

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

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

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, which include triangles, quadrilaterals, and polygons of various sizes, are scattered across the lower two-thirds of the page. The color palette is diverse, featuring shades of light blue, teal, yellow, red, purple, and grey, creating a dynamic and textured visual effect.



Фильмы:

- «Фильм» С. Беккет
- «Человек, которого я убил» Э. Любич
- «Страсти Жанны д'Арк» К. Дрейер
- «Доктор Мабузе — игрок» Ф. Ланг
- «Винчестер-73» Э. Манн

Основные идеи:

1. «Образ-движение» завязан на восприятии – перцепции.
2. Перцепция у Делеза становится самодостаточной и самодовлеющей.
3. Любая перцепция является прежде всего сенсомоторной: «восприятие не заключено ни в сенсорных, ни в двигательных центрах: оно соответствует многообразию их отношений».
4. «Восприятие располагает пространством строго пропорционально времени, которым располагает действие».
5. В конечном счете, образы-движения делятся на три вида, когда мы соотносим их с неким центром неопределенности, как с особым образом: образы-перцепции, образы-действия и образы-эмоции.

Именно одноцентровую субъективную перцепцию можно назвать перцепцией в собственном смысле слова. Таково первое перевоплощение образа-движения: когда мы соотносим его с центром неопределенности, он становится образом-перцепцией.

Тем не менее невозможно поверить, что вся операция состоит в одном лишь вычитании. Есть и нечто иное. Когда вселенная, состоящая из образов-движений, соотносится с одним из специфических образов, которые формируют в ней центры, вселенная искривляется и организуется так, что облекает такой образ. Мы продолжаем двигаться от мира к центру, но в мире уже возникла кривизна, он стал периферией и начал формировать некий горизонт. И вот мы уже добрались до образа-перцепции, но также имеем образ-действие.

По существу, перцепция представляет собой одну сторону отложенной реакции, другой же ее стороной является действие. То, что мы называем действием, есть, в сущности, запаздывающая реакция центра неопределенности. И этот центр становится способным действовать в этом направлении, то есть готовить неожиданный ответ лишь потому, что он воспринял возбуждение своей привилегированной гранью, отбросив все остальное.

Иными словами, это напоминает нам о том, что любая перцепция является прежде всего сенсомоторной: «восприятие не заключено ни в сенсорных, ни в двигательных центрах: оно соответствует многообразию их отношений». Если мир искривляется вокруг перцептивного центра, то это происходит уже с точки зрения действия, от которого перцепция неотделима. Путем искривления воспринимаемые вещи тянутся ко мне полезной для меня гранью, в то время как моя отложенная реакция, превратившись в действие, учится их использовать.

Дистанция представляет собой именно луч, движущийся от периферии к центру: воспринимая вещи там, где они находятся, я улавливаю «виртуальное воздействие», оказываемое ими на меня, одновременно с «возможным воздействием», оказываемым на них мною, ради того, чтобы их догнать либо от них убежать, уменьшая или увеличивая дистанцию.

Следовательно, это все тот же феномен промежутка, выражающийся в моем действии в терминах времени, а в моей перцепции — в терминах пространства: чем больше реакция перестает быть немедленной и становится поистине возможным действием, тем сильнее перцепция становится дистантной и предвосхищающей, обнаруживая виртуальное действие вещей.

«Восприятие располагает пространством строго пропорционально времени, которым располагает действие».

Итак, перед нами второе перевоплощение образа-движения: он становится образом-действием. Незаметно мы переходим от перцепции к действию.

И здесь анализируемой операцией является уже не элиминация, отбор или кадрирование, а искривление вселенной, от которого происходят сразу и виртуальное воздействие вещей на нас, и возможное воздействие нас на вещи. Вот он, второй материальный аспект субъективности. И аналогично тому, как перцепция соотносит движение с «телами» (существительными), то есть с жесткими объектами, которые могут быть



движущими либо движимыми, действие соотносит движение с «актами» (глаголами), представляющими собой абрис предполагаемого срока или результата.

Но интервал не определяется только через специализацию двух граней-пределов, перцептивной и активной. Между ними тоже имеется промежуток. И занимает его эмоция, причем, не наполняя и не выходя за пределы. Возникает она в центре неопределенности, то есть в субъекте, между в определенных отношениях смущающей перцепцией и нерешительным действием. Эмоция представляет собой совпадение субъекта и объекта, или же способ, которым субъект воспринимает самого себя, а скорее, даже то, как субъект ощущает или чувствует себя «изнутри» (третий материальный аспект субъективности).

Она соотносит движение с неким «качеством» как с пережитым состоянием (прилагательное). В сущности, недостаточно полагать, будто перцепция, благодаря дистанции, удерживает или отражает то, что нас интересует, пропуская мимо то, к чему мы безразличны. Всегда есть какая-то часть внешних движений, которые мы «абсорбируем», преломляем, при том что они не преобразуют ни объектов перцепции, ни действий субъекта; скорее, ими отмечается совпадение субъекта и объекта в беспримесном качестве. Таково третье, и последнее, перевоплощение образа-движения: образ-эмоция. И было бы ошибкой считать ее сбоем в работе системы «перцепция-действие».

Наоборот, эта третья данность совершенно необходима. Ибо мы, будучи живой материей или же центрами неопределенности, специализировали одну из наших граней, а также наши определенные точки, превратив их в рецептивные органы, не иначе как обрекая их на неподвижность, - а вот нашу активность делегировали органам реагирования, именно тогда освободив их.

В таких условиях, когда наша рецептивная и обездвиженная «грань» абсорбирует движение вместо того, чтобы отражать его, наша активность может прибегать лишь к «тенденциям» и «усилиям», которые заменяют действие, ставшее на данный момент или в данном месте невозможным.

Отсюда превосходное определение, данное эмоции Бергсоном: «своего рода двигательная тенденция в чувствительном нерве», то есть движущее усилие, воздействующее на обездвиженную рецептивную пластинку.

Существуют, стало быть, взаимоотношения эмоции с движением в общем случае, которые можно сформулировать следующим образом: непосредственное распространение поступательного движения не только прерывается неким интервалом, распределяющим воспринятое движение в одну сторону, а выполняемое — в другую, и делающее их как бы несоизмеримыми. Между двумя движениями имеется еще и эмоция, которая эти отношения восстанавливает; однако же, как раз в эмоции движение перестает быть поступательным и становится выразительным, то есть качеством, несложной тенденцией, волнующей неподвижный элемент.

И неудивительно, что в образе, каким являемся мы сами, именно лицо с его относительной неподвижностью и органами восприятия служит для выявления этих выразительных движений, при том что в остальных частях тела чаще всего они остаются сокрытыми.

В конечном счете, образы-движения делятся на три вида, когда мы соотносим их с неким центром неопределенности, как с особым образом: образы-перцепции, образы-действия и образы-эмоции. И каждый из нас является особым образом или возможным центром; мы представляем собой не что иное, как схемы взаимодействия трех указанных образов, сгустившиеся сочетания образов-перцепций, образов-действий и образов-эмоций.

Кроме прочего, можно проследовать «в глубь истории» по линиям различия этих трех типов образов и попытаться отыскать матрицу, или образ-движение как таковой, в его ацентрической беспримесности, в его первом режиме изменчивости, в его теплоте и свете, когда его еще не замутняли никакие центры неопределенности. Как нам отделаться от самих себя и как нам самих себя распутать?

Такую попытку сделал Беккет, создав кинематографическое произведение под названием «Фильм» с Бастером Киттоном в главной роли. «существовать значит быть воспринимаемым», — заявляет Беккет, подхватывая формулировку образа, принадлежащую ирландскому епископу Беркли; если известно, что наша перцепция пребудет до тех пор, пока мы живы, самая страшная перцепция себя собой? Беккет разработал систему простейших кинематографических условностей, с тем чтобы поставить эту проблему и осуществить данную операцию. Как бы там ни было, нам представляется, что указания и схемы, приводимые им самим, как и моменты, выделенные им в своем фильме, приоткрывают его намерение лишь наполовину.

Ибо, по сути дела, тремя моментами являются следующие. В первый момент персонаж О бросается вперед и бежит в горизонтальном направлении вдоль стены; затем, уже по вертикальной оси, он пытается



взобраться вверх по лестнице, все время держась за стену.

Он «действует», и эта перцепция действия, или образ-действие, подчиняется следующим условиям: камера ОЕ снимает его только со спины и под углом не более сорока пяти градусов; если же снимающей его камере случится превзойти эту величину, действие будет заблокировано, постепенно угаснет, а персонаж остановится и спрячет часть лица, находящуюся под угрозой. Второй момент: персонаж вошел в комнату, и, поскольку он уже не прислоняется к стене, угол безопасности для камеры удваивается и теперь составляет по сорок пять градусов с каждой стороны, а, следовательно, девяносто градусов. О воспринимает (субъективно) комнату, а также вещи и животных в ней, тогда как ОЕ воспринимает (объективно) самого О, комнату и ее содержимое: такова перцепция перцепции, или образ-перцепция, взятая в двойном режиме и в двойной системе отсчета. Камера по-прежнему придерживается условия снимать персонажа со спины под углом не более сорока пяти градусов, однако добавочным условием становится то, что персонаж должен изгнать из комнаты животных и прикрыть все предметы, которые могут служить зеркалами или хотя бы рамами так, чтобы субъективная перцепция угасла, а осталась лишь объективная перцепция ОЕ. И тогда О сможет устроиться в колыбели и плавно качаться, закрыв глаза. Но как раз в этот, третий, и последний, момент грянет самая страшная опасность: благодаря угасанию субъективной перцепции, камера избавилась от ограничения угла съемки девяносто градусами.

С большой осторожностью она преодолевает эту величину и движется в диапазоне остальных двухсот семидесяти градусов, но каждый раз будит персонажа, который обнаруживает клочок субъективной перцепции, прячется, съеживается и вынуждает камеру отступить. Наконец, пользуясь оцепенением О, ОЕ удается заглянуть ему в лицо, и камера постепенно приближается к лицу О. Итак, теперь мы видим персонажа О анфас, и в то же время обнаруживается новое, и последнее, условие: камера ОЕ представляет собой двойника О, у них одно и то же лицо, повязка на глазу (монокулярное зрение), разница лишь в том, что у О выражение лица тревожное, а у ОЕ — внимательное, у О беспомощное двигательное усилие, а у ОЕ — чувствительная поверхность. Теперь мы вторглись на территорию аффективной перцепции, самой мощной, ибо она остается и после того, как мы распутываем все остальные: это перцепция себя собой, образ-эмоция. Угаснет ли она и остановится ли все, даже качание колыбели, когда лица двойников соскользнут в бездну?

Фрагмент из фильма «Фильм» Алена Шнайдера –его надо скачать.

Весь «Фильм» мы видим одну спину и руки старичка-героя — он крадет, прячется, избегает отражений, будь то зеркала, стекла или глаза людей и животных; ведь отразиться — значит познать самого себя, после чего возможна только смерть.

На утвердительный ответ наталкивает конец фильма: смерть, неподвижность, чернота. Но для Беккета и неподвижность, и смерть, и чернота, и утрата подвижности и вертикального положения человеком, лежащим в колыбели, которая уже не качается, наделены только субъективной целесообразностью. Все это лишь средства для достижения более глубокой цели. Речь идет о том, чтобы попасть в мир, каким он был до появления человека, в нашу предрассветную пору, туда, где движение, в отличие от нашего мира, еще подчинялось режиму универсальной изменчивости, а свет непрерывно распространялся и ему не нужно было проявляться. Итак, продвигаясь к угасанию образов-действий, образов-перцепций и образов-эмоций, Беккет возвращается вспять к светозарному плану имманентности, к плану материи с его космическим плеском образов-движений.

Беккет предлагает первую схему для бега по улице, в которой нет ничего сложного (ср. дополненный нами рисунок 1). Что касается подъема по лестнице, то он предполагает лишь перемещение фигуры в вертикальном плане и возможное вращение. Но требуется обобщенная схема, изображающая совокупность всех моментов. Она представлена на рисунке 2, предложенном Фанни Делез.

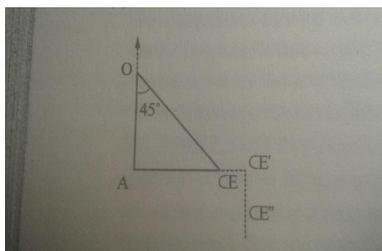




Рис. 1. Если $\angle C$ превосходит 45 градусов ($\angle C'$), то необходимо поспешно отступить ($\angle C''$) для того, чтобы потом вновь бросаться в погоню за O .

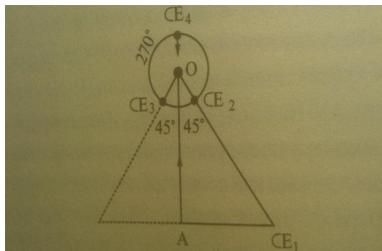


Рис. 2. Черный круг в центре изображает колыбель (B), и мы имеем: OAC_1 : ситуация на улице; OC_2C_3 : ситуация в комнате; OC_4OB : ситуация, когда C превзошла C_2 и C_3 , став двойником O , лежащего в колыбели.

Он опускается «в глубь истории» трех разновидностей образов к породившему их образу-движению. У нас еще будет возможность увидеть, что одна из основных тенденций так называемого экспериментального кино действительно состоит в воссоздании этого ацентрического плана образов-движений ради его освоения: для этого применяются технические средства, и зачастую сложные.

И все-таки здесь Беккет оригинален — тем, что он удовольствовался разработкой символической системы простейших условий, согласно которым три образа угасают последовательно: таково условие, делающее возможной эту обобщенную тенденцию экспериментального кинематографа. Пока мы следуем вспять: от образа-движения к его разновидностям. Итак, мы уже имеем четыре вида образов: во-первых, образы-движения.

Затем, когда они соотнесены с центром неопределенности, они подразделяются на три разновидности: образы-перцепции, образы-действия, образы-эмоции. Есть все основания полагать, что может существовать и масса других типов образов. В сущности, план образов-движений представляет собой подвижный срез изменяющейся Вселенной, то есть длительности или же «универсального становления». План образов-движений является пространственно-временным блоком и временной перспективой, однако на этом основании он образует перспективу поверх реального Времени, которое ни в коей мере не сливается ни с планом, ни с движением. Стало быть, мы вправе предположить, что существуют образы-время и они способны включать в себя всевозможные разновидности. А именно, косвенные образы времени могут существовать постольку, поскольку они проистекают от сравнения образов-движений между собой или же от сочетания трех разновидностей образов: перцепций, действий и эмоций. Но эта точка зрения, от которой зависит целое «монтажа» либо время для сопоставления образов разных типов, не может предоставить нам образа-времени как такового. Зато центр неопределенности, занимающий особое положение в плане образов-движений, может иметь особые отношения с целым, с длительностью или со временем. Возможно, тут кроется и возможность непосредственного образа-времени: например, то, что Бергсон называет «образом-воспоминанием», или же множество иных видов образов-времени, которые непременно будут сильно отличаться от образов-движений? Тем самым нам удалось бы обнаружить и классифицировать громадное число разновидностей образов.

На пути систематической классификации образов дальше всех продвинулся Ч.-С. Пирс. Основатель семиотики, он присовокупил к ней как необходимое дополнение классификацию знаков, наиболее подробную из всех имеющихся на сегодняшний день. Пока мы еще не знаем, какие отношения постулирует Пирс между знаком и образом. Но ясно, что образ служит поводом для появления знаков. Что же касается нас, знак представляется нам частным образом, репрезентирующим конкретный тип образа, будь то с точки зрения его композиции, генезиса, формирования или даже его исчезновения. К тому же, с точки зрения типа образа, существует несколько типов знаков, по меньшей мере два.

Нам следует сопоставить предлагаемую нами классификацию образов и знаков со знаменитой классификацией Пирса: отчего эти классификации не совпадают даже на уровне выделяемых образов? Но прежде чем проводить этот анализ (мы сможем осуществить его лишь позднее), нам придется постоянно пользоваться изобретенными Пирсом терминами ради обозначения того или иного типа знака, иногда сохраняя смысл, данный ему Пирсом, а иногда — модифицируя или даже полностью изменяя его (по причинам, которые мы каждый раз будем уточнять). Начнем мы здесь с того, что приведем три вида



образов-движений, а затем займемся поисками соответствующих им знаков. В кинематографе нетрудно узнать на практике три вида образов, победно шествующих по экрану даже вне эксплицитных критериев.

Ранее упоминавшаяся сцена из фильма Любича «Человек, которого я убил» и представляет собой классический образ-перцепцию: в толпе, показываемой сзади на высоте середины человеческого роста, появляется промежуток, соответствующий недостающей ноге одного из калеков; именно через этот промежуток другой калека, безногий, наблюдает за политическим шествием.

Фриц Ланг приводит знаменитый пример образа-действия из фильма «Доктор Мабузе — игрок»: организованное действие, сегментированное в пространстве и времени, с синхронизованными часами, отмеряющими каждый момент убийства в поезде; автомобиль, увозящий похищенный документ; телефонный звонок, предупреждающий Мабузе. На образе-действии остается печать этой модели до такой степени, что в любом фильме ужасов возникает некая привилегированная среда, а в вооруженном налете на поезд усматривается идеал тщательно сегментаризованного действия.

В сравнении с фильмами такого типа, вестерн показывает не только образы-действия, но и почти беспримесные образы-эмоции: это драма видимого и невидимого в такой же мере, что и эпопея действия; герой действует лишь потому, что он видит видимое, а торжествует победу лишь постольку, поскольку действует с интервалом или опаздывая на секунду, которая позволила бы ему увидеть все («Винчестер-73» Энтони Манна). Что же касается образа-эмоции, мы найдем его превосходные примеры в лице Жанны д'Арк из фильма Дрейера, да и вообще в большинстве лиц, показываемых крупным планом. Фильм никогда не состоит из одного-единственного вида образов: следовательно, монтажом мы называем сочетание трех их разновидностей. Монтаж (в одном из своих аспектов) представляет собой схему взаимодействия образов-движений, а следовательно, взаимодействие между образами-перцепциями, образами-эмоциями и образами-действиями. Тем не менее конкретный фильм - по крайней мере, в своих простейших характеристиках — всегда отводит первенство одному из типов образов: в соответствии с преобладающим типом монтажа, можно говорить о монтаже активном, перцептивном или аффективном.

Часто утверждали, что Гриффит изобрел монтаж, создав именно монтаж действия. Однако монтаж и даже кадрирование эмоций изобрел Дрейер, причем по иным законам, ведь «Страсти Жанны д'Арк» — фильм почти исключительно аффективный.

Вертов, возможно, является изобретателем в собственном смысле перцептивного монтажа, который в дальнейшем развивался во всех экспериментальных фильмах.

С тремя видами монтажа можно соотнести три разновидности пространственно обусловленных планов: множественный план касается преимущественно образов-перцепций, средний план — образов-действий, а крупный план — образов-эмоций. Но в то же время, по замечанию Эйзенштейна, каждый из этих образов-движений представляет собой определенную точку зрения на целое фильма, некую манеру улавливания целого, которое становится аффективным в крупном плане, активным — в среднем плане и перцептивным — в множественном плане, причем каждый из этих планов перестает быть пространственным и сам становится «способом прочтения» фильма как 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 Жилу Делезу. –М.:Киноведческие записки № 46, 2000.