

# КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-перцепция

The background of the slide is a complex, abstract geometric pattern composed of numerous overlapping triangles and polygons in various colors, including shades of blue, teal, yellow, red, purple, and green. The pattern is dense and dynamic, creating a sense of movement and depth.



## Фильмы:

- «Колесо» А. Ганс
- «Белый шейх» Ф. Феллини
- «Красная пустыня» М. Антониони

## Основные идеи:

1. «Образ-перцепция» – «образ-восприятие» как ведущее направление «образа-движения».
2. Разновидности «образа-перцепции» - субъективный образ и объективный образ.
3. Очень рано подвижная камера начинает опережать, нагонять, бросать или вновь брать в кадр персонажей.
4. По Пазолини «субъективный образ-перцепция представляет собой нечто вроде прямой речи, а объективный образ-перцепция является речью косвенной».
5. Образ-перцепция может обрести особый статус в «несобственно-прямой субъективности», напоминающей отражение образа в самосознании камеры.

В предыдущей лекции мы рассмотрели, что перцепция (восприятие) по своей сути двояка или, скорее, имеет двойной отсчет. Она может быть объективной или субъективной. Но трудность заключается в том, чтобы узнать, как в кино предстают объективный образ-перцепция и субъективный образ-перцепция. Что различает их между собой?

Можно сказать, что субъективный образ является вещью, видимой кем-либо «качественным», или же множеством, как его видит тот, кто составляет его часть. Эта соотнесенность образа с тем, кто его видит, обозначается различными факторами. Один из таких факторов относится к органам чувств, он действует в знаменитом примере из «Колеса» Ганса, когда персонаж с поврежденными глазами видит расплывчатые очертания собственной трубки. Абель Ганс, несмотря на то, что свой фильм снимал в 1923 году, придумал такой прием, как визуализацию своих мыслей. Мы видим в кадре человека, а потом в отдельных кадре – о чем он в данный момент думает.

*Фрагмент из фильма «Колесо» (1923) Абеля Ганса – 29.40. – 30.00.*

Активный фактор проявляется тогда, когда танец или праздник показываются глазами их участника, как в фильмах Эпштейна или Л'Эрбье.

Существует и аффективный фактор, действующий, например, в «Белом шейхе» Феллини, когда на героя смотрит поклонница, представляющая, как он раскачивается на верхушке чудесного дерева, хотя на самом деле он качается на качелях, расположенных чуть выше земли. Однако же если здесь легко подтвердить субъективный характер образа, то причина этого в том, что мы сравниваем его с образом модифицированным, «восстановленным», тем, что предполагается правильным: мы еще увидим, как белый шейх спустится со своих гротескных качелей; мы уже видели трубку и раненого перед тем, как увидеть трубку глазами раненого. И вот тут-то начинаются трудности.

*Фрагмент из фильма «Белый шейх» - 27.40.*

По существу, образ следовало бы называть объективным в том случае, если вещь или некое множество рассматриваются с точки зрения того, кто остается внешним по отношению к этому множеству. Такое определение, конечно, возможно, но оно всего лишь номинальное, негативное и временное. Ведь как знать, почему бы тому, что мы прежде считали чуждым множеству, впоследствии не проявить собственную к нему принадлежность?

Так, «Пандора и Летучий голландец» Левина начинается с множественного плана на пляже, где группы людей мчатся в одну сторону: панорама пляжа дается издали и сверху, на него смотрят через подзорную трубу, торчащую из выступающей части дома. Но очень скоро мы узнаем, что люди, живущие в доме и пользующиеся подзорной трубой, нераздельно принадлежат анализируемому нами множеству: пляжу, привлекающему людей месту, происходящему на нем событию, тем, кто в нем участвует. Разве этот образ не стал субъективным, как в примере с фильмом Любича? И разве не такова судьба образа-перцепции в кино — сопровождать нас от одного из собственных полюсов к другому, то есть от объективной перцепции



к субъективной, и наоборот? Как бы там ни было, обе дефиниции, от которых мы отталкивались, лишь номинальные.

Необходимо иметь в виду важность одной из функций дополнительности «прямая перспектива — обратная перспектива», когда она перекраивает другой тип дополнительности, «смотрящий-рассматриваемое». Вначале нам показывают того, кто видит, затем — то, что он видит. Но здесь мы не можем даже сказать, что первый образ объективный, а второй — субъективный. Ибо видимое в первом образе уже имеет в себе нечто субъективное, нечто от смотрящего. Что же касается второго образа, то рассматриваемое в равной мере может представлять и себя, и персонажа.

Более того, может происходить крайнее сжатие системы «прямая перспектива — обратная перспектива», как, например, в «Эльдорадо» Л'Эрбье, где рассеянная женщина, видящая вещи расплывчатыми, показана так сама. А значит, если кинематографический образ-перцепция непрестанно переходит от субъективного к объективному и наоборот, не следует ли наделить его особым, диффузным и гибким, статусом, который может быть незаметным, но иногда, в некоторых поразительных случаях, проявляется?

Очень рано подвижная камера начинает опережать, нагонять, бросать или вновь брать в кадр персонажей. В экспрессионизме она очень рано начинает схватывать персонажа или следовать за ним со спины («Тартюф» Мурнау, «Варьете» Дюпона). Наконец, совершенно «распоясавшаяся» камера исполняет «треллинг по замкнутому кругу» («Последний человек» Мурнау), или, уже не довольствуясь следованием за персонажами, перемещается среди них.

Именно в связи с этим было предложено понятие обобщенного полусубъективного образа ради обозначения этого «совместного-бытия» вместе с камерой: она не сливается с персонажем, но уже не находится вне его, она — вместе с ним.

Или же это то, что Дос Пассос справедливо называл «взглядом камеры», анонимной точкой зрения кого-то из неидентифицированных персонажей. Итак, предположим, что образ-перцепция является полусубъективным. Но как раз для этой полусубъективности статус подыскать трудно, ибо она не имеет эквивалента в естественной перцепции.

Поэтому Пазолини воспользовался в ее отношении лингвистической аналогией. Можно сказать, что субъективный образ-перцепция представляет собой нечто вроде прямой речи, а объективный образ-перцепция является речью косвенной. Тем не менее Пазолини полагал, что суть кинематографического образа не соответствует ни прямой, ни косвенной речи, но соответствует несобственно-прямой речи. Суть этого камня преткновения для грамматистов и лингвистов, особенно важного для итальянского и русского языков, в том, что одно высказывание содержится внутри другого, которое само зависит еще от какого-то высказывания.

Скажем, «она собралась с силами: скорее, она подвергнется попытке, нежели согласится потерять девственность». Бахтин, у которого мы заимствуем этот пример, хорошо сформулировал проблему: здесь нет двух обычных составных субъектов высказывания, из которых один является сообщающим, а другой содержится в сообщении. Речь скорее идет о схеме взаимодействия, заключенной в данном высказывании, оперирующей сразу двумя неотделимыми друг от друга актами субъективации, один из которых образует персонажа в первом лице, а другой присутствует при его рождении и выходе на сцену. Здесь мы имеем дело не со смесью или средней величиной между двумя субъектами, каждый из которых принадлежит к единой системе, но с дифференциацией двух соотносящихся субъектов в гетерогенной системе.

Эта точка зрения Бахтина, на наш взгляд, подхваченная Пазолини, весьма интересна, хотя и весьма непроста. У Бахтина и Пазолини фундаментальным языковым актом является уже не «метафора», поскольку она гомогенизирует систему, а несобственно-прямая речь, так как она свидетельствует о постоянной гетерогенности далекой от равновесия системы. И все же несобственно-прямая речь не может рассматриваться как одна из лингвистических категорий, ибо последние включают в себя только гомогенные или гомогенизированные системы. Пазолини утверждает, что несобственно-прямая речь проходит по разряду стиля и стилистики. И добавляет ценное замечание: в языке тем свободнее проявляется несобственно-прямая речь, чем он богаче диалектами.

Вернее даже будет сказать, что простор для несобственно-прямой речи открывается, когда в языке нет «среднего уровня», а вместо этого он подразделяется на «разговорный язык» и «язык литературный» (социологическое условие). Сам Пазолини это оперирование двумя субъектами высказывания или же двумя языками в несобственнопрямой речи называет «мимесисом». Возможно, термин этот неудачен, ибо речь здесь идет не о подражании, а о соотношении между двумя асимметричными процессами, действующими в языке. Это нечто вроде сообщающихся сосудов. Тем не менее Пазолини настаивал на слове «мимесис»,



желая подчеркнуть сакральный характер несобственно-прямой речи.

Не обнаруживаем ли мы этого характерного для языка удвоения или этой дифференциации субъекта еще и в мысли и в искусстве? Это и есть «постулат»: эмпирический субъект не может возникнуть в этом мире, не размышляя в то же время над собой как трансцендентальный субъект, который мыслит о субъекте эмпирическом и в «облике» которого эмпирический субъект мыслит о себе. А вот «постулат» искусства: нет субъекта, что воздействовал бы на другого, без другого, за ним наблюдающего и «схватывающего» его как подвергающегося воздействию; другой берет себе свободу, отнимая ее у первого.

«Отсюда возникают два разных «я», одно из них, сознавая собственную свободу, берет на себя роль независимого наблюдателя сцены, которую первое как бы машинально разыгрывает. Но такое удвоение никогда не бывает полным. Скорее это метание личности между двумя точками зрения на саму себя, маятникообразное движение духа...», со-бытие. Закономерен вопрос: какое отношение все это имеет к кино? С чего вдруг Пазолини считает, что это настолько близко кинематографу, что эквивалент несобственно-прямой речи в сфере образа позволяет дать определение «поэтическому кино»? Дело в том, что персонаж действует на экране, и считается, что у него есть собственная манера видеть мир. Но в то же самое время камера видит и персонажа, и его мир с иной точки зрения, осмысляющей, переосмысляющей и трансформирующей точку зрения персонажа.

Режиссер, пишет Пазолини, «радикально заменил мировидение невротика на собственное такое же бредовое мировоззрение эстета». На самом деле хорошо, что персонаж является невротиком, ибо это лучше всего характеризует сложности с возникновением субъекта в мире. Но камера не просто показывает мировидение персонажа, она еще и навязывает иное видение, в котором трансформируется и переосмыляется первое. Это удвоение и является тем, что Пазолини называл «несобственно-прямым субъективным». Не следует, пожалуй, утверждать, что в кинематографе дело всегда доходит до него: существуют образы, претендующие на объективность или субъективность; однако же при несобственно-прямом субъективном речь идет об ином явлении, о преодолении субъективного и объективного по направлению к чистой Форме, чьей функцией является автономное видение содержания.

Теперь мы уже не имеем дело с образами объективными или субъективными; мы добрались до соотношения между образом-перцепцией и трансформирующим его сознанием-камерой (вопрос, стало быть, уже не в определении субъективности или же объективности конкретного образа). Такой кинематограф становится весьма своеобразным и стремится «дать почувствовать» камеру. И вот Пазолини анализирует сумму стилистических приемов, свидетельствующих об этом рефлектирующем сознании или же о чисто кинематографическом «постулате»: таковы «настойчивое» или «навязчивое» кадрирование, при котором камера ожидает, пока персонаж войдет в кадр, что-то сделает или скажет, а затем выйдет, тогда как сама она продолжает кадрировать опустевшее пространство, «возвращая картине ее беспримесный и абсолютный смысл»; «попеременное использование различных объективов при работе с одним и тем же образом» и «ежеминутные наезды камеры» удваивают перцепцию эстетически самостоятельного сознания... Словом, коль скоро образ-перцепция переосмысляет собственное содержание при помощи становящегося автономным сознания-камеры, он обретает статус несобственно-прямой субъективности («поэтический кинематограф»).

Возможно, медленная эволюция кино перед обретением им такого самосознания была необходима. В качестве примеров Пазолини рассматривает творчество Антониони и Годара. И по сути дела, Антониони является одним из мастеров навязчивого кадрирования: именно у него персонаж-невротик, или же человек, утративший самоидентичность, входит в «несобственно-прямые» отношения с поэтическим мировидением автора, которое утверждается в персонаже и сквозь персонажа, не переставая во всем от него отличаться.

*Фрагмент из фильма «Красная пустыня» - 17.15.*

Предсуществующий кадр способствует отрешенному любопытству персонажа, созерцающего собственные действия. Образы, порожденные фантазией невротика или невротички, тем самым становятся видениями режиссера, когда тот движется и размышляет посредством фантазмов собственного героя. Может быть, современному кино столь необходимы персонажи-невротики, именно из-за потребности отразить несобственно-прямую речь или же «нелитературный язык» современного мира?

Впрочем, если поэтическому сознанию Антониони присущ сугубый эстетизм, то годаровское поэтическое сознание скорее «технично» (хотя и не становится от этого менее поэтичным). К тому же,



как справедливо заметил Пазолини, хотя Годар и выводит на сцену определенно больных и «совсем свихнувшихся» персонажей, те не лежат в больнице и не утратили ни крупницы собственной материальной свободы, полны жизни и скорее знаменуют собой возникновение нового антропологического типа.

К своему списку примеров Пазолини мог бы добавить себя самого и Ромера. Ибо фильмы Пазолини характеризуются как раз поэтическим сознанием, которое нельзя назвать ни в собственном смысле эстетическим, ни чисто техницистским, но можно обозначить скорее как мистическое или же «сакральное». Оно и предоставляет Пазолини возможность низвести образ-перцепцию или же невроз его персонажей до полного оскотинивания, что при в высшей степени омерзительном содержании сочетается с непрестанными раздумьями о них в чисто поэтическом духе, оживляемом мифическим или сакрализирующим элементом.

Именно такую взаимозаменяемость пошлого и благородного, взаимозамену помойного и прекрасного, именно такое погружение в миф Пазолини выявил уже в несобственно-прямой речи как в существеннейшей форме литературы. И он же сделал из нее кинематографическую форму, способную порождать в равной мере и изящное, и омерзительное.

Что же касается Ромера, то у него мы находим, возможно, наиболее поразительные примеры создания несобственно-прямых субъективных образов, на этот раз — с помощью чисто этического сознания. Это весьма любопытно, ибо Пазолини и Ромер, по-видимому, не так уж много друг о друге знали, но все же именно они больше других исследовали новый статус образа, как для того, чтобы лучше выразить современный мир, так и с тем, чтобы приравнять кино к литературе. У Ромера речь идет, с одной стороны о том, чтобы превратить камеру в своего рода формальное этическое сознание, способное донести до зрителя несобственно-прямой образ современного невротического мира (сериал «Назидательные новеллы»); с другой же стороны, он стремится достичь точки соприкосновения кинематографа с литературой, и совершенно так же, как и Пазолини, Ромер в состоянии коснуться ее не иначе, как изобретая такой тип оптического и звукового образа, который является точным эквивалентом косвенной речи (именно это привело Ромера к созданию двух существенных для него произведений, «Маркизы д'О» и «Парсифаля»). Ромер и Пазолини преобразовали проблему взаимоотношений образа со словом, фразой и текстом; отсюда в их фильмах особую роль играют комментарий и монтажная вставка. Сейчас нас, однако, интересуют не взаимоотношения кино с языком; их мы проанализируем лишь впоследствии. И поэтому из важнейшего тезиса Пазолини мы вычленим лишь следующее: образ-перцепция может обрести особый статус в «несобственно-прямой субъективности», напоминая отражение образа в самосознании камеры.

Следовательно, уже не важно знать, объективен или субъективен такой образ: если угодно, он полусубъективен, но эта полусубъективность не обозначает ничего переменного или неясного. Она уже предполагает не метание образа между двумя полюсами, а его обездвиживание под воздействием эстетической формы высшего порядка. Образ-перцепция обретает здесь характерную примету своей композиции.

Если воспользоваться термином Пирса, его можно назвать «дицисигнумом» (с той лишь разницей, что Пирс так называет все предложения, тогда как у нас речь идет об особом случае предложения с несобственно-прямой речью, или, скорее, о соответствующем образе). Именно здесь сознание-камера обретает высочайшую степень формальной детерминации.

Как бы там ни было, предложенное нами решение связано лишь с номинальным определением «субъективного» и «объективного». Оно подразумевает такую степень развития кинематографа, когда он уже научился не доверять образу-движению. А что же произойдет, если мы, наоборот, будем исходить из реального определения двух полюсов или же двойной системы?

Бергсонизм дает нам следующее определение: субъективной будет такая перцепция, при которой образы варьируют в отношении образа центрального и привилегированного; объективной же — такая, что присуща вещам, где все образы всеми своими гранями и во всех своих частях варьируют в отношении друг друга.

Эта дефиниция, разумеется, не только дает нам представление о различии между двумя полюсами перцепции, но и обеспечивает возможность перехода от субъективного полюса к объективному. Ведь чем больше привилегированный центр будет сам вовлечен в движение, тем сильнее он будет тяготеть к ацентрической системе, где все образы варьируют по отношению друг к другу и стремятся вернуться к взаимонаправленным действиям и вибрациям первоначальной материи. Что может быть субъективнее бреда, грезы или галлюцинации? А с другой стороны, что может быть ближе их же к материальности, состоящей из световых волн и взаимодействия молекул?

Французская школа и немецкий экспрессионизм открыли субъективный образ, но в то же время они



донесли его до самых пределов мироздания. Приведа в движение саму центральную точку отсчета, движение удалось повысить в ранге с частного до множественного, с относительного до абсолютного, с последовательного до одновременного.

Примером этого может служить сцена в мюзик-холле из «Варьете» Дюпона, где качающийся воздушный гимнаст видит толпу и потолок как одно в другом, как дождь искр и вихрь переливающихся пятен. А в «Верном сердце» Эпштейна к одновременности движения того, кто видит, и движения видимого — при головокружительной утрате неподвижных точек — тяготеет сцена в ярмарочном балагане. И, несомненно, образ-перцепция здесь оказывается уже трансформированным посредством эстетического сознания (ср. знаменитую «фотогению» французской школы). Но это эстетическое сознание пока еще не является сознанием формальным и рефлектирующим, оно не преодолевает движения; это сознание «наивное», или же, по выражению феноменологов, нон-тетическое, — действующее сознание, которое усиливает движение и наделяет им материю, при всей радости открытия активности монтажа и камеры. Это не образ-перцепция, а нечто иное, не лучше и не хуже его.

Много говорили о любви Жана Ренуара к текучей воде. Но такая любовь присуща всей французской школе (хотя Ренуар придал ей особое измерение). Во французской школе это выражается в показе то реки и ее течения, то канала с его шлюзами и парусными судами, то моря, его границы с сушей, порта, маяка как светового фона.

Если бы французские режиссеры разделяли идею пассивной камеры, они бы просто установили ее перед текучей водой. Между тем Л'Эрбье начинал с проекта «Бурный поток», где воде предстояло стать главной героиней. Что же касается «Человека открытого моря», то море там показано не просто как объект личной перцепции, но еще и как перцептивная система, отличающаяся от перцепций земных, как «язык», несходный с языками суши.

Значительная часть творчества Эпштейна и не менее значительная часть творчества Гремийона образуют нечто вроде бретонской школы, в которой сбывается кинематографическая мечта о драме без персонажей или, по меньшей мере, Природа трактуется как человек. Так почему же выходит, что именно вода отвечает всем требованиям французской школы: эстетически-абстрактному, и документально-социальному, и повествовательно-драматическому критерию? В первую очередь оттого, что вода представляет собой основную среду, из которой можно извлечь движение движимого предмета или же подвижность самого движения: отсюда оптическая и звуковая важность воды в исследованиях ритма. То, что Ганс начал с железа и железной дороги, можно назвать текучей стихией, продлившей, распространившей и рассеявшей эту первую попытку по всем направлениям.

Жан Митри в своих экспериментах также начал с железной дороги, а затем перешел к воде, как к образу, который еще более глубоко может показать нам реальность как вибрацию: от «Пасифика-231» к «Образам к Дебюсси».

#### **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. 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.