

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-движение и три его
разновидности (второй комментарий
к Бергсону)





Фильмы:

- «Шестая часть света» Д. Вертов
- «Человек с киноаппаратом» Д. Вертов

Основные идеи:

1. Философская концепция Делеза – образ-движение, рассматривается в контексте зыбкости границ на «стыке» материализма и идеализма.
2. Делез уравнивает понятия «материя» и «образ».
3. Кино творит из мира нереальное или повествование: с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом.
4. Бергсон: «Вселенная подобна кинематографу-в-себе, это метакино».
5. Основанием тождественности образа движению служит тождество материи и света.

Сегодня мы поговорим о философском содержании основного понятия, вводимого Жилем Делезом в этой книге, - «образ-движение». Это чисто теоретическая лекция, поэтому мы обойдемся без фрагментов из фильмов.

Делез рассматривает кинематограф как метапроцесс, позволяющий при изучении действительности получать реальные подтверждения умозрительным догадкам философов.

Исторический кризис психологии совпадает с моментом, когда стало уже невозможным помещать образы в сознание, а движения — в пространство. До этого времени в сознании только и располагали что образы, качественные и непротяженные, а в пространстве — лишь движения, протяженные и количественные. Но вот как перейти от одного порядка к другому? Как объяснить, что движения нет-нет да и производят образ (так бывает при перцепции) или что образ производит движение (при намеренном действии)? Сослаться на мозг? Но тогда его следует наделить чудесными способностями. К тому же как воспрепятствовать движению быть хотя бы виртуальным образом, а образу — хотя бы возможным движением?

То, что казалось тупиком, в конечном счете сводилось к стычке между материализмом и идеализмом, когда первый стремился представить порядок сознания при помощи чисто материальных движений, а второй — порядок мироздания через беспримесные образы сознания. Такую расщепленность образа и движения, сознания и предмета следовало преодолеть любой ценой.

И вот, в одну и ту же эпоху за решение этой задачи взялись два абсолютно непохожих друг на друга философа: Бергсон и Гуссерль. Каждый из них бросил свой боевой клич: всякое сознание есть сознание чего-то (Гуссерль) или же всякое сознание есть нечто (Бергсон).

Без сомнения, то, что прежняя позиция стала невозможной, объясняется множеством внешних по отношению к философии факторов. Социальные и научные факторы постепенно наполняли жизнь сознания движением, а материальный мир — образами. А значит, как теперь не принимать во внимание кино, возникшее в ту же эпоху и собиравшееся предоставить собственные доказательства существования образов-движений?

Правда, Бергсон, как мы уже видели, явно считал кинематограф ложным союзником. Что же касается Гуссерля, то, насколько нам известно, о кинематографе он не упоминает вообще.

Феноменология возводит в норму «естественную перцепцию» и ее условия. Этими условиями являются экзистенциальные координаты, определяющие «укорененность» воспринимающего субъекта в мире, бытие в мире, открытость миру, которая и оказалась выражена в знаменитой максиме «всякое сознание есть сознание чего-то»... Коль скоро это так, движение, воспринимаемое или произведенное, следует разуметь, естественно, не как интеллигибельную форму (идею), что актуализуется в материи, а как чувственную форму (гештальт), организующую перцептивное поле в зависимости от интенциональности сознания в конкретной ситуации.

Но ведь, как бы кино ни приближало нас к вещам, как бы ни удаляло нас от них и ни вращало вокруг них, оно все же устраняет и укорененность субъекта, и горизонт мира, то есть условия естественной перцепции оно подменяет имплицитным знанием и вторичной интенциональностью.

Кино не сходится с прочими видами искусства, целью которых является скорее узреть нереальное в мире, но творит из мира нереальное или повествование: с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом.

Можно заметить, что феноменология в некоторых отношениях застряла на докинематографической



стадии, чем и объясняется ее неуклюжая позиция: феноменология ставит естественную перцепцию в привилегированное положение, отчего движение соотносится еще и с позами (уже не существенными, а попросту экзистенциальными).

А, следовательно, кинематографическое движение сразу же изобличается как не соблюдающее верность условиям перцепции и к тому же возвеличивается, как новый тип повествования, способный «сблизить» воспринимаемое и воспринимающего, мир и перцепцию.

А вот Бергсон изобличает кинематограф как ложного союзника совершенно по-иному. Ибо если кино искажает движение, то происходит это абсолютно так же и на тех же основаниях, что и при естественной перцепции: «Мы схватываем почти мгновенные снимки с проходящей реальности <...>. Восприятие, мышление, язык действуют таким образом».

Иными словами, для Бергсона естественная перцепция (восприятие) не может служить образцом, и никакой привилегии она не получает. Образцом скорее является непрестанно изменяющееся положение вещей, материя как перетекание, которой невозможно назначить ни точки укорененности, ни точки отсчета. Исходя из такой изменчивости, Бергсон считал необходимым показать, как в наудачу взятых точках могут формироваться центры, навязывающие мгновенные и неподвижные снимки.

А значит, речь шла о том, чтобы «вывести» сознательную перцепцию, естественную или кинематографическую. Однако кинематограф, возможно, предоставляет значительное преимущество: как раз потому, что в нем нет ни центра укорененности, ни горизонта мира, используемые им срезы не препятствуют возвращению назад по пути, по которому естественная перцепция плывет лишь вперед. Вместо того чтобы двигаться от ацентрического положения вещей к центрированной перцепции, кино может возвращаться к ацентрическому положению вещей или приближаться к нему.

Если учесть приблизительность нашего утверждения, то это как раз противоположное феноменологии воззрение. Даже вопреки собственной критике кинематографа, Бергсон вполне с ним освоился, и гораздо больше, чем считал он сам. Мы увидим неопровержимое тому доказательство в первой главе «Материи и памяти».

Фактически мы сейчас увидим мир, где ОБРАЗ соответствует ДВИЖЕНИЮ.

Назовем Образом множество того, что явлено.

Пока невозможно утверждать даже то, что один образ воздействует или же реагирует на другой. Не существует движущегося тела, которое отличалось бы от произведенного им движения, и не существует тела движимого, которое отличалось бы от воспринятого им движения. Все предметы, то есть все образы, совпадают с собственными действиями и реакциями: такова универсальная изменчивость.

Каждый образ есть лишь «путь, по которому во всех направлениях проходят модификации, распространяющиеся по безмерной вселенной». Каждый образ воздействует и реагирует на другие, на «все их грани» и «всеми своими элементарными частицами». «Истина в том, что движения материи для нас совершенно ясны, поскольку они суть образы, и что нам нет никакой надобности искать в движении чего-либо». Атом - это образ,двигающийся в том же направлении, что и его действия и реакции. Мое тело — тоже образ, а стало быть, множество действий и противодействий. Мои глаза и мой мозг - образы и части моего тела.

Так как же мой мозг может содержать образы, если и сам он - один из них? Внешние образы на меня воздействуют, передают мне движение, а я его им «возвращаю»: как же образы попадают в мое сознание, если я и сам - образ, то есть движение? Более того, как на этом уровне я могу вести речь обо мне, о глазах, о мозге и теле? Пожалуй, просто ради удобства, ибо пока еще ничто не позволяет произвести такую самоидентификацию. Скорее все это можно назвать газообразным состоянием. Я и мое тело - скорее, множество непрестанно сменяющихся молекул и атомов. Впрочем, можно ли вести речь даже об атомах? Ведь они не отличаются от миров, от межатомных воздействий.

Материя слишком горяча, чтобы различать в ней твердые тела. Мы живем в мире, где нет ничего, кроме изменчивости, колыхания, плеска: нет ни осей, ни центра, ни правой стороны, ни левой, ни верха, ни низа... Это бесконечное множество разнородных образов и формирует своего рода план имманентности. Образ существует сам по себе и в этом плане. Та часть образа, которая находится в себе, и представляет собой материю: не нечто скрытое за образом, но, наоборот, абсолютная тождественность образа и движения.

И как раз тождественность образа и движения позволяет нам сделать немедленный вывод о тождестве образа-движения и материи. «Скажите ли вы, что мое тело — материя, или что оно — образ — безразлично...».



Образ-движение и материя-перетекание, строго говоря, одно и то же.

Так, значит, эта материальная вселенная представляет собой механизм? Нет, ибо механизм предполагает закрытые системы, контактные действия и мгновенные неподвижные срезы. И, разумеется, в этой вселенной или в этом плане мы «нарезаем» закрытые системы и конечные множества; это возможно благодаря экстериторности ее частей. Но сама по себе вселенная не такова. Она представляет собой множество, однако множество бесконечное: план имманентности является движением (лицевой стороной движения), происходящим между частями каждой системы и между разными системами, пересекающимися все эти системы, перемешивающими их и подчиняющими их при условии, что они не будут абсолютно закрытыми.

Она представляет собой и срез; и все же, вопреки некоторой двусмысленности бергсоновской терминологии, срез этот не неподвижный и не мгновенный, а подвижный; это временной срез или временная перспектива. Это блок «пространство-время», ибо всякий раз время движения, в нем происходящего, принадлежит именно ему.

И вот тут-то Бергсон продвинулся поразительно далеко: эта вселенная подобна кинематографу-в-себе, это метакино, из чего следует совершенно иной взгляд на кино как таковое, отличающийся от явно выраженного Бергсоном в его критике. Но как можно говорить об образах-в-себе, не являющихся образами ни для кого и ни к кому не обращающихся? Как можно вести речь о Явлениях, если нет даже глаз? По меньшей мере, по двум причинам. Первая в том, что образы-в-себе надо отличать от вещей, понимаемых как тела.

По существу, в нашем восприятии и языке различаются тела (существительные), качества (прилагательные) и действия (глаголы). Но ведь действия в этом уточненном смысле уже заменили движение идеей какого-то временного места, куда оно направлено, или же достигнутым с его помощью результатом; качества заменили движение идеей состояния, сохраняющегося до тех пор, пока его не заменит другое; что же касается тел, то они заменили движение идеей либо совершающего его субъекта, либо претерпевающего его объекта, либо переносящего его орудия.

Мы вскоре увидим, что образы такого рода действительно формируются во вселенной (образы-действия, образы-эмоции, образы-перцепции). Но они зависят от новых условий, и пока речи о них быть не может. Пока у нас есть лишь движения, называемые образами ради того, чтобы отличить их от тех, что пока образами не являются. Как бы там ни было, это основание от противного не является достаточным. Позитивное же основание состоит в том, что этот план имманентности в целом представляет собой Свет. Совокупность движений, действий и реакций является светом, который диффундирует и распространяется без сопротивления.

Основанием тождественности образа движению служит тождество материи и света.

Образ является движением подобно тому, как материя представляет собой свет. Впоследствии, в «Длительности и одновременности», Бергсону удалось продемонстрировать важность вытекающей из теории относительности обратимости между «линиями света» и «жесткими линиями», а также между «светозарными фигурами» и «фигурами жесткими, или геометрическими»: согласно теории относительности, «фигуры света навязывают свои законы жестким фигурам».

Если мы вспомним, что глубинным стремлением Бергсона было создание философии современной науки (и не в смысле рефлексии на эту науку, то есть эпистемологии, а, наоборот, в смысле изобретения самостоятельных понятий, способных соответствовать новым символам науки), мы поймем, что конфронтация Бергсона с Эйнштейном была неизбежной. И как раз первым аспектом этой конфронтации является утверждение о диффузии, или распространении света по всему плану имманентности. В случае с образом-движением речь пока не идет ни о твердых телах, ни о жестких линиях, но только о световых линиях и фигурах.

Блоки пространства-времени и представляют собой такие фигуры. Это образы-в-себе. Если они никому не принадлежат (в смысле — никакому взгляду), то причина здесь в том, что свет пока еще не был отражен либо остановлен, «он, распространяясь беспрепятственно, никогда не был бы замечен». Иными словами, взгляд находится в вещах, в образах, «светозарных в самих себе». «Фотография, и притом со всех точек пространства, уже снята, уже проявлена внутри самих вещей...» Здесь мы видим разрыв со всей предыдущей философской традицией, которая сближала свет скорее с духом и воспринимала сознание как светозарный пучок, извлекающий вещи из их изначальной тьмы.

Бергсон вовсе не отрицал теорию относительности, он лишь полагал, что ей не под силу создать



философию реального времени. Но речь тут идет о полноправном сознании, рассеянном повсюду и непроявленном; о той самой фотографии, уже снятой и проявленной во всех вещах и для всех точек, хотя и «просвечивающей».

Если в конечном счете настоящее сознание образуется в плане имманентности в том или ином месте вселенной, то объясняется это тем, что весьма конкретные образы останавливают либо отражают свет, формируя черный экран, которого не доставало пластинке. Словом, свет - это не сознание, а множество образов, иначе говоря: свет, представляющий собой сознание, имманентен материи. Что же касается нашего реального сознания, то это всего лишь непрозрачность, без которой «свет, распространяясь беспрепятственно, никогда не был бы замечен». В этом отношении различие между Бергсоном и феноменологией наиболее отчетливое. Итак, план имманентности, или план материи, мы можем определить, как множество образов-движений, совокупность световых линий или фигур, серию пространственно-временных блоков.

Что же происходит или может происходить в этой ацентрической вселенной, где все реагирует на все? Мы не должны вводить в нее иного, иноприродного фактора. И в таком случае то, что может происходить, сводится к следующему: в каких угодно точках плана возникает интервал, промежуток между действием и реакцией. Больше Бергсону ничего не нужно: единицами его теории мироздания служат движения и интервалы между ними (именно это в своей материалистической концепции кино отстаивал Вертов).

Очевидно, что такой феномен интервала возможен лишь в той мере, в какой план материи имеет в виду время. Сточки зрения Бергсона, «отложенной» реакции, интервала достаточно для характеристики такого типа образов, который хотя и объединяется с другими, но все же весьма своеобразен: это живые образы, живая материя.

Такая операция сводится именно к кадрированию: некоторые претерпеваемые живыми существами действия изолируются в кадре, а следовательно, как мы увидим, являются предвосхищаемыми, предощущаемыми. С другой же стороны, осуществляемые реакции уже не нанизываются непосредственно на претерпеваемое действие: благодаря интервалу они становятся отложенными, приобретают время на отбор элементов, их организацию или интеграцию в новом движении, которое невозможно вывести из простого продления полученного возбуждения.

Подобные реакции, представляющие собой нечто непредвиденное или новое, и называются «действиями» в собственном смысле слова.

Вот так живой образ становится «инструментом анализа по отношению к воспринятому движению и инструментом селекции по отношению к движению выполненному». Поскольку живые образы обязаны этой привилегией исключительно феномену интервала или дистанции между воспринятым движением и движением выполненным, они становятся «центрами неопределенности», возникающими в ацентрической вселенной образов-движений.

Если же мы рассмотрим иной аспект, аспект свечения плана материи, то мы скажем, что живые образы или живая материя и выступают в качестве того самого черного экрана, которого не доставало пластинке, и поэтому воздействующий образ (фотокарточка) не мог проявиться. На этот раз световая линия или световой образ уже не диффундирует и не распространяется по всем направлениям «без сопротивления и потерь», а наталкивается на препятствие, то есть на рефлектирующую непрозрачность. И перцепцией мы как раз называем образ, отраженный образом живым. Эти два аспекта строго взаимодополняющие: особый образ, образ живой неразрывно сочетает центр неопределенности и черный экран. Отсюда следует важный вывод: существует двойная система, двойной режим распознавания образов.

Прежде всего, имеется система, где каждый образ изменяется сам по себе, а все образы реагируют друг на друга и друг от друга зависят, действуя всеми своими гранями и во всех своих частях. Но сюда добавляется еще одна система, где все образы варьируются преимущественно ради одного, который воспринимает воздействие других образов одной своей гранью, а реагирует на него — другой. Мы пока не отошли от образа-материи-движения. Бергсон не устает повторять, что мы не поймем ничего, не задав себе сначала множество образов. Только в этом плане может присутствовать обычный интервал между движениями. Что касается мозга, то его функция состоит не в чем ином, как в выработке интервала, промежутка между действием и реакцией. Мозг, разумеется, не является центром формирования образов, из которого можно исходить, но сам представляет собой особый, хотя и подобный другим, образ; в ацентрической вселенной образов он действует как центр неопределенности. И вот, образом-мозгом Бергсон в «Материи и памяти» почти сразу же задает весьма сложное и организованное положение живых существ.

Вещь — это образ, каким он является в себе и как он соотносится со всеми остальными образами, чье



интегральное воздействие он претерпевает и на которые он немедленно реагирует.

Но перцепция вещи — это все тот же образ, соотношенный с иным особым образом, который его кадрирует, удерживает лишь часть его воздействия, а реагирует на него лишь опосредованно.

Если так определить перцепцию, она никогда не будет иной, нежели вещь, или больше вещи: напротив, она всегда «меньше» вещи.

Воспринимая вещь, мы вычитаем из нее то, что нас не интересует, в зависимости от наших потребностей. Под потребностью или интересом следует разуметь линии и точки, что мы сохраняем от вещи по мере работы нашего воспринимающего аппарата, а также действия, селекционируемые нами в зависимости от задержанных реакций, на которые мы способны. Вот так и определяется первый материальный момент субъективности: она связана с вычитанием, она вычитает из вещи то, что не представляет интереса.

Но и, наоборот, в этих случаях требуется, чтобы вещь представала в самой себе в виде перцепции, полной, непосредственной и диффузной. Вещь является образом и на основании этого сама себя воспринимает, как воспринимает и все остальные вещи по мере того, как подвергается их воздействию и реагирует на него всеми своими гранями и во всех своих частях. К примеру, атом воспринимает бесконечно больше нас, а в пределе воспринимает всю вселенную — от точек, из которых исходят направленные на него действия, до точек, куда идут исходящие от него реакции.

Словом, вещи и перцепции вещей представляют собой схватывания; однако вещи являются схватываниями тотальными и объективными, а перцепции вещей — частичными и частными, субъективными. Если образцом для кино ни в коей мере не служит естественная субъективная перцепция, то причина здесь в том, что из-за подвижности центров и изменчивости способов кадрирования ему всегда приходится восстанавливать обширные ацентрические и декадрированные зоны: в таких случаях оно стремится вернуться в первичный режим образов-движений, к универсальной изменчивости, а также к тотальной, объективной и диффузной перцепции. В действительности движение его является двунаправленным.

С точки зрения, занимающей нас в данный момент, мы отправляемся от тотальной объективной перцепции, которая совпадает с вещью в субъективной перцепции, отличающейся от первой в силу простой элиминации или обыкновенного вычитания.

Дополнительные источники 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 Жилью Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000.