

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Тезисы о движении (первый
комментарий к Бергсону)





Основные идеи:

1. Движение, как физическая реальность внешнего мира, перестало быть оппозицией образу, как психической реальности сознания, после публикации книги Анри Бергсона «Материя и память» в 1896 г.
2. Открытие А. Бергсоном «образа-движения» и более глубокого «образа-времени» по сей день имеет важнейшее значение.
3. Бергсоновский «образ-движения» идентичен образу кинематографическому.
4. Великие кинорежиссеры могут быть сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями. Основа их мышления не понятие, а образ: образ-движение и образ-время.

Здравствуйтесь, в этом цикле лекций я познакомлю вас с первым томом книги «Кино» французского философа Жюль Делеза (1925-1995), одной из ключевых работ в области теории кино. Впервые она была опубликована в 1983-1985 годах и с тех пор является важнейшим источником для всех, кто изучает теорию кино.

У этой книги особая судьба. В обширнейшей библиографии книг о кинематографе очень мало книг, посвященных собственно философии кино. Книга «Кино» Делеза как раз посвящена рассмотрению кинематографа, как своеобразного «методического комплекса» познания мира. Автор сосредотачивается на рассмотрении того, как «работают в кино» такие феномены как «движение» и «время», - важнейшие характеристики действительности. В момент своего выхода в свет книга вызвала неоднозначную реакцию специалистов, но со временем стала считаться классической.

В этой книге автор проводит анализ моделей действительности, присутствующих в кинофильмах, привлекая в качестве примеров фильмы выдающихся режиссеров.

Теоретической основой для Делеза послужила работа выдающегося французского философа Анри Бергсона (1859-1941) «Материя и Память», созданная аж в 1896 году, году рождения кино. Делез развивает идеи Бергсона, делает их осязаемыми и видимыми за счет обращения к многочисленным примерам из истории кинематографии.

Книга Делеза демонстрирует пример «абсолютно нового подхода к анализу фильмов» и предполагает необходимость погружения читателя в «логику анализа» фильмов, предлагаемую автором. Такое погружение предполагает отказ от сложившихся стереотипных представлений о кино, которые до книги Делеза казались органичными, само собой разумеющимися и имевшими статус аксиом. Поэтому при первых попытках чтения книги Жюль Делеза часто возникает отторжение из-за ее необычности и последующее возвращение к ней может произойти через годы.

Поэтому, одной из главных целей этого курса, помимо знакомства с общим содержанием книги и основными понятиями, содержащимися в ней, является наше желание сделать ее так сказать «психологически доступной» любому студенту, изучающему теорию кино. Исходя из этой цели, мы работали исключительно с оригинальным авторским текстом Делеза, адаптируя его к ситуации учебных планов специальности «кино» и существенно ограничивая привлечение дополнительных источников.

В этой лекции рассмотрим предисловие к книге и ее первую главу.

Предисловие

Книга Делеза - не очерк истории кино — это попытка классификации образов и знаков, присутствующих в кинематографе. К тому же в первом томе мы ограничимся только определением элементов, более того — элементов лишь одной части классификации.

Делез часто ссылается на американского логика Пирса (1839-1914), так как он создал общую классификацию образов и знаков, несомненно наиболее полную. Она подобна естественноисторической классификации Линнея или же таблице Менделеева. Но, тем не менее, буквально ее использовать нельзя, поскольку кино требует в данном случае несколько иного подхода.

В этой связи следует вспомнить написанную в 1896 г. Анри Бергсоном книгу «Материя и память», которая предвосхитила анализ феномена кино буквально в год его рождения.

После нее уже невозможно стало противопоставлять движение как физическую реальность внешнего мира образу как психической реальности сознания.

Открытие Бергсоном «образа-движения» и более глубокого «образа-времени» по сей день сохраняют



столь громадное значение, что нельзя сказать наверняка, все ли последствия этого открытия нам известны.

Делез считает, что бергсоновский «образ-движение» идентичен кинематографическому образу.

Так, Делез сравнивает великих кинорежиссеров не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями. Основа их мышления не понятие, а образ: образ-движение и образ-время.

Кино не перестает быть частью истории искусств и истории — в самостоятельных и незаменимых формах, которые вопреки всему удалось изобрести и внедрить авторам фильмов.

Глава I. Тезисы о движении (первый комментарий к Бергсону)

Бергсон приводит не один, а целых три тезиса о движении.

Первый из них — самый знаменитый, и поэтому есть риск, что он затмит собой два остальных. Как бы там ни было, он является своего рода введением к двум другим тезисам.

Согласно этому первому тезису, движение нельзя смешивать с пройденным пространством.

Ведь пройденное пространство относится к прошлому, а движение — к настоящему, это акт прохождения.

Пройденное пространство делимо, и даже бесконечно делимо, тогда как движение неделимо или же не делится без того, чтобы не менять при каждом делении собственной природы.

Отсюда следует, что все пройденные пространства принадлежат к одному и тому же гомогенному пространству, тогда как движения разнородны и не сводимы друг к другу.

Прежде чем развивать второй тезис, напомним его формулировку: вы не можете восстановить движение посредством положений в пространстве или мгновений во времени, то есть через неподвижные «срезы». Вы осуществляете это восстановление не иначе, как прикидывая к позициям или мгновениям отвлеченную идею последовательности, придавая им механический, однородный и универсальный характер, скопированный с пространства и одинаковый для всех движений. И тогда вы двояко промахнетесь мимо движения. С одной стороны, сколь бесконечно вы ни приближались бы к двум мгновениям или положениям, движение всегда будет происходить в промежутке между ними, а стало быть, у вас за спиной. С другой же стороны, как бы вы ни делили и ни подразделяли время, движение всегда будет происходить в конкретной длительности, а, следовательно, каждое мгновение получит собственную качественную длительность. А значит, мы должны противопоставлять две не сводимые друг к другу формулы:

«реальное движение —> абстрактная длительность» и «неподвижные срезы + абстрактное время».

В 1907 г. Бергсон в «Творческой эволюции» выдвинул формулировку: движение есть кинематографическая иллюзия. Кинематограф фактически работает с двумя дополняющими друг друга группами данных: с мгновенными срезами, которые называются образами, и с движением, или безличным, единообразным, абстрактным, невидимым или незаметным временем, которое «находится в глубине» проекционного аппарата и «с помощью которого» нам прокручивают вереницы образов.

Стало быть, кино показывает нам ложное движение, это типичный пример ложного движения. При этом любопытно, что древнейшей из иллюзий Бергсон дает столь современное и «свежее» имя «кинематографическая». В действительности, утверждает Бергсон, когда кинематограф при помощи неподвижных срезов восстанавливает движение, он делает лишь то, на что указывали еще мыслители древности (парадоксы Зенона), или то, что присуще естественному восприятию.

«Мы делаем как бы моментальные снимки мимолетной реальности и, поскольку они эту реальность характеризуют, удовлетворяемся нанизыванием их на абстрактное, сплошное и невидимое становление, расположенное в недрах познавательного аппарата... Так, как правило, действуют восприятие, мыслительный процесс и язык. Идет ли речь о том, чтобы осмысливать становление, выражать или даже воспринимать его, мы едва ли делаем что-либо иное, кроме включения своего рода внутреннего киноаппарата».

Следует ли это понимать так, что, по Бергсону, кинематограф представляет собой всего лишь проекцию и воспроизводство непрерывной и универсальной иллюзии? А что, если люди издавна снимали кино, не подозревая об этом? Но тогда возникает масса вопросов.

И первый из них: не является ли воспроизводство иллюзии, кроме прочего, и как бы ее исправлением?

Можно ли из искусственного характера используемых средств сделать вывод и об искусственности результата? Ведь кинематограф работает с фотограммами, то есть с неподвижными срезами, и пользуется двадцатью четырьмя (на заре своего существования - восемнадцатью) образами в секунду.



Но, как часто замечали, показывает он нам не фотограмму, а усредненный образ, на который движение не налагается, к которому оно не присовокупляется: движение, напротив того, принадлежит усредненному образу как непосредственная данность. Похоже, что точно так же обстоят дела и с естественным восприятием. В кинематографе восприятие исправляют друг друга группами данных: с мгновенными срезами, которые называются образами, и с движением, или безличным, единообразным, абстрактным, невидимым или незаметным временем, которое «находится в глубине» аппарата и «с помощью которого» нам прокручивают вереницы образов.

Опять же весьма любопытно, что Бергсон, можно сказать, открыл существование этих подвижных срезов, или «образов-движений». И открыл он их до «Творческой эволюции» и до официального рождения кино — в 1896 г., в книге «Материя и память». Открытие «образа-движения», воспринимаемого вне рамок естественной перцепции, стало чудесной находкой первой главы «Материи и памяти». Следует ли полагать, что десять лет спустя Бергсон позабыл о нем?

Или же он поддался иной иллюзии, которая перевернула представление о вещах уже при своем возникновении? Известно, что вещи и люди вынуждены «скрываться», обречены «прятаться» перед тем, как проявиться. Да и как может быть иначе? Ведь они неожиданно возникают среди множества, в которое прежде не входили, и потому, чтобы не оказаться отвергнутыми, должны выдвигать на передний план те качества множества, что они сохраняют. Так сущность вещи никогда не проявляется при ее возникновении, но всегда — в «середине» ее существования, в процессе ее развития, после того, как окрепнут ее силы. И это Бергсон знал лучше, чем кто бы то ни было, ибо он преобразовал философию, поставив вопрос о «новом» вместо вопроса о вечности (каким образом возможны создание и возникновение чего-либо нового?) Например, он утверждал, что новое в жизни не могло появиться у ее истоков, поскольку поначалу жизнь была вынуждена подражать материи... Разве не так же обстоят дела и с кинематографом? Разве кинематограф на заре своего существования не был вынужден имитировать естественное восприятие? Каково было тогда положение вещей в кино? С одной стороны, съемка была фиксированной, что означает пространственную и формальную неподвижность плана; с другой же стороны, кинокамера «смешивалась» с проекционным аппаратом и работала с абстрактным и единообразным временем.

Рассмотрение эволюции кино, обретение им собственной сущности или новизны, произошедших благодаря монтажу, подвижной кинокамере и утрате зависимости съемки от проекции, являются главной целью исследования Делеза.

После того как камера стала подвижной план перестал быть пространственной категорией, превратившись во временную; срезы же сделались подвижными. Вот тогда-то кинематограф и обрел те самые «образы-движения», описанные Бергсоном в первой главе книги «Материя и память».

Следует отметить, что первый тезис Бергсона о движении сложнее, чем это кажется поначалу. С одной стороны, в нем есть критика всевозможных попыток восстановления движения при помощи пройденного пространства, то есть путем наложения неподвижных мгновенных срезов на абстрактное время.

С другой же стороны, в первом бергсоновском тезисе заложена критика кинематографа, изобличаемого как одна из упомянутых иллюзорных попыток, как попытка, знаменующая собой кульминацию иллюзии. Но существует также и тезис из «Материи и памяти» о подвижных срезах и временных планах, и он пророчески предвосхитил будущее и сущность кино, как может быть самый эффективный на сегодняшний день способ погружения в действительность.

2. Что же касается книги «Творческая эволюция», то в ней представлен именно второй тезис, который уже не сводит все к одной и той же иллюзии о движении, а различает по меньшей мере две несходные между собой иллюзии. Заблуждение всегда в том, что движение восстанавливают через мгновения или положения, но делают это двумя способами, древним и современным. С точки зрения древних, движение отсылает к интеллигибельным элементам, к Формам или Идеям, что сами по себе являются вечными и неподвижными. Само собой разумеется, чтобы восстановить движение, мы схватываем эти формы с точностью до их актуализации в материи как потоке. Это потенциальности, которые переходят в актуальное не иначе, как воплощаясь в материи.

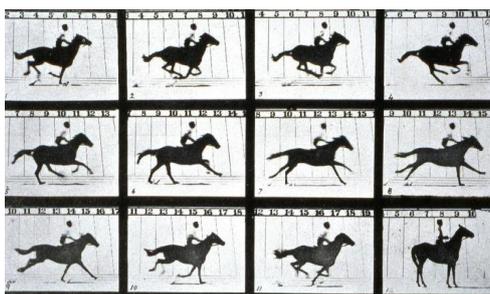
Но с другой стороны, движение только и делает, что выражает некую «диалектику» форм, идеальный синтез, наделяющий его мерой и порядком. Значит, понятие таким образом движение является упорядоченным переходом от одной формы к другой, то есть порядком поз или привилегированных моментов, как в танце. «Считается», что формы и идеи «характеризуют период, чью квинтэссенцию они выражают, тогда как остаток этого периода заполняется переходом от одной формы к другой и сам по себе



лишен всякого интереса. Мы замечаем конечный предел или кульминационный пункт и строим из него существенный момент. И этого момента, сохраненного в языке ради выражения факта как целого, бывает достаточно также и для науки, чтобы такой факт охарактеризовать.

Современная научная революция состояла в соотношении движения уже не с привилегированными моментами, а с каким-угодно-мгновением. Даже когда требовалось восстановить движение, его восстанавливали уже исходя не из формальных трансцендентных элементов (поз), а из имманентных материальных элементов (срезов). Вместо того, чтобы проводить интеллигибельный (постигаемый лишь разумом) синтез движения, осуществляли его чувственный анализ. Именно так, определяя отношение проходимого ими пути.

Итак, мультипликационный фильм отсылает к картезианской, а не к Евклидовой геометрии. Он показывает нам не изображение, начерченное в отдельно взятый момент, а непрерывность движения, вычерчивающего изображение. Как бы там ни было, похоже, будто кино подпитывается привилегированными мгновениями. Часто говорят, что Эйзенштейн «вытягивал» из движений или процессов кризисные моменты определенного рода, их-то он и превращал в предмет кино по преимуществу. Утверждают даже, будто бы он эти моменты называл «пафосом»: так, он отбирал драматичные и критические ситуации, доводил сцены прямо-таки до пароксизма и сталкивал их друг с другом. Но это ни в коей мере не может служить возражением на наши тезисы. Вернемся к предыстории кино и к знаменитому примеру с конским галопом: последний поддается точному разложению лишь посредством графической регистрации Марея и равноудаленных моментальных снимков Мьюйбриджа, соотносящих галоп как организованное целое с произвольно взятыми точками. Если мы как следует выберем равноудаленные снимки, мы обязательно остановимся на важных моментах, то есть на мгновениях, когда лошадь ударяет о землю одним копытом, потом — тремя, двумя и снова одним.



Фотограмма галопа лошади, сделанная Эдвардом Мьюйбриджем в 1877 г.

Такие моменты можно назвать привилегированными, и все же вовсе не они характеризовали галоп в смысле поз или обобщенных положений тела на древних изображениях. У таких мгновений уже нет ничего общего с позами, и как позы они были бы даже формально невозможны. Если это и привилегированные мгновения, то в смысле примечательных или сингулярных точек, относящихся к движению, а не играющих роль моментов актуализации какой-либо трансцендентной формы. Понятие привилегированных моментов полностью поменяло свой смысл.

Привилегированные мгновения у Эйзенштейна или любого другого режиссера — это опять же какие угодно моменты; любой момент попросту может быть обычным или уникальным, заурядным или примечательным. То, что Эйзенштейн подбирает примечательные моменты, не мешает ему извлекать их при помощи имманентного анализа движения, а вовсе не трансцендентного синтеза. Примечательный или уникальный момент так и остается произвольно взятым из среды остальных моментов. Вот в чем различие между современной диалектикой, приверженцем которой объявляет себя Эйзенштейн, и диалектикой древней. Последняя представляет собой порядок трансцендентных форм, актуализующихся в движении, тогда как первая заключается в производстве и сопоставлении между собой сингулярных точек, имманентных движению.

Итак, это производство особенных моментов (качественный скачок) осуществляется путем накопления обычного (количественный процесс), и выходит, что особенное берется из произвольного, им может быть что угодно, лишь бы оно было попросту необычным или же незаурядным. Сам Эйзенштейн ясно указал, что «пафос» предполагает «органичность» как организованную совокупность произвольно взятых моментов, где должны пройти разрывы.



Книга: Кино 1: образ – движение

Лекция: Тезисы о движении (первый комментарий к Бергсону)

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Делез Ж. Кино. – М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.
2. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
5. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жиллю Делезу. – М.: Киноведческие записки № 46, 2000.