

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Кадр и план, кадрирование и
раскадровка (окончание)

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, primarily triangles and polygons, are scattered across the page and come in a wide variety of colors including shades of blue, teal, yellow, red, purple, green, and grey. The overall effect is a vibrant, textured mosaic that fills the lower two-thirds of the slide.



Фильмы:

«Толпа» К. Видор

«Гражданин Кейн» О. Уэллса 1.25.16-1.25.34

«Гертруда» К. Дрейер

«Метрополис» Ф. Ланга

Основные идеи

- кадр может быть непрозрачной информационной поверхностью, то затуманенной насыщением, то сведенной к пустому множеству, к белому или черному экрану.
- кадр может мыслиться как пространственная композиция из параллелей и диагоналей, как состав некоего вместилища, где массы и линии занимающего его образа обретают равновесие;
- кадр может замышляться как динамическая конструкция в действии, неразрывно связанная с заполняющими ее сценами, образами, персонажами и объектами.

Раскадровка есть обусловленность плана, а план — обусловленность движения, происходящего в закрытой системе между элементами или частями множества.

Характеристики плана

Раскадровка есть обусловленность плана, а план — обусловленность движения, происходящего в закрытой системе между элементами или частями множества. Но как мы уже видели, движение имеет отношение и к некоему целому, которое по своей природе отличается от множеств.

Целое — это то, что изменяется, это Открытое или же длительность. Следовательно, движение выражает изменение целого или же некий этап или аспект этого изменения, какую-либо длительность или ее членение. Таким образом, у движения имеются две стороны, столь же неотделимые друг от друга, как лицевая сторона и изнанка, лицевая и оборотная стороны листа: это отношение между частями и влияние целого.

С одной стороны, оно модифицирует соответствующие позиции частей некоего множества, напоминающие срезы, каждый из которых сам по себе неподвижен; с другой же стороны, оно само — подвижный срез того целого, чье изменение оно выражает. С одной точки зрения его называют относительным, с другой же — абсолютным.

Возьмем фиксированный план, где движутся персонажи: каждый из них изменяет свои позиции в кадрированном множестве, однако же такие модификации были бы совершенно произвольными, если бы они не выражали еще одного явления, находящегося в процессе свершения, — качественного, пусть даже ничтожного, изменения в целом, проходящем через всю их совокупность.

Теперь возьмем план, где движется камера: она может перемещаться от одного множества к другому, модифицировать позиции каждого из множеств, но все это необходимо лишь в тех случаях, когда относительные модификации выражают абсолютное изменение целого, проходящее через эти множества. Скажем, камера следует за мужчиной и женщиной: они поднимаются по лестнице, добираются до двери, которую открывает мужчина. Затем камера покидает их и, отступая, дает один-единственный план. Далее камера поднимается по внешней стене квартиры, вновь попадает на лестницу и спускается по ней. Наконец, наша камера, пятась, вырывается на тротуар и поднимается по внешней стене дома до тусклого окна квартиры, демонстрируемой снаружи. В этом движении, модифицирующем положения неподвижных множеств относительно друг друга, не было бы необходимости, если бы оно не показывало событие, готовое свершиться с минуты на минуту, изменение в целом, которое само проходит через эти модификации: женщина вот-вот будет убита, в квартиру она вошла по своей воле, но теперь ей не дожидаться никакой помощи и убийство неотвратимо. Нам скажут, что все это («Исступление» Хичкока — у нас больше известен под название «Безумие») — пример эллипсиса в повествовании. Но в данном случае не важно, есть ли эллипсис или нет, и даже есть ли повествование.

Фрагмент из фильма «Исступление» - 1 час 05 минут 05 секунд – 30 секунд

Здесь имеет значение то, что, каким бы ни был план, у него как бы два полюса:

- он соотносится с множествами в пространстве, куда он вводит модификации в отношениях между элементами или подмножествами;



- и с целым, выражая абсолютные изменения его в длительности.

Это целое никогда не ограничивается эллиптичностью и нарративностью, хотя и может иметь такие качества. Однако же план, каким бы он ни был, всегда имеет следующие два аспекта: он показывает модификации относительных позиций во множестве или множествах и выражает абсолютные изменения в некоем целом или же в глобальном Целом.

Одна сторона плана тяготеет к множеству, и он выражает модификации частей множества; другая же его сторона тяготеет к целому, и он выражает его изменение или хотя бы видоизменение. Отсюда — положение плана, который можно абстрактно определить, как промежуточное между кадированием множества и монтажом целого.

План тяготеет то к полюсу кадирования, то к полюсу монтажа. План и есть движение, взятое в своем двойном аспекте: это перемещение частей множества, протягивающегося в пространстве, но это и изменение целого, преобразующегося в длительности. И в этом — не только абстрактная обусловленность плана. Ибо план обретает свою конкретную обусловленность в той мере, в какой он непрестанно обеспечивает переход от одного аспекта к другому, взаимовлияние или распределение двух аспектов, их непрерывное взаимопревращение.

Вспомним три бергсоновских уровня: множества и их части; целое, совпадающее с Открытым или с изменениями в длительности; движение, происходящее между частями или множествами, но выражающее также и длительность, то есть изменение в целом.

План подобен движению, которое непрестанно обеспечивает взаимопревращение, круговорот. Он делит длительность сообразно объектам, составляющим множество; он объединяет объекты и множества в одной и той же длительности. Он непрестанно подразделяет длительность на «поддлительности», которые сами по себе гетерогенны, и объединяет последние в имманентной длительности вселенского целого. И если исходить из того, что эти разделения и объединения осуществляет сознание, то о плане можно будет сказать, что он работает подобно сознанию. Но единственное сознание, которое действует в кино, не имеет отношения ни к нам, зрителям, ни к героям: это камера, то подобная человеку, то ему не подобная, то подобная сверхчеловеку.

Возьмем движение воды, движение птицы вдали и движение человека в лодке: они сливаются в едином восприятии, в мирном целом очеловеченной Природы. Но вдруг птица, обыкновенная чайка, стремительно нападает на человека и начинает его клевать: три потока разделяются и становятся внешними по отношению друг к другу. Целое будет преобразовано, но снова переменится: оно станет как бы единым сознанием или восприятием некоего птичьего целого и будет свидетельствовать о полностью «оптической» Природе, обернувшейся против человека в бесконечном напряжении ожидания. Целое вновь и по-иному разделится, когда птицы в разных местах разными способами начнут нападать на своих жертв. Затем оно изменится снова, образовав нечто вроде перемирия, когда человеческое и нечеловеческое войдут в неопределенные отношения между собой («Птицы» Хичкока). С таким же успехом можно утверждать, что деление происходит между двумя целыми или что целое находится между двумя делениями).

Фрагмент из фильма «Птицы»

План, то есть сознание, прочерчивает линию движения, способствующую тому, что предметы, между которыми оно начинает происходить, непрестанно объединяются в некое целое, а это целое — разделяется между вещами («дивидуальное»). Распадается и вновь объединяется само движение. ...

В большинстве фильмов Куросавы прослеживается его излюбленный прием, напоминающий японский лжеиероглиф: толстая вертикальная черта спускается по экрану сверху вниз, тогда как два боковых — и более мелких — движения прорезают экран справа налево и слева направо; такое сложное движение, как мы увидим, соотносится с целым фильма, со способом замышления такого целого.

Анализируя некоторые фильмы Хичкока, Франсуа Реньо выделил для каждого из них глобальное движение или же «основную форму, геометрическую либо динамическую», которые в чистом виде могут считаться фирменными приемами Хичкока: «спирали из «Головокружения», ломаные линии и контрастная черно-белая структура кадра в «Психо», уносящиеся вдаль Декартовы координаты из фильма «К северу через северо-запад («...») И, возможно, значительные движения из этих фильмов, в свою очередь, являются компонентами еще более великого движения, в котором можно было бы выразить целое всего творчества Хичкока и то, как это творчество развивалось и изменялось.

Анализ такого рода желательно провести для каждого режиссера, он станет программой необходимых



исследований для любого анализа любого режиссера, именно это можно назвать стилистикой: во-первых, движение, происходящее между частями включенного в кадр множества, или же от одного множества к другому при повторном кадировании; во-вторых, движение, выражающее целое всего фильма или всего творчества; в-третьих, способ взаимоотражения, взаимопревращения этих двух движений. Ибо это одно и то же движение, то творящееся, то распадающееся; это два аспекта одного и того же движения. А это движение и есть план, заполненный промежуток между целым, которому присущи изменения, и множеством, имеющим части, непрестанно друг в друга превращающиеся сообразно двум сторонам движения. План и есть образ-движение. В той мере, в какой он соотносит движение с изменяющимся целым, он представляет собой подвижный срез некоей длительности.

Возьмем, к примеру, знаменитый план из «Толпы» Кинга Видора, Митри назвал его «одним из прекраснейших тревеллингов во всем немом кино»: камера движется против толпы, затем устремляется к небоскребу, карабкается на двадцатый этаж, берет в кадр одно из окон, обнаруживает зал, полный конторских столов, проникает туда, продвигается по залу и добирается до стола, за которым сидит герой.

Фрагмент фильма «Толпа» Кинга Видора – 6.37-7.57

Или возьмем не менее знаменитое начало «Последнего человека» Мурнау: камера находится на велосипеде и сначала попадает в лифт, спускается в нем, сквозь оконные стекла схватывает зал фешенебельного отеля, непрестанно разлагая и соединяя движения, — затем она просачивается сквозь вестибюль и в громадные автоматически открывающиеся двери — и все это в едином и совершенном движении. На самом деле камера использует здесь два движения, два движущихся тела или средства передвижения: лифт и велосипед. Она может показать одно, являющееся частью образа, и скрыть другое (в некоторых случаях она может показать в образе и саму камеру). Впрочем, это детали. Что действительно важно — так это то, что подвижная камера служит чем-то вроде обобщенного эквивалента всех средств передвижения, какие она показывает или какими пользуется (самолет, автомобиль, пароход, велосипед, метро, собственные ноги...). Такую эквивалентность Вендерс сделал душой двух своих фильмов, «С течением времени» и «Алиса в городах», тем самым введя в кинематографе рефлексию об особо конкретном кино. Иначе говоря, особенностью кинематографического образа-движения является обнаружение в транспортных средствах или движущихся телах движения с их общей субстанцией, или же извлечение из движений подвижности, составляющей их сущность.

Фрагмент фильма Ф. Мурнау «Последний человек» 0.00.30-0.01.14

Таков завет Бергсона: исходя из тела, с которым наше естественное восприятие связывает движение как с его носителем, извлечь простое цветное «пятно», образ-движение, «сам по себе сводящийся к серии чрезвычайно быстрых колебаний» и «являющийся по сути движением движений». И вот получается, что то, к чему Бергсон считал кино совершенно неспособным, поскольку принимал во внимание лишь происходящее внутри аппарата (однородное и абстрактное движение вереницы образов), оказалось сильной стороной аппарата, его превосходной способностью: создание образа-движения, то есть чистого движения, отвлеченного от тел и собственных причин.

Кино - еще более непосредственно, нежели живопись, — показывает рельефность и перспективу во времени: само время оно дает в виде перспективы или рельефа. И как раз поэтому время фактически обретает способностью сжиматься или расширяться, а движение — замедляться или ускоряться. Эпштейн очень точно характеризует понятие плана: это подвижный срез, то есть временная перспектива или модуляция. Отсюда становится ясным различие между образом кинематографическим и образом фотографическим.

Фотография - это как бы продукт формовки: предзаданная форма организует внутренние силы предмета так, что в определенный момент они приходят в состояние равновесия (неподвижный срез).

А вот модуляция по достижении равновесия не останавливается, она непрестанно модифицирует форму, делая ее изменчивой, текучей, временной. Именно таков образ-движение, который Базен с этой точки зрения противопоставил фотографическому: «С помощью объектива фотограф работает с настоящим световым отпечатком, то есть занимается формованием <...> Кино [же] осуществляет парадокс: оно подражает времени объекта и вдобавок получает отпечаток его длительности».



Разновидности организации планов

Как было организовано движение кадре в эпоху неподвижной камеры?

Во-первых, кадр определялся единственной и «лобовой» точкой зрения, точкой зрения зрителя на застывшее множество, а значит, переменные множества не сообщались между собой, и одни из них не отсылали к другим.

Во-вторых, план представлял собой чисто пространственную детерминированность и обозначал «пространственный срез» на каком-то расстоянии от камеры — от крупного плана к отдаленному (неподвижные срезы): следовательно, движение как таковое не выделялось, а оставалось неразрывно привязанным к элементам, персонажам и вещам, служившим его носителями или причиной.

В-третьих, целое сливалось с множествами в глубинном измерении и показывалось так, как его пробегает движущееся тело при переходе от одного пространственного плана к другому, от одного параллельного среза к другому, и каждый из них был самостоятелен и подлежал «отделке» независимо от других.

Следовательно, в кино не показывались ни изменения, ни длительность в собственном смысле слова, поскольку длительность подразумевает совершенно иную концепцию глубины, когда параллельные зоны перемешиваются и смещаются, а не просто налагаются друг на друга.

Таким образом, на заре кинематографа не столько использовался образ-движение, сколько образ в движении; и вот это-то первобытное кино и критиковал Бергсон.

И все же, если мы спросим, как тогда строился образ-движение, или же как движение извлекалось из живых существ и предметов, мы должны будем констатировать, что происходило это двумя различными способами, и в обоих случаях незаметно: с одной стороны, разумеется, при помощи подвижной камеры, когда сам план становился подвижным; но с другой стороны, еще и посредством монтажа, то есть путем согласования планов, когда каждый из них или их большая часть могли оставаться совершенно неподвижными.

«Чистая» подвижность могла достигаться этим путем, она извлекалась из движений персонажей при весьма незначительной подвижности камеры: так случалось даже чаще всего и, к примеру, в «Фаусте» Мурнау, где съемка подвижной камерой была зарезервирована за исключительными сценами или же примечательными моментами.

И получалось так, что упомянутые два средства в период их возникновения определенно следовало скрывать: должны были оставаться незаметными не только монтажные соединения (например, «осевое» согласование), но также и движения камеры в случаях, когда речь шла о заурядных моментах или банальных сценах (движения, по своей медлительности близкие к порогу восприятия).

Происходило это потому, что две указанные формы съемки применялись лишь для того, чтобы реализовать потенциал, содержащийся в примитивных неподвижных образах, то есть в движении, пока еще неразрывно связанном с живыми существами и предметами. Именно такое движение, которое уже тогда было отличительной особенностью кино и притязало на «освобождение», не могло удовлетворяться рамками, за которые ему не позволяли выходить примитивные условия съемки. И получалось, что так называемые примитивные образы, настоящие образы в движении, определялись не столько своим состоянием, сколько своей тенденцией.

Пространственные неподвижные планы тяготели к чистому образу-движению, и эта тенденция незаметно возобладала благодаря наделению камеры пространственной подвижностью или же монтажу во времени подвижных или даже фиксированных планов. Как говорил Бергсон, вещи никогда не определяются своим изначальным состоянием, но всегда — скрытой в этом состоянии тенденцией.

Термин «план» можно закрепить за неподвижной пространственной обусловленностью, за срезами пространства или дистанциями по отношению к камере (фактически, под «планом» Делез понимает либо так называемый «план-эпизод», либо цельную монтажную фразу).

В таком случае последовательность планов получает себе в наследство и движение, и длительность. Но поскольку это понятие оказалось недостаточно определенным, для того чтобы выделить единицы движения и длительности, потребовалось создать более точные понятия: мы увидим это в случаях с «синтагмами» Кристиана Метца и с «сегментами» Реймонда Беллура. Однако же, с нашей теперешней точки зрения, понятие плана может обладать достаточными единством и шириной, если употреблять его во всей полноте его проективных, перспективных и временных смыслов.

По сути дела, всякая единица киноязыка относится к единству действия, а последнее уже само по себе охватывает множество пассивных или претерпевающих воздействие элементов. Планы как неподвижные



пространственные детерминации в этом смысле вполне могут быть и множеством, соответствующим единству плана как подвижного среза или временной перспективы.

Единство варьируется в зависимости от множества, которое оно включает в себя, но от этого оно не перестает быть единством коррелятивного ему множества. Здесь различается несколько типов случаев.

В первом из них план определяется непрерывным движением камеры независимо от изменений угла и многочисленных точек зрения (например, при движении камеры с неизменной оптической осью).

Во второй разновидности единство плана достигается непрерывностью монтажного соединения, и безразлично, включает ли это единство два или несколько последовательных планов, которые к тому же могут быть неподвижными. С таким же успехом подвижные планы могут выделяться всего-навсего при помощи материальных условий и образовывать безупречное единство в зависимости от характера их соединения: таковы, например, два наезда сверху в «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса, когда камера буквально пронзает оконное стекло и проникает внутрь большой комнаты, и происходит это в первый раз — под покровом дождя, который бьет в стекло и замутняет его, а во второй — при грозе, когда стекло разбивается от удара грома.

Фрагмент фильма «Гражданин Кейне» О. Уэллса

В третьем же типе случаев мы сталкиваемся с фиксированным или неподвижным планом большой длительности, с «планом-эпизодом», при котором имеется глубинное строение кадра: такой план содержит в себе сразу все пространственные срезы — от крупного плана к отдаленному, но тем не менее обладает неким единством, позволяющим определить его именно как план. Главное здесь то, что глубина понимается уже не в духе «примитивного» кинематографа, как наложение друг на друга параллельных срезов, в каждом из которых происходит самостоятельное действие, когда их только пересекает одно и то же движущееся тело.

В четвертом типе случаев план-эпизод (существует множество его разновидностей) уже не имеет в виду ни какую бы то ни было глубину, ни наложение, ни задний план: наоборот, все пространственные планы он «расплюсчивает» на одном-единственном переднем плане, проходящем через серию кадров так, что при единстве плана получается совершенно плоскостной образ, с которым соотносится многократное рекадрирование.

Так работал Дрейер, чьи планы-эпизоды аналогичны плоским изображениям и устраняют всяческие различия между разными пространственными планами, ибо движение проходит ряд перегруппировок, заменяющих смену плана («Слово», «Гертруда»). Образы без глубины или же просто мелкие формируют текучий или скользящий план, который противостоит объемности глубоких образов.

Фрагмент фильма К. Дрейера «Гертруда» 0.52.51 – 0.53.20

Во всех рассмотренных смыслах плану фактически присуще некое единство. Это единство движения, достигающееся с помощью включаемых в него и ему не противоречащих коррелятивных множеств. Об этом единстве мы только и можем сказать: оно должно отвечать двум требованиям, соотноситься с целым, изменения которого оно выражает на протяжении всего фильма, а также соотноситься с частями, чьи сдвиги в пределах каждого множества, а также от одного множества к другому оно определяет. Очень ясно эти два требования выразил Пазолини. С одной стороны, говорит он, кинематографическое целое представляет собой один и тот же аналитический план-эпизод, по праву неограниченный и теоретически непрерывный; с другой же стороны, части фильма по сути являются дискретными, разбросанными и рассеянными планами, между которыми невозможно установить какую-либо связь.

Стало быть, целому необходимо отвергнуть собственную идеальность и стать синтетическим целым фильма, реализующимся в монтаже частей; части же, наоборот, необходимо подбирать и координировать, а также применять в соединениях и связях, которые восстанавливают виртуальный план-эпизод или аналитическое целое фильма при помощи монтажа.

Целое вступает в игру с другой стороны и относится к иному порядку: это то, что мешает множествам замыкаться на себе или одним на других и свидетельствует об их открытости, несводимой как к непрерывностям, так и к разрывам между ними. Появляется оно в измерении длительности, которая изменяется, и изменяется непрестанно, и в ложных монтажных соединениях, представляющих собой один из важнейших полюсов кино. Ложное соединение может выступать в рамках одного множества



(Эйзенштейн) или же при переходе от одного множества к другому, между двумя планами-эпизодами (Дрейер).

И как раз поэтому ошибкой было бы утверждать, что план-эпизод лишь вставляет монтаж в съемку фильма; наоборот, план-эпизод ставит особые проблемы монтажа. В одной из бесед о монтаже Нарбони, Сильвия Пьер и Риветт спрашивают: куда делась Гертруда, куда ее дел Дрейер? И отвечают: ушла в монтажную склейку.

Ложное соединение не является ни соединением в непрерывности ни разрывом, ни прерыванием соединения. Ложное соединение само по себе является одним из измерений Открытого, которое ускользает от множеств и их частей. В нем реализуется другая возможность закадровых явлений, иное место или пустая зона, то «белое на белом, которое невозможно заснять на пленку». Гертруда ушла в то, что Дрейер называл четвертым и пятым измерениями. Ложные соединения отнюдь не нарушают целое, но возникают под его воздействием и вбивают клин во множества и их части; что же касается подлинных соединений, то они проявляют противоположную тенденцию, тенденцию частей и множеств к воссоединению с ускользающим от них целым.

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.