

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Третий тезис Бергсона

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, irregular geometric shapes. These shapes are rendered in a wide variety of colors, including shades of blue, teal, yellow, red, purple, green, and grey. The overall effect is a sense of dynamic movement and visual complexity, which aligns with the title 'Кино 1: Образ – движение' (Cinema 1: Image – Movement). The shapes are scattered across the page, with a higher density and more vibrant colors in the lower half, and more muted, lighter colors in the upper half.



Фильмы:

«Прибытие поезда» Бр. Люмьер
«Политый поливальщик» Бр. Люмьер

Основные идеи

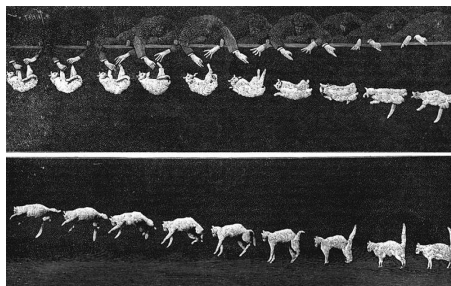
А. Бергсон сформулировал три тезиса о движении:

- первый тезис: движение нельзя смешивать с пройденным пространством;
- второй тезис: невозможно восстановить движение посредством положений в пространстве или мгновений во времени, то есть через неподвижные «срезы».
- третий тезис: не только мгновение представляет собой неподвижный срез движения, но и движение — подвижный срез длительности, то есть глобального или какого-нибудь частного целого.
- «Образы-движения» представляют собой подвижные срезы длительности.

На основании характеристик движения, рассмотренных в первой лекции кино можно определить, как систему, воспроизводящую движение и соотносящую его с произвольно взятыми моментами. Но тут-то мы и сталкиваемся с трудностями. Например, какой интерес в такой системе? С научной точки зрения - не ахти какой. Ведь научная революция состояла в анализе. И если оказывалось необходимым соотносить движение с произвольно взятыми моментами с целью проведения его анализа, то трудно было понять, в чем же выгода синтеза или реконструкции движения, основанной на принципе синтеза. Да, с их помощью можно подтверждать аналитические данные, но это задача не из первостепенных. Вот почему ни Этьен-Жюль Маре, ни братья Люмьер не обольщались изобретением кинематографа.



Этьен-Жюль Маре Летящий пеликан, ориентировочно 1882 г.



Этьен-Жюль Маре «Падающая кошка», опубликовано 1894.

А представляло ли оно хотя бы художественный интерес? Казалось, будто тоже никакого, ведь искусство, на первый взгляд, отстаивает права на более возвышенный синтез движения и остается приверженным позам и формам, которые отвергла наука. Так мы добрались до самой сути двусмысленного положения кино как «индустриального искусства»: кинематограф не был ни искусством, ни наукой. Между тем современники первых киносеансов порою не оставались в стороне от проделанной искусствами эволюции, которая изменила статус движения везде, даже в живописи.

Фильм «Прибытие поезда» Бр. Люмьер – фрагмент 30 секунд
Фильм «Политый поливальщик» Бр. Люмьер



С тем большим основанием от фигур и поз отказались танец, балет и пантомима; они обрели не связанные с позами, неимпульсные значимости, соотносившие движение с произвольно взятыми моментами. Тем самым танец, балет и пантомима превратились в действия, способные реагировать на особенности окружающей среды, то есть на разграничение точек какого-либо пространства или моментов какого-либо события. Все это оказало влияние на кинематограф. С той поры, как в кино пришел звук, стало возможным преобразование музыкальной комедии в один из великих жанров, когда «танец-действие» Фреда Астера развертывается где угодно — на мостовой среди машин, на тротуаре. Но уже в немом кино Чаплин преобразил пантомиму, превратив ее из искусства поз в искусство действие.

Фрагмент фильма «Парочка Баркли с Бродвея» с участием Фреда Астера: 0.53.00-57.00

Фрагмент фильма «A Night Out» с участием Чарли Чаплина 0.0.3.05-0.0.6.37

Тем же, кто ставил в упрек Чарли то, что он воспользовался кинематографом, а не послужил ему, Жан Митри ответил, что кино предложило пантомиме новый образец, функцию пространства и времени, непрерывность, создаваемую каждое мгновение, которую теперь можно разлагать только на примечательные имманентные элементы, вместо того чтобы соотносить с формами, заранее избранными для воплощения. То, что кино полностью соответствует этой современной концепции движения, выразительно продемонстрировал Бергсон. Но хотя в этом и заключалась его отправная точка, он, по-видимому, колебался между двумя путями, один из которых возвращал его к его первому тезису, но зато второй приводил к новым вопросам. Если идти по первому пути, то, несмотря на то, что две концепции совершенно несходны между собой с точки зрения науки, результаты их почти идентичны. Фактически к тому же самому сводится восстановление движения с помощью «вечных поз» или же неподвижных срезов: в обоих случаях мы как бы промахиваемся мимо движения, ибо задаем себе некое целое, предполагаем, будто это целое «дано», тогда как движение происходит лишь тогда, когда целое не дано и не задаваемо. Как только мы задаем себе целое в вечном порядке форм и поз либо в совокупности каких-угодно-мгновений, время становится образом вечности или же следствием выбранной совокупности: реальному движению места больше нет. И все же кажется, будто перед Бергсоном открывался второй путь. Ибо если древняя концепция движения коренится в античной философии, которая ставит себе задачей мыслить вечное, то современной концепции движения, современной науке требуется иная философия. Когда мы соотносим движение с произвольно взятыми моментами, мы обязаны обрести способность мыслить о создании нового, то есть примечательного и незаурядного, в любой момент. Таково тотальное преобразование философии, и, в конце концов, именно эту задачу поставил перед собой Бергсон - наделить современную науку метафизикой, которая ей соответствует, но которой ей недостает, как одной половине — другой половины. Но можно ли на этом пути остановиться? Можно ли отрицать, что искусство тоже должно подвергнуться такому преобразованию? Или утверждать, что кино не является существенным в этом отношении фактором, и даже то, что ему не предстоит сыграть определенную роль в рождении и формировании этой новой мысли, нового образа мышления? И вот Бергсона уже не удовлетворяет подтверждение его тезиса о движении. И хотя его второй тезис «остановился на полпути», он способствовал возникновению другой точки зрения на кино, которое теперь стало уже не усовершенствованным устройством по производству древнейшей иллюзии, а, напротив, органом совершенствования новой реальности.

Теперь рассмотрим третий тезис Бергсона, из той же «Творческой эволюции».

Упрощенно он звучит так: не только мгновение представляет собой неподвижный срез движения, но и движение — подвижный срез длительности, то есть глобального или какого-нибудь частного целого.

А это подразумевает, что в движении выражается нечто более глубокое, относящееся к изменению в длительности или в целом. То, что длительность является изменением, вытекает из самого ее определения: она изменяется, и изменяется непрестанно. К примеру, материя движется, но не изменяется. А вот движение выражает изменение в длительности или в целом. Проблема здесь возникает, с одной стороны, из-за этой выразительности движения, с другой же — из-за отождествления целого с длительностью. Движение — это перемещение тела в пространстве. Следовательно, всякий раз, когда мы имеем дело с перемещением частей в пространстве, такому перемещению сопутствует качественное изменение в целом, куда входят эти части. Бергсон в «Материи и памяти» приводит массу тому примеров.

Скажем, животные движутся не просто так, а для того, чтобы добывать пищу, совершать миграции и т. д. Похоже, движение предполагает нечто вроде разности потенциалов и ставит себе целью ее ликвидировать. Так, если я возьму абстрактные пункты (части) А и В, то движения, связывающего их между собой, я не



вижу. Но вот я проголодался и нахожусь в пункте А, а в пункте В можно перекусить. Если я доберусь до пункта В и поем, изменится не только мое состояние, но и состояние целого, включающего в себя пункты А, В и все, что между ними наличествовало. Когда Ахиллес обгоняет черепаху, изменяется состояние целого, включающего черепаху, Ахиллеса и расстояние между ними. Движение всегда предполагает изменение, миграцию, поочередность варьирования. То же самое можно сказать и о теле: так, падение некоего тела предполагает другое тело, притягивающее первое, и в этом падении выражается изменение в целом, охватывающем оба тела. Если же мы перейдем к атомам, то их движения, свидетельствующие о взаимодействии различных частиц материи, с необходимостью выражают модификации, пертурбации и энергетический обмен в глобальном Целом. За пределами перемещения тел Бергсон обнаруживает вибрацию и излучение. И ошибкой было бы полагать, что движутся произвольно взятые элементы, внешние по отношению к качествам. Ведь сами качества — это попросту вибрации, и они изменяются одновременно с движением так называемых элементов.

В «Творческой эволюции» Бергсон приводит один пример, столь знаменитый, что мы уже не замечаем в нем ничего неожиданного. Когда я кладу сахар в стакан с водой, говорит он, «мне придется ждать, пока сахар растает». И все же утверждение это любопытно, поскольку Бергсон, на первый взгляд, забыл о том, что сахар можно размешать ложкой. В чем же здесь дело? А дело в том, что движение ложки в воде, поднимающее частицы сахара и превращающее их в суспензию, само выражает изменение в целом, то есть в содержимом стакана, качественный переход от воды, в которой есть сахар, к воде «засахаренной». Если же я помешиваю сахар ложкой, я ускоряю это движение, но я изменяю также и целое, которое теперь включает и ложку, а непрерывное ускоренное движение продолжает выражать изменения целого. «Чисто поверхностные перемещения масс и молекул, изучаемые физикой и химией», стали бы «по отношению к жизненно важному движению, совершающемуся в глубине и представляющему собой уже преобразование, а не перемещение, тем же, чем является остановка движущегося тела по отношению к его движению в пространстве».

И поэтому Бергсон в своем третьем тезисе приводит следующую аналогию:

неподвижные срезы	=	движение как подвижный срез
движение		качественное изменение

Между двумя отношениями различие в том, что левое выражает иллюзию, тогда как правое - реальность. Своим примером со стаканом воды Бергсон прежде всего хочет сказать: «каким бы ни было мое ожидание, оно выражает длительность как ментальную и духовную реальность. Но с чего это вдруг духовная реальность «дает показания» не только от моего лица, от лица человека ожидающего, но еще и от изменяющегося целого?» И Бергсон утверждает следующее: целое не дано и не задаваемо (задавать целое — хотя бы и двумя различными способами - было заблуждением как древней, так и современной науки). Правда, многие философы и до Бергсона говорили, что целое не дано и не задаваемо, но только из этого они делали вывод, что целое есть понятие, лишенное смысла.

Вывод же Бергсона совсем иной: если целое не задаваемо, то причина здесь в том, что оно является Открытым и что ему свойственно непрестанно изменяться или же способствовать возникновению чего-то нового, словом, длиться.

«Длительность вселенной должна поэтому составлять единое целое со свободой творчества, которая может иметь в ней место».

И выходит, что всякий раз, как мы оказываемся лицом к лицу с длительностью или же в некоей длительности, мы можем сделать вывод о существовании какого-то изменяющегося и где-то не замкнутого целого.

Известно, что Бергсон вначале открыл длительность как нечто идентичное сознанию. Но затем он глубже проник в тайны сознания и сумел доказать, что длительность существует не иначе, как открываясь в сторону некоего целого либо совпадая с открытостью этого целого. Так же обстоят дела и с живыми организмами: когда Бергсон сравнивает живое с частным или же вселенским целым, он, по-видимому, пользуется старым как мир сравнением. И все-таки он радикально переворачивает смысл составляющих этого сравнения. Ибо если живое представляет собой некое целое, а стало быть, уподобляемо целому вселенскому, то это не значит, что живое является таким же закрытым микрокосмом, каким представляют целое, — напротив, это говорит о том, что живое открыто миру, а мир, макрокосм, сам по себе является Открытым. «Повсюду, где что-нибудь живет, всегда найдется раскрытый реестр, в котором время ведет



свою запись». Если бы потребовалось определить целое, мы определяли бы его через Отношение. И объясняется это тем, что отношение не является свойством объектов; оно всегда противопоставляется собственным членам. К тому же оно неотделимо от Открытого и связано с духовным или ментальным существованием. Отношения принадлежат не объектам, а целому, если только не совпадают с закрытым множеством объектов.

Благодаря движению в пространстве объекты из того или иного множества изменяют соответствующие позиции. Но через отношения преобразуется или изменяет свои качества целое. И о той же длительности или о времени мы можем сказать, что они являются целым для отношений. Не следует, однако, путать целое или «целые» с множествами. Ведь множества закрыты, а все закрытое замкнуто искусственным путем. Множества всегда представляют собой совокупности частей. Но любое целое не закрыто, а открыто; к тому же в нем нет частей, разве только в весьма специальном смысле, ибо оно не может делиться, не меняя своей природы на каждом этапе деления. «Реальное целое вполне может быть неделимой непрерывностью». Целое не является закрытым множеством; напротив, оно способствует тому, что множество никогда не бывает абсолютно закрытым, никогда не находит надежного приюта и благодаря этому свойству остается где-то открытым и как бы привязанным тоненькой ниточкой к остальной вселенной.

Бергсоновский стакан воды — это настоящее закрытое множество, оно замыкает в себе собственные части: воду, сахар, возможно, даже ложку; но целого здесь нет. Целое создается, и создается непрестанно в другом, лишенном частей, измерении; целое есть то, что переводит множество из одного качественного состояния в другое как чистое бесперебойное становление, которое через эти состояния проходит. Именно в этом смысле целое бывает духовным или ментальным. «Стакан воды, сахар и процесс растворения сахара в воде являются только абстракциями, а Целое, из которого они были выделены моими чувствами и мой разумом, развивается, быть может, тем же способом, что и сознание». Тем не менее, это искусственное членение (decoupage) любого множества, или закрытой системы, не является чистой иллюзией. Оно имеет веские основания, и если связь всех вещей с целым (эту парадоксальную связь, которая сочетает вещи с Открытым) разорвать невозможно, то ее можно по крайней мере «удлинить», до бесконечности «растянуть», постепенно сделать все тоньше. Дело тут в том, что организация материи способствует возникновению закрытых систем, или множеств, обусловленных собственными частями; а развертывание пространства даже делает такой процесс необходимым. Но вот эти множества находятся в пространстве, а целое или целые - в длительности, более того, сами являются длительностью, коль скоро та непрестанно изменяется. И получается, что две формулы, соответствовавшие первому тезису Бергсона, теперь обретают более строгий статус: **«неподвижные срезы + абстрактное время»** отсылает к закрытым множествам, чьи части фактически являются неподвижными срезами и последовательными состояниями, высчитываемыми по абстрактному времени;

а вот **«реальное движение —> конкретная длительность»** отсылает к открытости некоего длящегося целого, движения которого соотносятся с соответствующим количеством подвижных срезов, пронзающих закрытые системы.

Итак, рассмотрев третий тезис, мы фактически вышли на три уровня:

- множества, или закрытые системы, которые можно определить по различимым объектам или же отчетливым частям;
- перемещающее движение, устанавливающееся между этими объектами и модифицирующее их положение;
- длительность, или целое, духовная реальность, непрестанно изменяющаяся сообразно присущим ей отношениям.

Таким образом, получается, что у движения как бы две грани. С одной стороны, движение есть то, что происходит между объектами или частями, с другой же — то, что оно выражает длительность, или целое.

Движение способствует тому, что длительность, изменяя свою природу, делится в объектах, а объекты, обретая глубину и теряя очертания, — воссоединяются в длительности. Стало быть, можно сказать, что движение соотносит объекты некоей закрытой системы с открытой длительностью, а саму длительность — с объектами системы, которой пытается открыться закрытая система. Движение соотносит объекты, между которыми оно устанавливается, с изменяющимся целым, им, движением, выражаемым. И, наоборот: благодаря движению целое делится между объектами, а объекты объединяются в целое — и изменяется именно «целое», а не объекты. Объекты или части целого мы можем считать неподвижными срезами, но между срезами происходит движение; оно соотносит объекты или части с длительностью изменяющегося целого, а стало быть, выражает изменение целого по отношению к объектам; оно само —



как бы подвижный срез длительности.

И теперь в наших силах понять глубочайший тезис из «Материи и памяти»:

- существуют не только моментальные образы, то есть мгновенные срезы движения;
- существуют «образы-движения», которые представляют собой подвижные срезы длительности;
- существуют, наконец, «образы-время», то есть образы-длительность, образы-изменение, образы-отношение, образы-объем - и все это за пределами самого движения.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

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