнее, ее фотографический коррелят<sup>2</sup>.

Так, используя жизненно достоверный материал и создавая свою особую систему звукозрительных образов, Андрей Кончаловский в картине «Белые ночи почтальона Алексея Тряпи-

<sup>1</sup> Тарковский А.А. О кинообразе // Искусство кино, 1979, № 3. С. 84.

<sup>2</sup> См.: Пондопуло Г.К., Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М.: ВГИК, 1997. С. 13.

цына» приближается «к эстетической неразличимости между прямой фиксацией того, что происходит, и художественным вымыслом»<sup>3</sup>. Через несыгранный, но непосредственно зафиксированный материал художник заставляет зрителя возвращаться к сущностным понятиям искусства и жизни. Он свидетельствует о событиях, людях, природе и истине, и это свидетельство, являясь «документом», по выражению Н.Н. Третьякова, содержит печать личности самого художника.

Нарочитая «несыгранность» жизни почтальона, непосредственное запечатление ее как бы врасплох, как она есть (где даже похороны настоящие), является попыткой режиссера «заточить слух» и услышать этот мир, максимально приблизившись к реальности. Это авторское стремление понять с помощью системы кинематографических знаков, особого языка «документа», смысловые коды Вселенной, что, в конечном счете, есть не что иное, как попытка «овладения истиной и — шире — жизнью»<sup>4</sup>.

Характерно, что при почти полном отсутствии в фильме сюжетного повествования, пластическим двигателем всего действия выступает пейзаж. Это тот случай, когда сюжет получает развитие как продуманная целостная система пластических образов, расширяющая и углубляющая основное содержание фильма.

В этом отношении не утрачивает значения и разработанная С. Эйзенштейном манера музыкального пейзажа, сравнимого с китайской поэзией за способность в одинаковой степени обращаться «и к уху, и к глазу». Такая «музыка для глаз» (именно к музыке, по мнению Эйзенштейна, ближе всего лежит пейзаж) выстраивает пластику фильма, помогая «эмоционально досказывать то, что иными средствами невыразимо»<sup>5</sup> (курсив С.М. Эйзенштейна).

В «Белых ночах...», лишенных явного сюжетного повествования, на первый план выходит «внутренний» сюжет, где одна из главных ролей принадлежит гипнотическим пейзажам, снятым широкоугольным объективом. В картине с малым количеством диалогов главное право голоса обнаруживается именно у природы, и в своем безмолвии она оказывается многословнее, выразительнее любых диалогов. Образ северного пейзажа у А. Кончаловского выступает не только как важная часть пластического строя фильма, но и как основа архитектоники, смысловой структуры картины, в системе координат которой облака порой важнее персонажей.

Уже с первых кадров природа предстает не просто как натуральный фон, но как нечто более значительное. Соединяя в себе социальное и природное начала, человек осознает и свою связь с природой, и вечное единоборство с ней. Стремление образного

<sup>3</sup> Цит. по: Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына. Пресса // URL: <http://www.konchalovsky.ru/works/films/Belye-nochi-pochtalyona-trjapitsina/> (дата обращения: 22.12.2015).

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. С.-Петербург: «Искусство-СПб», 1998. С. 18.

<sup>5</sup> Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006. С. 311.



Утро.  
Кадр из фильма  
«Белые ночи  
почтальона Алексея  
Тряпицына» (2014)

постижения истины и основ мироздания возможно в полной мере только при раскрытии взаимоотношений человека и природы, в контексте их непосредственной совместной близости. Тема извечная. Недаром попытки проникновения во внутренний мир героя происходят в момент его «соприкосновения» с природой. Заметим сразу, что это не всегда удается, свидетельствуя чему — полная статичность натуральных кадров, символизирующих неизменность природы. Передавая внутреннее состояние человека, пейзаж неизбежно требует движения камеры уже потому, что он перестает быть только знаком природы. Статичность же натуральных кадров фильма А. Кончаловского обусловлена тем, что пейзаж не обозначает в этот момент движение человеческой души. Природа статична как неизменная модель мира, не связанная с человеком.

Начав с «Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», сняв затем «Курочку Рябу», фильмом «Белые ночи...» режиссер продолжил серию работ о русской деревне. Особый интерес А. Кончаловского к коллективу, к месту человека в этом коллективе — это возможность, по выражению А. Тарковского, сличить человека с несчетным числом людей, мимо него и вдали от него проходящих. Меняется всё — страна, мир, идеология. И если в «Истории Аси Клячиной...» репродуктор заглушал звук ветра и дождя, то в «Белых ночах...», как признается сам режиссер, он попытался понять окружающий человека воздух<sup>6</sup>, иначе говоря, услышать шепот Вселенной: ведь там, где человек максимально приближается к природе, раскрывается истина.

### ...Жил-был почтальон

Образы и события киноленты разворачиваются подобно иконографическим клеймам вокруг сюжета центральной композиции, содержащей в себе завораживающий северный пейзаж и фигуру Человека в нем как полный конспект мира. Со времен «Истории Аси Клячиной...», где «реалии повседневного быта также превращаются на наших глазах в раритеты, памятники культуры — в приметы культуры ушедшей»<sup>7</sup>, и касается это не только вещей, но и пейзажей (стоит вспомнить хотя бы эпизод с отслу-

<sup>6</sup> Подр.: Интервью А. Кончаловского: Андрей Кончаловский признается: любить человека невыносимо трудно, но невероятно интересно // URL: <http://www.itv.ru/news/culture/270060> (дата обращения: 12.12.2015).

<sup>7</sup> Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб., 2012. С. 467.

жившим свое колхозным током), в «Белых ночах...» А. Кончаловский оказывается в поисках «уходящей природы», предпринимая попытку на примере русской деревни найти образы, духом еще не покинутые, отыскать форму выражения этого духа.

Первый кадр фильма открывается верхним планом: обветренные мужские руки на фоне изображенного на скатерти наивно-идиллического пейзажа, с плывущими белыми лебедями неспешно перелистывают фотографии событий. Вводные данные, говорящие зрителю о месте действия — берегах Кенозера и героях картины — реальных людях, сменяются видовыми планами замершей деревни. Синевато-фиолетовая холодность далее с различным щебетаньем птиц чередуется с тонально плотными кадрами интерьеров и пробуждающихся в них жителей деревни. Сразу обращает на себя внимание композиционная особенность в решении пространства пейзажа на экране: исключение неба как компонента — его присутствие либо крайне незначительно, либо его нет вообще. Так режиссер достигает предельного «оплотнения» в показе земной жизни деревни. С первых кадров это создает ощущение компактного мира, которое с течением времени будет только усиливаться — несмотря на внешне ничем не ограниченные просторы, мир, уходящий до необозримых просторов, окажется предельно мал, компактен в поле восприятия героя и его среды.

В следующем эпизоде время в пейзаже то ли замирает, то ли сжимается, повинувшись цейнтраферу. Вода разливается свинцом, непроницаемой поверхностью, по которой стремится вперед моторная лодка. В эпоху «клипового» взгляда замедление времени постулируется А. Кончаловским как возвращение к метафизическому мирозерцанию, как принудительная остановка, призыв отдышаться.

Отдельного внимания заслуживает композиция фильма, основанная на шести днях бытия героя, на сменяемости дня и ночи, «со-творении» образа действительности художественными средствами. Рефреном на протяжении фильма выступают пейзажные мотивы с покосившимися заборами, холодной зеленью травы, серебром старых бревен — изо дня в день повторяющаяся действительность. «Статичная» камера будто не ищет ничего

Мир вокруг.  
Кадр из фильма  
«Белые ночи  
почтальона Алексея  
Тряпицына» (2014)





Сумерки.  
Кадр из фильма  
«Белые ночи  
почтальона Алексея  
Тряпицына» (2014)

<sup>8</sup> Мильдон В.И.  
Открылась бездна...  
М.: Изд. -во «Артист.  
Режиссер. Театр» СТД  
РСФСР, 1992. С. 14.

специально, настолько пульсирует бытие в самом пейзаже.

Особая сакральность пространства содержится в сцене поиска почтальоном и маленьким Тимкой, сыном его бывшей одноклассницы Ирины, кикиморы, притаившейся в тягучей воде,

в плотном воздухе, наполненном просвечивающими сквозь листву бликами солнца. Скользят на лодке по водной глади старик и ребенок, скользят среди пейзажей детства Тряпицына, где ничто не изменилось в тихих темных заводях реки, где хтонические силы природы и ощущение древнего язычества переплетаются с христианским миропониманием. Режиссера беспокоят вопросы: что определяет наше представление о мире — детские страхи, образы взрослой жизни, где наши координаты в этом мире?

Жители этих мест, Кенозерья, пережили коллективизацию, после чего многие поселения оказались на грани исчезновения. Все их мысли и чувства, кажется, так и обращены в прошлое — к ушедшим людям, к государству, которого давно нет. Не обретя полноты существования, герой погружается в «нечто неуловимое в материальной наглядности, но для памяти осязаемое: мир детства, потайные углы, где прятался в ранних играх; то, что есть как память, но чего нет в качестве пластически-сиюминутной реальности»<sup>8</sup>.

Повествование разворачивается по ходу того, как всплывают в памяти ушедшие образы, будто перебираются старые видовые открытки и фотографии. Стопка писем в руках почтальона Алексея — столько весит сама жизнь.

Фильм создает свою экранную реальность. Образ тесной избы противостоит необъятным пейзажам. Тональные перепады от душевной плотности интерьеров до естественной многоцветности, прозрачности природных просторов только подчеркивают разъединенность людей с окружающим миром, впрочем, как и друг с другом (попытки почтальона приударить за бывшей одноклассницей не имеют успеха).

В сцене проводов в последний путь старейшей деревенской жительницы речной паром, забирающий процессию, отсылает нас не то к ритуальным обрядам древних народов, не то к Харону, перевозящему души умерших. Скорбит семья, скорбит вся деревня по



Путь на большую землю.  
Кадр из фильма  
«Белые ночи  
почтальона Алексея  
Тряпицына» (2014)

человеку, с кончиной которого «ушла эпоха социалистического романтизма», где представление о мире определяла не война, а победа — «вдохновенные жить».

Разрезает поверхность воды лодка почтальона Алексея, вместе с ним зритель летит на-

встречу горизонту, а яркое, алое завтра так и не приходит. Вблизи все оказывается так же серо. Жизненное терпение и ожидание представлено единственным алым пятном обивки гроба. Уходят люди, идеология, страна. Как рябь на воде, исчезает след от моторки, от них самих, но повод ли это не продолжать жить? «Не все сразу помрем, Витя», — замечает почтальон Тряпицын.

Последующая череда натуральных планов своей суггестивностью еще больше погружает во внутреннюю жизнь героя, но не в мир его чувств, а в пространство памяти, что и делает очевидным переключение режиссера с выбранных им способов репрезентации пейзажа — его понимание как природного топоса повседневной текучей деревенской жизни на трансцендентный пейзаж.

Живые и мертвые, память и беспамятство как холод синих далей, шелест травы и листьев заполняют пространство. В моменты сновидческих погружений внутреннее пространство героя будто находится на грани расширения, выхода вовне, в реальность, и создается ощущение, что все, что мы видим, есть лишь одно сплошное призрачное воспоминание. Работа оператора Александра Симонова помогает ощутить полноту вселенской потерянности в сложившихся обстоятельствах, пожалуй, даже растерянности человека перед безучастной природой. У него есть кров, но человек бесприютен в этом мире.

Затрагивая тему деревни и русского человека, режиссер не обходит стороной их христианское понимание. Перед нами место действия как вечное место — это и деревня, и Россия в целом. Следуя за взглядом камеры и погружаясь во внутреннее пространство деревенских изб, зритель вместо зажженных лампад и горящих свечей как духовного символа видит в красном углу отблеск голубых телеэкранов. При этом скрытая камера, фиксирующая происходящее, может напрямую рассматриваться как попытка авторского самоустранения, дабы «раскрыть подлинный

<sup>9</sup> Разлогов К.Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. С. 13.

СМЫСЛ всей реальности и любого его куска, обнаружить Творца с большой буквы...»<sup>9</sup>. Снятые подобным «документальным» способом пейзажи в той же степени отражают выразительный смысл истории. Внешне оставаясь самим собой, документальный материал «играет» в полную силу. И запечатленная режиссером жизнь деревни приобретает столь значительный образный эффект.

Художественное решение фильма активно связано с внутрикадровым монтажом. Не единожды образ мира дальнего с его рутинностью подчеркивается исключением неба как элемента, противоположного земной жизни, из композиции кадра. Общие пейзажные планы с плывущей лодкой, превращающейся на безграничной водной глади в небольшую точку, усиливают ощущение поиска ответа на вопрос о месте человека в мире. Нарастающая по ходу развития сюжета тревога, как бы накапливаясь в воздухе маленькой деревушки, затерявшейся на отшибе большой страны, воздействует на духовный мир зрителя.

Важнейшую роль в рождении завораживающего ритма фильма играет музыка Эдуарда Артемьева, которая воспринимается как неотъемлемая часть экранного образа природы. В ней отчетливо улавливается отзвук трагедийной коллизии между природным и социальным. Музыка небесных сфер воспринимается по отношению к человеку как музыка изгойства, растворившая плач человека, познающего свою отделенность от мира.

Существенна резкая смена масштабов, монтажное столкновение планов: сверхкрупного (водомерки на поверхности озера) и общего (лодки на водной глади), предстающих как соприкосновение текущего момента с вечностью. Так с трепетом ощущает себя человек, когда осознает конечность индивидуального бытия. Природа статична и неизменна, а там, где нет времени, вечность. В такой близости к природе герой оказывается перед пониманием своей тотальной неслиянности с окружающим миром. И это понимание важно, так как ведет к неизбежной драме.

А. Кончаловский достигает предельной концентрации и многомерности образного строя фильма за счет минимального количества выразительных средств и приемов: сопоставление масштабов, работа с ритмом и

На берегу.  
Кадр из фильма  
«Белые ночи»  
почтальона Алексея  
Тряпичина» (2014)



темпом, визуальные ссылки, музыкальное и шумовое оформление, в том числе, безусловно, успешное органичное использование современных технических средств организации аудиовизуального ряда.

Характерным является принципиальная, работающая на создание емкого образа, особенность построения пространства пейзажа в его прямой связи с режиссерским выбором выразительных средств. Так, кадр, содержащий в себе динамику «внутри» пейзажа, предстает как попытка вернуть в кино глубину — не только пространственную, но и смысловую. Воздействие общего плана на зрителя носит гипнотический характер, а количество крупных планов почти сведено к минимуму. Природа величественна, статична, вечна, и на ее фоне копошатся люди. Несколько раз проходят через весь фильм общие кадры утреннего пейзажа, будто дышащей без человека природы. Пейзаж, заполняя всю картину, создает целостное экранное восприятие пространства, способствуя преодолению дискретности при восприятии действительности. «В этом смысле пейзаж оказывается швами в изображении временного процесса, швами украшенными, но от того получившими еще большую видность. Объединяя собою процесс в его целом, пейзаж вместе с тем разделяет образы, выражающие отдельные моменты, процессы, как таковые»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева); ред. Игумен Андроник (А.С.Трубачев). М.: Мысль, 2000. С. 233.

### И был вечер, и было утро...

Будучи погруженным в шесть дней бытия героя, зритель невольно оказывается подведенным к дню седьмому, смысл и содержание которого являются определяющими в отношении человека и высшего мира. Автор оставляет героев картины в момент предстоящей смены сезонов. В этом выражается некая готовность к переменам, к зиме, в которой всегда есть что-то от вечности. В искусстве времена года всегда несли в себе особый смысл. Как отмечал Н.Н. Третьяков, «осень воспринималась как образ жатвы, а жатва — как евангельский образ Страшного Суда, как итог деяний человеческих. Так понималась осень и в искусстве П. Брейгеля, и в живописи Венецианова», — и добавляет: «Иной образ имела зима, он ассоциировался со сном и вечным покоем»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. С. 116.

Можно предположить, что повествователь оставляет Тряпичына не просто перед седьмым днем, а именно в день воскресения — день избавления от страдания и смерти, когда весь мир на метафизическом уровне оказывается перед лицом «бури», способной расставить всё на свои места, смести наносное и представить вещи в их истинном свете.

Быть может, только на склоне лет почтальон проходит особую инициацию, уехав из родных мест, но наконец поняв, что душа





Бывшая школа.  
Кадр из фильма  
«Белые ночи  
почтальона Алексея  
Тряпичина» (2014)

его там, в деревушке с десятком жителей. И сказочный кот выступает доказательством его сопричастности этому месту. Всё — от космических ракет до водной кикиморы — создает единое синкретическое пространство, оказывающееся для героя сило-

вым полем притяжения; даже его попытка вырваться, уехать обрывается неперменным возвращением.

Реальность первых кадров фильма постепенно отступает перед сюрреалистическими мотивами сна и яви, отчего лента, приобретая мифологические черты, творит из реальности миф. Являясь частью пластического сюжета, пейзаж на экране воплощает в себе живой образ времени, становится образом картины мира. В образной системе фильма явственно проступает неразрывность прямой фиксации внешнего мира и свойственного эпосу вымысла. Документализм уступает место поэтическому кино. Если «История Аси Клячиной...» — это рассказ об одиночестве, заглушаемом «голосом свыше», репродуктором, то «Белые ночи...» наполнены звенящей тишиной.

Фильм отмечен меланхолической, ностальгической тональностью. Это присущая героям классической русской драмы ностальгия по истине, по месту, где хорошо, потому что там нас нет. Но, как убеждается зритель, от перемены места в жизни почтальона ничего не меняется, ибо плохо «нам и в нас»<sup>12</sup> (курсив В.И. Мильдона). В самом воздухе разлита неприютность, нигде душа не перестает терзаться в интуитивном поиске непреходящего.

А. Кончаловскому удалось показать природу с ее ничем не потревоженным размеренным течением, не выделяющей человека из ряда прочих своих творений, равнодушной к человеческой боли. Казалось бы, природное в картине перехлестывает через край, заполняет собой весь фильм, но трагедия обнаруживается в неспособности человека увидеть небо, в том числе такого «естественного», максимально приближенного к природе, коим предстает почтальон.

Несовпадение человека и мира катастрофично само по себе. И появляющиеся на экране строки из шекспировской «Бури» (на

<sup>12</sup> Мильдон В.И.  
Открылась бездна...  
М.: Изд.-во «Артист». Режиссер. Театр»  
СТД РСФСР, 1992.  
С. 13.

фоне безмолвствующего пейзажа) еще больше погружают зрителя в поиск разгадки невыносимой легкости бытия. «Правильно говорят, — писал Б. Балаш, — что кино открыло новые миры, которые до сих пор были скрыты от нас: душу всего, что окружает людей, облик вещей, к которым оно обращается. Кино дало нам почувствовать драматическое напряжение пространства, душу пейзажа, заставив его говорить с нами, ритм движения масс и тайный язык безмолвного бытия»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Балаш Б. Кино. Ста- новление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 64.

В финальных кадрах на фоне безмолвного пейзажа стирается грань между явью и вымыслом, памятью и действительностью, между документальным и игровым началами. Режиссер использует манеру кинематографического наблюдения как средство постижения мира, его углубленного созерцания при отсутствии масштабных спецэффектов, становящихся традиционным атрибутом современного кино. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. — 560 с.
2. Мильдон В.И. Открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драме. — М.: Изд.-во «Артист. Режиссер. Театр» СТД РСФСР, 1992. — 351 с.
3. Разлогов К.Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / отв. ред. К.Э. Разлогов. — СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. — 752 с.
4. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. — Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. — 264 с.
5. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева); ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). — М.: Мысль, 2000. — 446 с.
6. Эйзенштейн С.М. Нравнодушная природа. Т. 2. — М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2006. — 624 с.

#### REFERENCES

1. Margolit E.Y. Zhivie i mertvoe. Zаметki k istorii otechestvennogo kino 1920–1960-h godov [Live and dead. Notes to the history of Soviet cinema 1920–1960's.]. — SPb.: Masterskaya «Seans», 2012. — 560 p.
2. Mildon V.I. Otkrilas' bezdna... Obrazy mesta i vremeni v klassicheskoy russkoy drame [Opened abyss... Images of the place and time in the classical Russian drama]. — М.: Izd.-vo «Artist. Rezhisser. Teatr» Souz teatralnyh deyatel'ey RSFSR, 1992. — 351 p.
3. Razlogov K.E. Ekran kak myasorubka kulturnogo diskursa [Screen as a chopper of cultural discourse] // Ekrannaya kultura. Teoreticheskie problemy: sbornik statej / отв. ред. K.E. Razlogov. — St. Petersburg: "Dmitry Bulanin", 2012. — 752 p.
4. Tretyakov N.N. Obraz v iskusstve. Osnovy kompozitsii [The image in art. Basics of composition]. — Syvato-Vvedenskaya Optina Pustyn', 2001. — 264 p.
5. Florenskij P.A., svyashennik. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii [Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology] / sost. igumena Andronika (A.S. Trubacheva); red. igumen Andronik (A.S. Trubachev). — М.: Misl', 2000. — 446 p.
6. Eyzenshteyn S.M. Neravnodushnaya priroda [Indifferent nature]. Т. 2. — М.: Musei kino. Eisenstein Tzentr, 2006. — 624 p.

# Landscape as a Leitmotif of a Film

**Nadezhda A. Shakhovskaya**

*Post-Graduate student, VGIK*

UDC 778.5.01(014)

**ABSTRACT:** The article deals with the image of landscape as an important part of the plastic and semantic structure of a film. On the example of the picture "The Postman's White Nights" by Andrei Konchalovsky a role of aesthetics of documentalism exploring the topic of relationship between a human being and nature is considered. Disintegration of a human being and nature is disclosed via documental characteristics.

Hypnotic landscape on screen embodies the living image of time, it becomes an image of the world. In the imagery of the movie clearly emerges continuity of direct fixation of the outside world and fiction, which is characteristic of epic. The director uses a style of cinematic observation as a means of understanding the world. He is facing the paradox of indifference of nature to immediate human life. Thus the open space, traditionally creating some special pleasant sense of freedom and space, creates a counterproductive effect; captivating northern vast expanses turns here into indifferent emptiness.

Turning to the everyday life as a paracategory of non-classics, through traditional meditateness of classical art and motion-picture observation, the director bleaches to the classical narrativity, where the artwork acquires fresh and different qualities such as format flexibility and hypnotic fluidity of expression.

A. Konchalovsky imprints time in his own way on creating on screen an alloy of a document and artistic image of time. The texture of real space becomes a form-generating element of narration. The deep frame containing pictorial dynamics "inside" the landscape is presented as an attempt to return to the movie both the depth of air and meaning.

**KEY WORDS:** image of nature, documentary style, landscape aesthetics, image structure, A. Konchalovsky