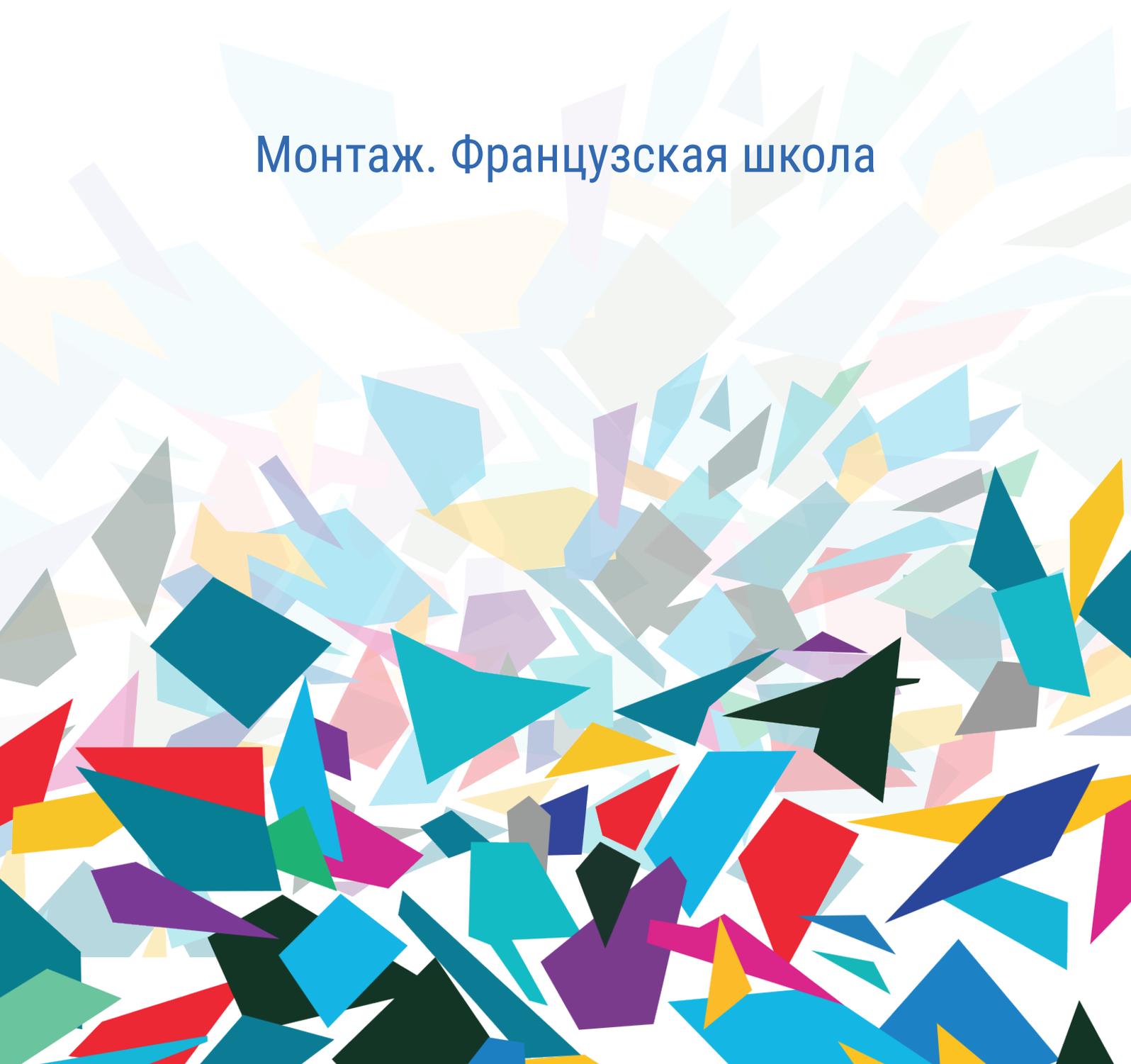


КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Монтаж. Французская школа





Фильмы:

- «Антракт» Рене Клер
- «Механический балет» Фернана Леже
- «Париж уснул» Рене Клер
- «Наполеон» Абея Ганса

Основные идеи:

1. Французская школа монтажа как импрессионистическая.
2. Разработка разносторонней механической концепции образов-движений на основе танца.
3. Разработка субъективистского восприятия мира

В прошлой лекции мы говорили о монтаже у Дэвида Уорка Гриффита, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова. Сегодня мы поговорим о французской школе монтажа.

В предвоенной французской школе (чьим признанным лидером в известной мере был Абель Ганс) мы также видим разрыв с принципом органической композиции. Тем не менее речь здесь не идет о вертовизме (приемы Дзиги Вертова), пусть даже умеренном. Следует ли считать французскую школу импрессионистической, точнее противопоставляя ее немецкому экспрессионизму?

Скорее ее можно назвать в некотором смысле картезианской: французские режиссеры, прежде всего, интересуются количеством движения и метрическими отношениями, позволяющими определить его. Они в таком же неоплатном долгу перед Гриффитом, как и советские мастера, и им точно так же хочется преодолеть то, что у Гриффита оставалось на уровне эмпирии, и разработать более научную концепцию с тем, чтобы она служила вдохновению создателей фильмов и даже единству искусств.

И вот французы отвергают органическую композицию и при этом не становятся приверженцами композиции диалектической, но разрабатывают разностороннюю механическую концепцию образов-движений. И все же здесь две стороны медали. Возьмем несколько сцен из французского кино, вошедших в антологию: ярмарочный праздник Эпштейна («Верное сердце»), бал Л'Эрбье («Эльдорадо»), фарандолы Гремийона (начиная с «Мальдоны»).

Разумеется, в коллективном танце есть органическая композиция танцоров и диалектическая композиция их движений, не только быстрых или медленных, но и прямых, круговых и т. д. Однако, не переставая признавать эти движения, мы можем извлечь из них или от них абстрагировать одно единственное тело, которое и будет Танцором, и одно-единственное движение, которое и будет Фанданго Л'Эрбье, движение, ставшее видимым при извлечении из всех возможных фанданго.

В крайнем случае танец представляет собой машину с деталями — танцорами. И фактически получается, что французское кино пользуется машиной, чтобы извлекать из нее механическую композицию образов-движений, двумя способами. Первый тип машины — это автомат, простая машина или часовой механизм, геометрическая конфигурация деталей, сочетающихся между собой, накладывающихся друг на друга или преобразующих движения в гомогенном пространстве сообразно отношениям, которые между ними складываются. В отличие от немецкого экспрессионизма, автомат свидетельствует не о какой-то иной «предгрозовой» жизни, которая погружается во тьму, а об отчетливом механическом движении как о законе максимума для совокупности образов, объединяющих вещи и живые существа, одушевленное и неодушевленное в сплошной гомогенности. Марионетки, прохожие, отражения марионеток и тени прохожих вступают в чрезвычайно тонкие отношения удвоения, чередования, периодического возвращения и цепных реакций, образующих множество, которому должно быть приписано механическое движение.

Фрагмент из фильма «Антракт» Р. Клер - 8 мин. 20 сек. и далее 30 сек.

Мой комментарий:

Мощным кинематографическим аккордом французского авангарда является фильм Рене Клера (1898-1981) «Антракт». Лента создавалась не как самостоятельное экранное произведение, а как антракт хореографического представления. Но стоило фильму появиться перед публикой, как тут же он обрел автономное художественное существование. Пресса запестрела хвалебными отзывами и рецензиями, назвав постановку Р. Клера лучшим фильмом года. Именно «Антракт» (1924) знаменует начало французского киноавангарда во всей совокупности его течений и является отражением духа времени -



интеллектуального и эстетического бунтарства.

«Наибольшую поэтическую обобщенность придал формуле «механической композиции образа-движения» Рене Клер» - пишет Делез. Рене Клер наделил жизнью геометрические абстракции в гомогенном, светозарно-сером пространстве без глубины. Конкретный объект, предмет желания, возникает как движущая причина или пружина действия во времени, как перводвигатель, начинающий механическое движение, к которому становится причастным непрерывно увеличивающееся количество персонажей, появляющихся в пространстве в свой черед в виде деталей растущего механического множества. Повсюду индивидуализм играет существенную роль: сами индивиды находятся за предметами, или, скорее, отводят себе роль движущих сил или двигателей, проявляющих свое воздействие во времени: это фантомы, иллюзионисты, дьяволы или сумасшедшие ученые, которым предназначено исчезнуть, когда движение, ими детерминированное, достигнет своего максимума или их преодолит. И тогда всюду вновь воцарится порядок. Словом, это автоматический балет, чей двигатель сам курсирует сквозь его движения.

Другой тип машины — паровая машина, машина, потребляющая топливо, мощная энергетическая машина, производящая движение, исходя из чего-то иного, и непрестанно утверждающая гетерогенность, с которой она сопрягает члены оппозиций (механическое и живое, внутреннее и внешнее, механика и силу) в процессе внутреннего резонанса или растущего общения. Эпический или трагический элемент сменяется комическим или драматическим.

Фрагмент из фильма «Антракт» - 19.27. – 19.57.

На этот раз французская школа, пожалуй, отмежевывается от советских режиссеров, непрестанно изображавших большие машины, производящие энергию (не только Эйзенштейн или Вертов, но и Турин с его шедевром «Турксиб»). Для советских мастеров человек и машина образовывали активное диалектическое единство, в котором преодолевалось противоречие между механическим трудом и трудящимся человеком. А вот французы создали концепцию кинетического единства количества движения в машине и направленности движения в душе, утверждая это единство как Страсть, что исчезнет лишь вместе со смертью.

Состояния, через которые проходят новый двигатель и механическое движение, показываются в увеличенном виде и в космическом масштабе, а человеческие сообщества возвышаются до уровня мировой души в союзе человека и машины, не похожем на изображавшийся советскими режиссерами.

Кинетический союз человека и машины определяет Человека-Зверя — отнюдь не живую марионетку; его новые измерения сумел исследовать и Ренуар, и тема эта ему досталась по наследству от Ганса. В итоге получилось абстрактное искусство, где чистое движение порою извлекалось из деформированных объектов путем развертывания абстракции, а иногда — из геометрических элементов, подвергавшихся периодическому преобразованию, и преобразуемой группой было пространственное множество. Так проходили поиски кинетизма как визуального искусства в полном смысле слова, и уже начиная с немого кино кинетизм ставил проблему взаимоотношений образа-движения с цветом и музыкой.

«Механический балет» художника Фернана Леже вдохновлялся, скорее, незамысловатыми машинами, тогда как «Фотогении» Эпштейна и «Механическая фотогения» Гремийона — машинами индустриальными.

Фрагмент из фильма «Механический балет» Леже – 3 мин. 40 сек. – 4 мин. 10 сек.

Мой комментарий.

Фильм «Механический балет» Фернана Леже 1924 года - это игра с геометрическими формами, пространством, ритмом движений. Сегодня это напоминает видеоарт.

Как мы видим, французское кино такого типа оказалось охвачено более глубоким порывом — всеобщей любовью к воде, к морю и рекам (Л'Эрбье, Эпштейн, Ренуар, Виго, Гремийон). Это было отнюдь не отречением от механического, но, напротив, переходом от механики твердых тел к механике тел жидких, при котором, с конкретной точки зрения, один мир противопоставлялся другому, а с абстрактной - в текучем образе нашелся новый тип количества движения, взятого в целом: лучшие условия для перехода от конкретного к абстрактному, больше возможностей придавать движениям необратимую длительность независимо от их фигуративного характера, большая надежность при извлечении движения из движущегося предмета.

Когда Деллюк, Жермена Дюлак и Эпштейн говорят о «фотогении», речь, очевидно, идет не о качестве



фотографии, а, наоборот, об определении кинематографического образа в его отличиях от фотографического. Фотогения и занимается образом, «увеличенным» через движение. Проблема состоит как раз в том, чтобы определить этот увеличивающий элемент. И прежде всего, здесь имеется в виду интервал во времени как переменное настоящее. С первого своего фильма «Париж уснул» Рене Клер произвел впечатление на Вертова тем, что выделил такие промежутки, как точки, где движение стопорится, возобновляется, направляется в обратную сторону, ускоряется или замедляется: своего рода дифференциал движения. Но интервал в этом смысле слова осуществляется как ритмическое единство, производящее в образе максимум количества движения по отношению к другим определяемым факторам и варьирующееся от одного образа к другому в зависимости от вариаций самих этих факторов.

Фрагмент из фильма «Париж уснул» - 5 мин. 40 сек. – 6 мин. 10 сек.

Факторы эти весьма разнообразны: характер и размеры кадрируемого пространства, распределение движущихся и неподвижных тел, угол кадрирования, объектив, хронометрическая длительность плана, свет и его оттенки, его гамма, образные и аффективные оттенки). Между интервалом или ритмическим единством этих факторов складывается множество метрических отношений, образующих «доли» ритма и задающих «такт» наибольшему количеству движения, вступающему в эти отношения. Несомненно, монтаж, с одной стороны, всегда подразумевал такого рода эмпирические или интуитивные расчеты. С другой же стороны, он тяготел к определенному рода научности.

Но специфическим для французской школы, которую в этом смысле можно назвать картезианской, является и то, что каждый раз исчисление монтажа поднимается выше уровня эмпирических условий и превращается в своего рода «алгебру», если использовать выражение Абея Ганса, — и то, что всякий раз при этом извлекается по возможности максимальное количество движения как функции разнообразных переменных, либо формируется то, что выходит за рамки органического.

Монументальные интерьеры Л'Эрбье при декорациях Леже или Барсака («Бесчеловечная», «Деньги») могут послужить наилучшим примером пространства, подчиняющегося метрическим отношениям, сообразно которым действующие в нем силы или факторы обуславливают наибольшее количество движения. В отличие от немецкого экспрессионизма, здесь все - и даже свет — используется ради движения. Разумеется, свет не единственный фактор, имеющий значение для движения, которое он сопровождает, претерпевает или даже обуславливает.

Это свет, непрестанно циркулирующий в однородном пространстве и создающий светозарные формы не столько при встрече со смещающими его предметами, сколько самой своей подвижностью. Знаменитое свечение серого цвета во французской школе уже представляет собой цвет-движение. Это не диалектическое единство в духе Эйзенштейна, которое разделялось на черное и белое или же возникало из них при образовании нового качества. Еще меньше это напоминает экспрессионизм, где аналогичное явление возникает как результат бурной схватки между светом и тьмой или же объятий света и тени.

Серое или свет как движение — это чередующееся движение. Несомненно, оригинальность французской школы состоит в замене диалектической оппозиции или же экспрессионистского конфликта чередованием. У Грემийона мы обнаруживаем высшую степень этого явления: упорядоченное чередование света и тени, чья подвижность достигается при помощи маяка в «Смотрителях маяка»: чередование дневного города с ночным в «Странном господине Викторе». Это чередование в протяженности, а не конфликт, поскольку в обоих случаях мы видим свет, солнечный и лунный, и солнечный и лунный ландшафт, сообщающиеся между собой через все оттенки серого. Такая концепция света — вопреки кажущемуся — многим обязана колоризму Делоне.

Теперь пришла пора переходить к другому аспекту количества движения, к его абсолютному максимуму. Эти два аспекта вовсе не противоречат друг другу: они неразрывно между собой связаны, имеют друг друга в виду и с самого начала друг друга предполагают. Уже у Декарта присутствует ярко выраженная относительная квантификация движения в переменных множествах, но также и абсолютное количество движения во вселенском целом. Это соотношение вновь всплывает в кинематографе, как одно из наиболее глубоких условий его существования: с одной стороны, план обращен к кадрированным множествам и вводит максимум относительного движения между их элементами; с другой же стороны, он ориентирован на изменчивое целое, изменения в котором выражаются в абсолютном максимуме движения. Различия здесь не сводятся к тому, что в одном случае каждый образ берется сам по себе (кадрирование), а в другом берутся отношения между образами (монтаж). Само движение камеры вводит несколько образов



в рамках одного и с перегруппировками, а также способствует тому, что один единственный образ может выражать целое. В особенности это ощущается у Абеля Ганса, который с полным правом ставил себе в заслугу освобождение камеры при съемках «Наполеона» не только от лежащих на земле рельсов, но даже и от отношений с несущим ее человеком: камеру можно было водрузить на коня, метнуть, словно оружие, покатить, будто шар, бросить в море по винтовой линии. И все же предыдущее замечание, позаимствованное нами у Бёрча, остается в силе: движение камеры у большинства режиссеров, о которых мы ведем речь в этой главе, остается закрепленным за примечательными моментами, тогда как обычное, «чистое», движение связано скорее с последовательностью неподвижных планов.

Получается, что монтаж имеет дело с двумя сторонами плана: во-первых, со стороной кадрированного множества, не довольствующегося одним-единственным образом, но изображающего относительное движение в той последовательности, в какой изменяется единица его измерения (перегруппировка); во-вторых, со стороной целого, относящегося к фильму, не ограничивающегося последовательностью образов, но выражающегося в абсолютном движении, характер которого теперь нужно установить.

Кант писал, что пока единица измерения (числовая) является гомогенной, можно без труда дойти до бесконечности — правда, абстрактно. Когда же единица измерения становится переменной, воображение, наоборот, с легкостью наталкивается на предел: по окончании короткой очередности ему уже не удается охватить совокупность последовательно схватываемых им величин. Тем не менее Мысль или Душа в силу выдвигаемого перед ними требования должны понять множество движений в Природе или во Вселенной как целое. Именно это Кант называл высшим проявлением математики: воображение посвящает себя схватыванию относительных движений, при котором оно стремительно теряет силы, преобразуя единицы измерения; мысль же должна добраться до того, что превосходит всякое воображение, то есть до множества движений как целого, до абсолютного максимума движения, до абсолютного движения, что само по себе сливается с несоизмеримым или чрезмерным, гигантским, беспредельным — с небесным сводом или безграничным морем.

Это второй аспект времени: уже не промежуток как переменное настоящее, а, в основе своей, открытое целое как безмерность будущего и прошлого. Это время уже не как последовательность движений и их единств, а как simultaneity, одновременность (ибо одновременность принадлежит времени так же, как и последовательность: она представляет собой время как целое). Как раз этот идеал simultaneity неотступно преследовал французское кино, но в такой же мере в нем черпали вдохновение живопись, музыка и даже литература. Разумеется, мы можем считать, что от первого ко второму аспекту перейти несложно: разве последовательность не бесконечна по определению и, если ее подвергать постепенному ускорению или даже бесконечно растягивать, разве пределом ее не является одновременность, к которой она бесконечно приближается? В этом смысле Эпштейн говорил о «стремительной и угловатой последовательности, которая тяготеет к совершенной окружности невозможной simultaneity». Так мог выразиться Вертов — это утверждение в духе футуристов. И все же во французской школе в отношениях между двумя анализируемыми аспектами есть дуализм: относительное движение принадлежит материи и описывает множества, которые можно различать или связывать между собой через «воображение», тогда как абсолютное движение — свойство духа и выражает психический характер изменяющегося целого.

Часто отмечалось, что французская школа придавала субъективному образу не меньшее значение и занималась его разработкой не меньше, чем немецкий экспрессионизм, хотя происходило это иначе. Фактически она в основном сводится к дуализму и взаимному дополнению двух условий: с одной стороны, она приумножает относительный максимум возможного количества движения, присоединяя движение видящего тела к движениям тел видимых; с другой же стороны, при таких обстоятельствах она формирует абсолютный максимум количества движения по отношению к самостоятельной Душе, которая «охватывает» тела и им «предшествует».

Так обстоит дело в знаменитом случае с расплывчатостью из танца из «Эльдорадо». Такой спиритуализм (дуализм) был введен во французское кино Абедем Гансом. Это наглядно видно, если рассматривать два аспекта, характерных для его монтажа. Согласно первому относительное движение передается «вертикальным последовательным монтажом»: здесь классическим примером может служить ускоренный монтаж в том виде, как он использован в «Колесе» и впоследствии в «Наполеоне». Что же касается абсолютного движения, то его определяет совершенно иной прием, названный Гансом «горизонтальным одновременным монтажом» и обнаруживший в «Наполеоне» две свои основные формы: с одной стороны, оригинальное использование наложения кадров, с другой же — изобретение тройного экрана и «поливидения». Накладывая друг на друга массу кадров (иногда — до шестнадцати),



используя незначительные временные смещения между ними, добавляя одни кадры и устраняя другие, Ганс прекрасно понимал, что зритель этих «накладок» (в прямом смысле) не увидит: ведь воображение здесь преодолевается, оно исчерпывает себя и быстро доходит до собственных пределов. Но режиссер здесь рассчитывал на воздействие, которое все эти накладки оказывают на душу, а также на создание ритма, чьи элементы то добавляются, то убираются: этот ритм сообщает душе идею целого как ощущение чрезмерности или беспределности.

Фрагмент из фильма «Наполеон» - 7 мин. 04 сек.

Изобретая тройной экран, Ганс достиг одновременного показа трех аспектов одной и той же сцены либо трех различных сцен и создал так называемые «необратимые» ритмы, начальная точка одного из которых представляет собой конечную точку другого, а смысл центральной точки является общим для обоих. Объединяя одновременность наложения кадров с одновременностью контр-наложения, Ганс поистине творит образ в виде абсолютного движения изменяющегося целого. Это уже не область относительных явлений, таких, как переменный интервал, кинетическое ускорение или замедление материи, а зона абсолютного: светозарной одновременности, протяженного света, изменяющегося целого, представляющего собой Дух.

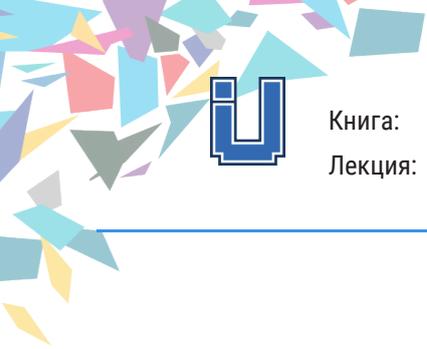
Короче говоря, именно Ганс был первооткрывателем возвышенного кинематографа во французской школе. Состав образов-движений всегда показывает образ времени в двух аспектах: времени как интервала и времени как целого, времени как переменного настоящего и времени как безмерности прошлого и будущего.

Это и есть возвышенное математическое по Канту. Этот тип монтажа, эту его концепцию можно назвать математически-духовной, экстенсивно-психической, количественно-поэтической.

Разумеется, свет представляет собой движение, а образ-движение и образ как свет - это две грани одного и того же явления. Однако же только что свет был беспределным движением в протяженности, а теперь, в экспрессионизме, он предстает совсем по-иному: движением, мощным по интенсивности, интенсивным движением по преимуществу.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Клер Р., Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1958.
2. Луков А. В., Луков Вл. А. Авангард во французском кино 1920-х годов: от «Молчания» Л. Деллюка до «Андалузского пса» Л. Бунюэля и С. Дали // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». — 2011. — № 3 (май — июнь).
3. Французский киноавангард.
4. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
5. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем», 2004. – С.9-20.



Книга: Кино 1: образ – движение
Лекция: Монтаж. Французская школа
