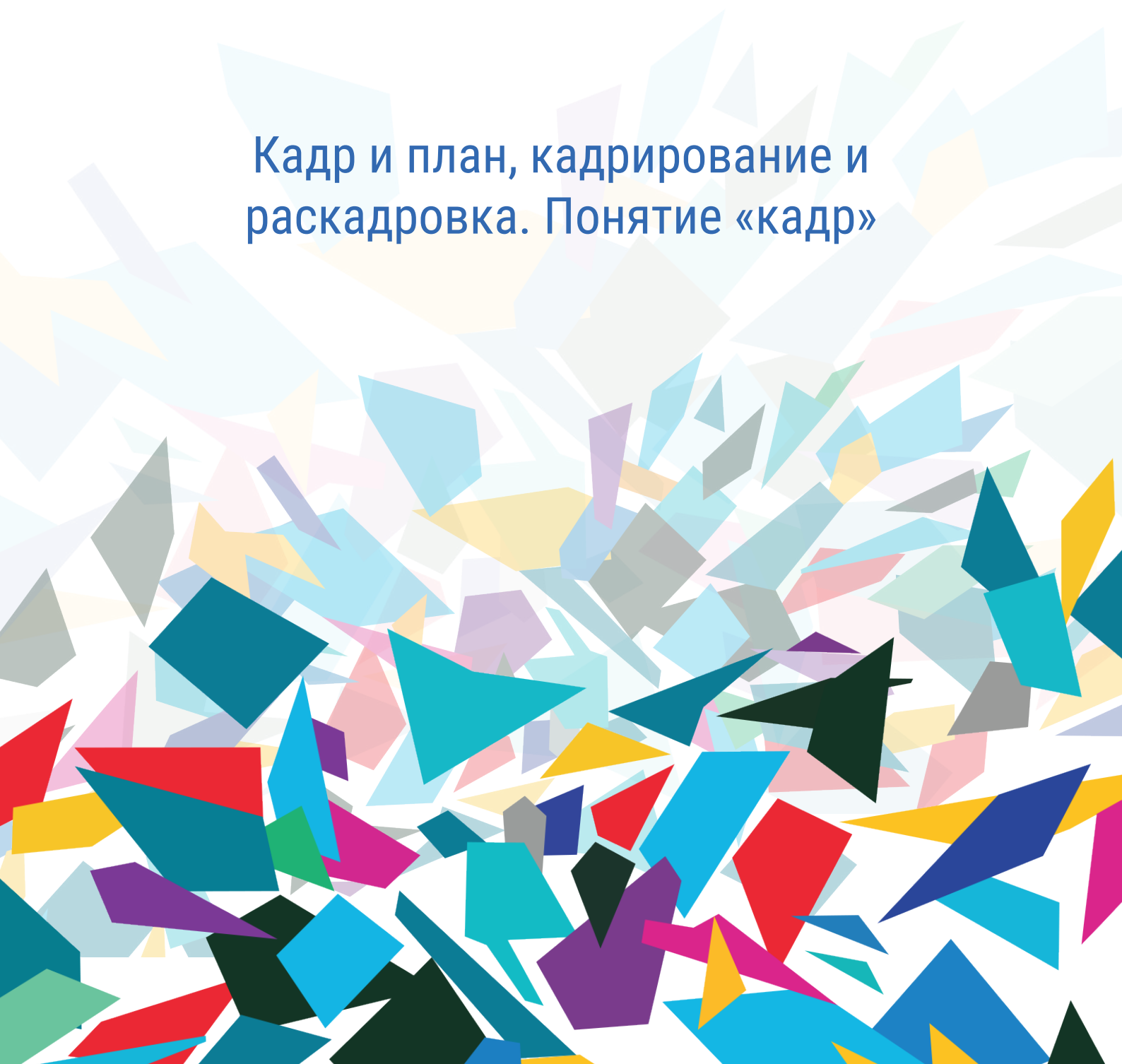


КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Кадр и план, кадрирование и раскадровка. Понятие «кадр»





Фильмы:

- «Бен Гур» У. Уайлер 1.41.55-1.42.27
- «Военно-полевой госпиталь» Р. Олтман 1.00.42- 1.01.12
- «Подозрение» А. Хичкок 1.33.05-1.34.35
- «Затмение» М. Антониони
- «Нетерпимость» Д.У. Гриффит

Основные идеи:

Понятие кадра как разновидности информационной системы. Насыщенный кадр, разреженный кадр. Разновидности кадра:

- геометричный или физический кадр и в соответствии с этим он образовывал закрытую систему;
- технические возможности - широкий экран и глубина кадра дали возможность расширить количество элементов, входящих в закрытую систему увеличивая его насыщение так, что вторичные сцены могут происходить на переднем плане, тогда как на заднем плане разворачивается основное действие или же главное действие от второстепенного отличить уже невозможно;
- разреженные образы возникают либо тогда, когда весь акцент делается на одном-единственном объекте, наибольшая разреженность достигается в пустом множестве, когда экран становится абсолютно черным или абсолютно белым.

Сегодня мы начнем новую тему, посвященную фундаментальной основе кинематографа – понятию «кадр».

Мы будем исходить из весьма простых определений, даже если впоследствии их придется исправлять. Кадрированием называют обусловленность закрытой или относительно закрытой системы, включающей в себя все, что присутствует в образе: декорации, персонажей, аксессуары. Следовательно, кадр образует множество, состоящее из большого количества частей, то есть элементов, которые сам и входят в подмножества. Их можно досконально пересчитать. Очевидно, что сами эти части присутствуют в образе. Это натолкнуло Якобсона на мысль назвать их объектами-знаками, а Пазолини — «кинемами». Такая терминология вызывает ассоциации с языком (кинемы — это нечто вроде фонем, а план — что-то подобное морфеме), но такие сопоставления чисто внешние. Ибо если кадру и можно подыскать аналогию, то только в области информационных систем, а не в лингвистике. Элементы его суть данные — порой весьма многочисленные, а иной раз практически единичные. Следовательно, кадр неотделим от двух тенденций: насыщения и разрежения.

Точнее говоря, широкий экран и глубина кадра дали возможность приумножить число независимых данных, так что вторичные сцены предстают на переднем плане, тогда как на заднем плане разворачивается основное действие (Уайлер),

Фрагмент фильма «Бен Гур» У. Уайлер 1.41.55-1.42.27

— или же главное действие от второстепенного отличить уже невозможно (Олтман).

Фрагмент фильма «Военно-полевой госпиталь» Р. Олтман 1.00.42- 1.01.12

И наоборот, разреженные образы возникают либо тогда, когда весь акцент делается на одном-единственном объекте (так, у Хичкока: стакан молока, освещенный изнутри, в «Подозрении»),

Фрагмент фильма «Подозрение» А. Хичкок 1.33.05-1.34.35

горящий пепел сигареты в черном прямоугольнике окна в «Окне во двор»); либо тогда, когда множество лишено некоторых подмножеств (безжизненные пейзажи Антониони, пустые интерьеры Одзу).

Как нам представляется, наибольшая разреженность достигается в пустом множестве, когда экран становится абсолютно черным или абсолютно белым. Пример — хичкоковский «Завороженный», когда другой стакан молока показывается во весь экран, оставляя на нем образ белый и пустой. Но и благодаря разрежению, и через насыщенность кадр учит нас, что функция образа не только в том, чтобы его увидеть.



Образ прочитывается в такой же мере, что и «сматрится». Кадр же обладает опосредованной функцией записи информации - причем не только звуковой, но и визуальной.

Если в образе мы мало что усматриваем, то значит, мы просто плохо умеем его прочитывать и недостаточно оцениваем, как его разреженность, так и его насыщенность. Педагогика образа, когда функция записи информации представлена непосредственно, возникает лишь у Годара; кадр теперь становится непрозрачной информационной поверхностью, то затуманенной насыщением, то сведенной к пустому множеству, к белому или черному экрану.

Кроме того, прежде кадр был всегда геометричным или физическим и в соответствии с этим он образовывал закрытую систему по отношению к избранным координатам или переменным. Следовательно, иногда кадр мыслится как пространственная композиция из параллелей и диагоналей, как состав некоего вместилища, где массы и линии занимающего его образа обретут равновесие, а их движение — инвариант. Так часто бывает у Дрейера; Антониони же, похоже, принимает в крайнем виде эту геометрическую концепцию кадра, предсуществующего тому, что будет в него вписано («Затмение»).

Фрагмент фильма «Затмение» 2.00.15-2.00.45

Порою же кадр замышляется как динамическая конструкция в действии, неразрывно связанная с заполняющими ее сценами, образами, персонажами и объектами. Метод радужной оболочки у Гриффита, сначала изолирующего лицо, а затем открывающего и демонстрирующего внешнюю среду; вдохновленные японским рисунком исследования Эйзенштейна, адаптирующие кадр к теме; переменный экран Ганса, открывающийся и закрывающийся «в зависимости от потребностей драматургии» и подобно «визуальной гармошке» — все это с самого начала было попытками динамического варьирования кадра. В любом случае кадрирование представляет собой ограничение. Но границы по определению можно понимать двояко: математически и динамически, либо как данные прежде существования тел, чью сущность они фиксируют; либо как простирающиеся именно до той точки, до которой доходят возможности существующего тела.

Кадр является опять же геометричным или физическим и с другой стороны: по отношению к частям системы, которые он одновременно и разделяет, и объединяет. В первом случае кадр немислим вне жестких геометрических различий. Прекрасный пример здесь — «Нетерпимость» Гриффита, где режиссер разрезает экран по вертикали, соответствующей городским стенам Вавилона. При этом справа мы видим по горизонтали наверху приближение царя и дорогу на городской стене — слева же, по горизонтали внизу в городские ворота въезжают и выезжают из них колесницы.

Фрагмент фильма «Нетерпимость» 22.07-22.27

Эйзенштейн исследовал влияние золотого сечения на кинематографический образ; Дрейер изучил горизонталь, вертикали, разные виды симметрии, верх и низ, чередование черного и белого; экспрессионисты разрабатывали диагонали и контрдиагонали, пирамидальные и треугольные фигуры, где нагромождаются тела, толпы, места действия, - и сталкивали эти массы так, что получалось прямо-таки «могущество» кадра, «на котором вырисовывается нечто вроде черных и белых клеток шахматной доски» («Нибелунги» и «Метрополис» Ланга). Даже свет становится объектом геометрической оптики, когда, следуя экспрессионистической тенденции, либо, как и тьма, занимает половину кадра, либо организуется чередующимися полосами (Вине, Ланг). Линии, отделяющие друг от друга великие стихии Природы, играют первую скрипку, как, например, у Форда: разграничение неба и земли здесь такое, что земля ютится в самом низу экрана. Встречается и отделение земли от воды, а также очень тонкая линия между водой и воздухом, когда вода прячет беглеца на дне или душит жертву у самой своей поверхности («Я — беглец» Ле Руа, «Клан непримиримых» Ньюмена). Как правило, природные силы кадрируются не тем же способом, что люди и вещи, индивиды — не так, как толпы, а второстепенные стихии — не так, как главные. Получается даже, что в кадре присутствует много разнообразных кадров. Двери, окна, окошечки и слуховые окна, окна в автомобилях и зеркала — все это кадры в кадре. Великие режиссеры обычно питают особое пристрастие к тому или иному из таких вторичных, третичных и пр. кадров. И именно через такую встроенность кадров части целого или закрытой системы не только отделяются друг от друга, но также «вступают в тайный сговор» и объединяются.

С другой стороны, физическая или динамическая концепция кадра вводит размытые множества, которые теперь подразделяются лишь на зоны или участки. Кадр при этом становится объектом не геометрического



деления, а физических градуирований. Выглядит это так: интенсивные части кадра, играющие ныне роль частей множества, да и само множество, образуют некую смесь, которая присутствует на всех участках кадра, проходя через все степени освещенности и затененности, по всей шкале светотени (Вегенер, Мурнау). Такова другая тенденция экспрессионистской оптики (некоторым режиссерам, и экспрессионистам, и неэкспрессионистам, присущи обе). Наступает час, когда уже невозможно отличить зарю от сумерек, воздух от воды, а воду от земли во всеобщем хаосе болота или бури. Здесь части различаются и соединяются по степени смешанности, при непрерывной трансформации их смыслов.

Множества не могут делиться на части без того, чтобы всякий раз не изменять свой характер: это справедливо не по отношению к делимому, и не по отношению к неделимому, но по отношению к, так сказать, «дивидуальному». Правда, то же самое было уже и при геометрической концепции: она иногда подразумевала встроенность кадров, обозначающую в таких случаях смену характера кадра. Кинематографический образ всегда «дивидуален». И решающим основанием для такого утверждения является то, что экран, выполняя свою роль рамки кадров, наделяет общей мерой то, у чего ее нет: отдаленный пейзажный план и крупный план лица, звездное небо и каплю воды — части, у которых отсутствует общий знаменатель дистанции, выделенности и света. Во всех этих направлениях кадр обеспечивает детерриториализацию образа.

Кадр также соотносится с углом кадрирования. Происходит это потому, что закрытое множество само по себе является оптической системой, отсылающей к некоей точке зрения на совокупность частей. Разумеется, точка зрения может быть или казаться необычной или даже парадоксальной: в кино встречается и взгляд сверху вниз, и снизу вверх, с самой земли — всех точек зрения не перечислить. Но они предстают как подчиненные прагматическому правилу, действующему не только для повествовательного кино: чтобы избежать бессодержательного эстетизма, им необходимо быть объяснимыми, обнаруживать собственные нормальность и упорядоченность, будь то с позиции более обширного множества, включающего первое, либо с позиции элемента первого множества, который поначалу остается незаметным, впрямую не данным.

Для обозначения таких аномальных точек зрения, не совпадающих ни с косвенной перспективой, ни с парадоксальным углом и отсылающих к другому измерению образа, введено весьма любопытное понятие «декадрирования».

Примеры такого «декадрирования» можно найти в «режущих» кадрах Дрейера, в лицах, срезанных по краю экрана в «Страстях Жанны д'Арк». К тому же, как мы увидим в дальнейшем, существуют пустые пространства в духе Одзу, кадрирующие мертвую зону, и разрозненные пространства в стиле Брессона. Части всех этих пространств между собой не согласуются, не поддаются никакому повествовательному или, шире, прагматическому оправданию и, возможно, служат подтверждением того, что визуальному образу, помимо функции зрительной, присуща и функция чтения.

Закадровое пространство

Остается закадровое пространство. И это не понятие, обозначающее отсутствие чего-либо; нельзя также определять его лишь через несовпадение двух кадров, один из которых визуальный, а другой - звуковой (как, например, у Брессона, когда звук сообщает о том, чего не видно, и «подхватывает эстафету» визуального вместо того, чтобы его дублировать). Закадровое пространство отсылает к тому, чего мы не слышим и не видим, и все-таки оно в полном смысле слова присутствует. Правда, присутствие это проблематично и само отсылает к двум новым концепциям кадрирования. Если мы согласимся с альтернативой Базена - кэширование или кадр, то получится, что иногда кадр работает как подвижное кэширование, то есть все множество частей кадра продлевается в более обширном однородном множестве, с которым кадр сообщается; порою же кадр работает как картина: изолирует необходимую ему систему и нейтрализует ее окружение. Классический пример такого противопоставления - различие между Ренуаром и Хичкоком: у первого пространство и действие неизменно выходят за границы кадра, который всегда выглядит, как «проба с натуры»; у второго же кадр производит «отграничение всех составных частей» и напоминает даже не картину или театральную сцену, а квадратик обоев.



«Загородная прогулка» Ренуара «Птицы» Хичкока

Однако же, если частичное множество кадровых элементов формально сообщается с закадровым пространством не иначе, как через позитивные свойства кадра и рекадрирования, то столь же верно, что закрытая, можно даже сказать — «закупоренная» система устраняет закадровое пространство лишь внешне: напротив, она на свой лад наделяет его решающей важностью, даже более определяющей, чем в первом случае.

Любое кадрирование обуславливает закадровые явления. Нельзя сказать, что есть два типа кадров и притом только один из них отсылает к закадровому пространству; скорее, существуют два весьма несходных аспекта закадрового пространства, и каждый из них отсылает к своему способу кадрирования. Делимость материи означает, что ее части входят в разнообразные множества, которые, в свою очередь, непрестанно делятся на подмножества или же сами являются подмножествами более крупных множеств — и так до бесконечности. Потому-то материя определяется одновременно и тенденцией к образованию закрытых систем, и незавершенностью такой тенденции. Всякая закрытая система при этом сообщается с другими. Всегда имеется некая нить, соединяющая стакан подсахаренной воды с Солнечной системой, любое множество — с более крупным. В этом суть того, что называют закадровым пространством: раз множество кадрируется, а стало быть, оно видимо, то существует и другое множество, вместе с которым первое формирует более крупное, и это более крупное множество также может быть видимо, если только оно образует новое закадровое пространство, и т. д.

Множество всех этих множеств образует гомогенный континуум — вселенную или же, так сказать, неограниченный план материи. Но, разумеется, «целым» это не будет, хотя такой план или же его непрерывно увеличивающиеся множества обязательно имеют косвенные отношения с целым. Известны неразрешимые противоречия, в которые мы впадем, если станем рассматривать совокупность всех множеств как целое. И не то чтобы понятие целого было совершенно лишено смысла, а просто целое не является множеством и не имеет частей. Целое, скорее, есть то, что мешает любому множеству, сколь бы крупным последнее ни было, замыкаться на себе; целое вынуждает его продлеваться в более крупном множестве. Итак, целое представляет собой нечто вроде нити, пересекающей множества и предоставляющей каждому реализующуюся в обязательном порядке возможность до бесконечности сообщаться с другими.

Следовательно, целое есть Открытое, и отсылает оно не столько к материи и к пространству, сколько ко времени или даже к духу. Стало быть, каким бы ни оказалось отношение между множествами, мы никогда не спутаем продление одних множеств в других с открытостью целого, проходящего через каждое множество. Закрытая система никогда не бывает абсолютно замкнутой; с одной стороны, в пространстве она связана с другими системами при помощи более или менее «тонкой» нити; с другой же стороны, она интегрирована или реинтегрирована в некое целое, сообщающее ей по этой нити, как по проводу, некую длительность. Коль скоро это так, то, возможно, недостаточно будет различать, как у Бёрча, конкретное пространство и воображаемое пространство закадровых явлений: ведь воображаемое становится конкретным, как только, в свою очередь, попадает в поле зрения, то есть перестает быть закадровым явлением. Именно будучи взятым само по себе как таковое, закадровое пространство уже имеет два аспекта, по природе отличающиеся друг от друга.

Первый из этих аспектов - относительный, благодаря ему всякая закрытая система отсылает в пространстве ко множеству, которого не видно и которое, в свою очередь, может быть увиденным, даже если включит в себя новое невидимое множество, и так до бесконечности. Другой аспект — абсолютный, через него закрытая система открывается длительности, имманентной целому вселенной, уже не представляющему собой множество и не относящемуся к порядку видимого. Когда декадрирование не оправдано «с прагматической точки зрения», оно находит свой *raison d'être* как раз в этом втором аспекте. В первом случае закадровое пространство обозначает то, что существует в другом месте — рядом или



вокруг; во втором же случае оно говорит о чем-то более тревожащем, о чем даже невозможно сказать, что оно существует, скорее, его следует назвать «настаивающим» или «упорствующим» — это более ярко выраженное Другое Место за пределами гомогенных времени и пространства. Несомненно, эти два аспекта закадрового пространства непрерывно между собой смешиваются.

Но когда мы рассматриваем кадрированный образ как закрытую систему, мы можем утверждать, что один аспект одержит победу над другим в зависимости от характера «нити». Чем толще нить, связывающая видимое множество с невидимыми, тем лучше закадровое пространство осуществляет свою основную функцию — добавлять протяженность к пространству. Когда же эта нить становится совсем тонкой, ее роль не ограничивается укреплением закрытости кадра или же устранением отношений кадра с находящимся за его пределами. И, разумеется, тонкая нить не может обеспечить полной изоляции относительно закрытой системы: это вообще невозможно. Однако, чем тоньше нить, тем больше длительность опутывает систему своей паутиной и тем лучше закадровые явления реализуют свою другую функцию: вводят в систему, которая никогда не бывает полностью закрытой, межпространственное и духовное.

Дрейер преобразовал эту взаимосвязь в «аскетический» метод: чем более закрытым в пространственном отношении является образ (даже если он сводится к двум измерениям), тем больше его способность открываться четвертому измерению — времени и пятому — Духу, вспомним духовную решимость Жанны или Гертруды.

Когда Клод Оллье дает определение геометрическому кадру Антониони, он говорит не только о том, что персонажа, которого ждут, еще не видно (первая функция закадрового пространства), но также и о том, что этот персонаж на мгновение промелькнул в своеобразной зоне пустоты, в «белом на белом, которое невозможно заснять»; эта зона, собственно говоря, невидима (вторая функция). В кадрах же Хичкока все происходит иначе: режиссер не довольствуется тем, что нейтрализует закадровое пространство, «наглухо запирает» закрытую систему и замыкает в образе максимум возможных компонентов; одновременно он превращает образ в образ ментальный и (как мы увидим) открытый взаимодействию чисто мыслительных отношений, которые и ткут целое. Именно поэтому мы сказали и, что закадровое пространство присутствует всегда, даже в чрезвычайно замкнутых образах. Мы отметили и то, что всегда присутствуют сразу два аспекта закадровых явлений: актуализуемые отношения с другими множествами и виртуальные отношения с целым. Но в одном случае отношения второго рода, более таинственные, достигаются косвенным путем, через посредство продлеваемых отношений первого рода и в последовательности образов; в другом же случае они получаются непосредственно в самом образе, путем ограничения и нейтрализации отношений первого рода.

Подытожим сказанное о кадре. Кадрирование является искусством выбора разного рода частей, которые входят в некое множество. Это множество представляет собой закрытую систему — закрытую относительно и искусственно. Закрытая система, обуславливаемая кадром, может рассматриваться по отношению к данным, которые она сообщает зрителям: она является информационной, а также насыщенной или же разреженной. Рассматриваемая сама по себе и ограниченно, она является геометрической или же физико-динамической. Рассматриваемая же с точки зрения природы собственных частей, она тоже все еще является геометрической, а также физической и динамической. Это оптическая система, когда мы рассматриваем ее по отношению к точке зрения, к углу кадрирования; тогда она бывает прагматически оправданной или же требует более «возвышенной» оправданности. Наконец, она определяет закадровое пространство, будь то в форме более крупного множества, которое ее продлевает, либо в форме интегрирующего ее целого.

Дополнительные источники:

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 Жиллю Делезу. – М.: Киноведческие записки № 46, 2000.