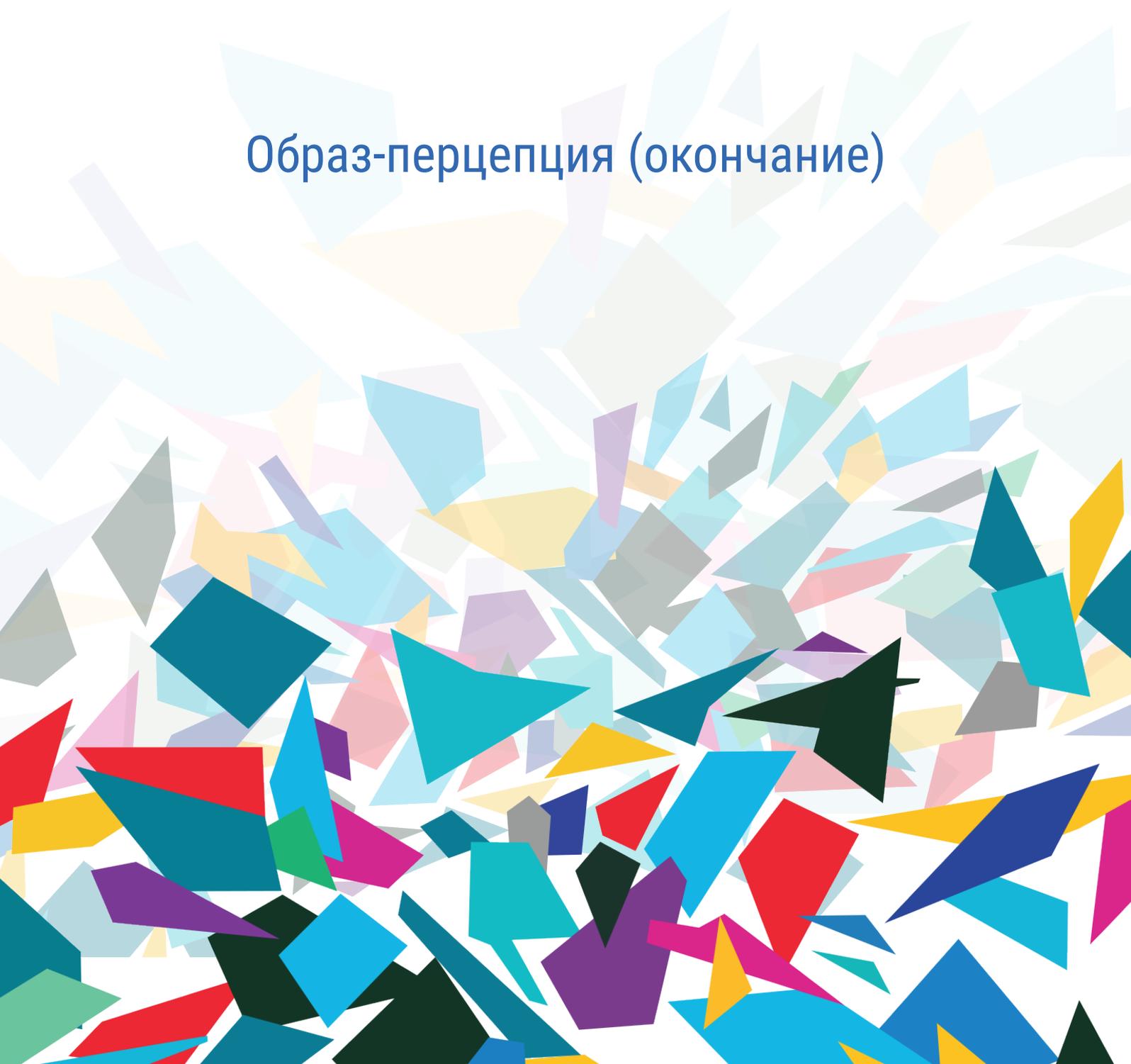


## КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-перцепция (окончание)





## Фильмы:

«Небо ваше» («Небо принадлежит вам») Ж. Гремийон  
«Аталанта» Ж. Виго  
«Париж уснул» Р. Клер  
«Киноглаз» Д. Вертова  
«Человек с киноаппаратом» Д. Вертова

## Основные идеи:

1. Образ-перцепция – «образ-восприятие» как ведущая разновидность «образа-движения» на примере активного использования образа воды в фильмах «французской школы».
2. Концепция фиксации изображения Дзиги Вертова – попытка видеть все во всем.

Продолжаем наш разговор о разработке «образа-перцепции» в авангардном кинематографе на примерах кинокартин «французской школы», экспериментов Дзиги Вертова и фильмов Майкла Сноу и Оуэн Лэнда.

Документальное творчество Гремийона тоже прошло по этому пути - от механики твердых тел к механике жидкостей, от индустрии к ее морскому фону. Абстрактная жидкость представляет собой, кроме прочего, конкретную среду обитания определенного человеческого типа, некоей расы, представители которой живут совершенно не так, как жители суши, иначе воспринимают события, по-иному чувствуют: остров Уэссан, а затем остров Сен предоставили Эпштейну в основном материал для документальных фильмов, где играют местных жителей только сами островитяне («Finis terre», «Мор Вран»). Наконец, граница между землей и водами становится местом драмы, где сталкиваются, с одной стороны, узы суши, а с другой — швартовы, буксиры, подвижные и легкие корабельные снасти. В «Прекрасной нивернезе» Эпштейна в образе легкой шляпки уже противопоставлены незыблемость земли и текучесть неба и вод. В «Мальдоне» Гремийона противопоставлены, с одной стороны, органические корни, земля и домашний очаг, а с другой, — взаимодействующие в работах на канале человек, корабль и лошадь.

Драма заключалась в том, что земные узы, связывающие отца с сыном, мужа с женой, женщину с любовником, ребенка с родителями, следовало разорвать; следовало стать отшельником, чтобы достичь солидарности между людьми — солидарности классовой. И хотя здесь не исключено было примирение «под занавес», маяк или дамбу можно назвать местами смертельной схватки между буйством земли и верховной справедливостью воды: примеры — безумие разъяренного сына в «Смотрителях маяка» и страшное падение ряженого владельца замка в фильме «Летний свет».

Разумеется, нельзя утверждать, что любое ремесло имеет отношение к морю; и все же, идея Гремийона состоит в том, что пролетарий и вообще трудящийся везде — даже на земле и в воздушной стихии в фильме «Небо ваше» - воссоздает условия жизни «плавучего» населения, народа моря, способного выявить и преобразовать природу задействованных в обществе экономических и торговых интересов, если только, согласно марксистской формуле, он «перережет пуповину, связывающую его с землей».

### *Фрагмент из фильма «Небо ваше»*

Как раз в этом смысле морские ремесла не являются ни пережитком прошлого, ни частью островного фольклора; они представляют собой горизонт любого ремесла, даже ремесла женщины-врача из фильма «Любовь женщины». Им свойственны отношения со Стихией и с Человеком, прослеживаемые в любом ремесле; и даже механика, промышленность и пролетаризация находят свою истину во власти над морями (или над небесами).

Гремийон всеми силами противостоял семейно-сельскому вишийскому идеалу. Немногие режиссеры не только столь же хорошо засняли человеческий труд, но еще и обнаружили в нем эквивалент моря: даже камнепады напоминают волны. Итак, мы видим противостояние двух систем: перцепции, переживания и действия жителей суши с одной стороны и перцепции, переживания и действия людей воды, с другой стороны. Это хорошо заметно в «Буксирах» Гремийона, где живущий на суше капитан тяготеет к неподвижным центрам: к образам супруги и любовницы, к образу виллы с видом на море, которые можно назвать точками эгоистической субъективации; а вот море показывает ему объективность как универсальную изменчивость, слитность всех своих частей — справедливость выше человеческой, когда неподвижность в работе буксиров всегда ставится под сомнение и имеет значение лишь как интервал



между двумя движениями.

Однако же высшей точки подобная оппозиция достигает в «Аталанте» Виго. Как показал Ж.-П. Бамберже, на земле, на воде и в воде — разные режимы движения, не одна и та же «грация»: движение по суше сопряжено с постоянным нарушением равновесия, поскольку движущая сила всегда находится за пределами центра тяжести (велосипед разносчика газет); а вот акватическое движение совпадает с перемещением центра тяжести по простому и объективному закону, по прямой или по эллипсу (отсюда явная неловкость этого движения, когда оно происходит на земле или даже в шлюпке; это крабье ковьялиние боком, ползание или кружение на месте, но в нем есть нечто вроде фации из иного мира).

На земле движение происходит от одной точки к другой, оно всегда между двумя точками, тогда как в воде точка находится между двумя движениями: тем самым она отмечает превращение или инверсию движения сообразно гидравлическим отношениям нырка и всплытия, которые мы обнаруживаем в движении самой камеры (финальное падение переплетенных тел любовников длится бесконечно, но превращается в вознесение). Здесь мы встречаем разные уровни страсти, переживания: в одном случае господствуют товарные отношения, фетиш, одежда, частичный объект и объект-воспоминание; в другом же случае, согласно тому, что можно назвать «объективностью» тела, под красивой одеждой мы можем обнаружить уродство, а под грубой оболочкой — красоту.

Если и есть какое-то примирение между землей и водой, то в образе папаши Жюля, но происходит оно потому, что он неосознанно умеет навязывать земле все те же законы воды: в его хижине хранятся в высшей степени необычайные фетиши, «частичные объекты», сувениры и хлам, но они для него не память о прошлом, а чистейшая мозаика прошлых состояний души, — вплоть до старой патефонной пластинки, которую снова можно проигрывать. Наконец, в воде развивается ясновидение, противопоставляемое земному зрению: исчезнувшая возлюбленная обнаруживается именно в воде, как будто перцепция обретает в этой стихии такие дальновидность, взаимодействие ощущений и истину, каких она не находит на земле.

*Фрагмент из фильма «Аталанта» - 10 мин. 00 сек. – 10.30.*

Даже в Ницце одно присутствие воды уже дает возможность описывать буржуазию как чудовищное органическое тело. Под роскошными одежаниями вода открывает безобразные тела представителей буржуазии совершенно так же, как в другой момент она открывает нежность и силу любимого тела. Буржуазию можно свести к объективности тела-фетиша, тела как хлама, которому противопоставлено здоровое тело детства, любви и мореплавания. Отсутствующие на суше «объективность», равновесие, справедливость — таковы характерные свойства воды.

И наконец, в воде французская школа находила обетование или признаки иного состояния перцепции: перцепцию более чем человеческую, уже не скроенную по мерке твердых тел, перцепцию, для которой твердое тело уже не является ни объектом, ни условием, ни средой. Перцепция более тонкая и пространственно обширная, свойственная «киноглазу» молекулярная перцепция. Вот он, результат, опираясь на который мы исходим из реального определения двух полюсов перцепции; образ-перцепция теперь не подвергается формальной рефлексии сознания, а раскалывается на два состояния: жидкое и твердое, молекулярное и молярное, причем одно из них влечет за собой, но и изглаживает другое. Стало быть, для знака перцепции больше подходит не термин «дицисигнум», а слово «ревма».

Если дицисигнум чертит кадр, способствовавший изоляции и застыванию образа, то «ревма» отсылает к образу, сделавшемуся текучим и проходящим сквозь кадр или под кадром. Сознание-камера превратилось в «ревму», поскольку оно актуализовалось в текучей перцепции, тем самым достигнув материальной обусловленности, материи-перетекания.

Как бы там ни было, французская школа скорее лишь мельком обозначила это иное состояние, иную перцепцию и ясновидение, нежели сочла их своими характерными признаками: за исключением отдельных абстрактных попыток (к ним можно причислить фильм Виго «Тарис, повелитель воды»), она не творила из них новые образы, а превращала их в границу или «точку утечки» образов-движений, усредненных образов в рамках пока еще застывшей истории. Разумеется, это еще не стало интерьерностью — настолько та история была проникнута ритмом.

*Фрагмент из фильма «Аталанта» - 21.50.*

Система универсальной изменчивости как таковая — вот какой цели достичь, вот что отобразить



стремился Вертов своим «Киноглазом». Все образы варьируют, все они зависят от других, и любой из них реагирует на каждый в отдельности каждой своей гранью и во всех своих частях. Сам Вертов определяет киноглаз как то, что «цепляет одно за другое в любой точке вселенной и в каком угодно временном порядке».

Замедленная и ускоренная съемка, наложение кадров, фрагментация и демультипликация, микросъемка — все служит отображению изменчивости и взаимодействия. Но это совсем не похоже на человеческий глаз, и даже на усовершенствованный. Ибо если человеческий глаз и может преодолеть некоторые из своих недостатков с помощью технических средств, то все же есть и такой изъян, с которым он не в силах справиться, так как это условие его функционирования: речь идет об относительной неподвижности глаза как органа восприятия, благодаря которой все образы варьируют ради одного-единственного, играющего роль привилегированного образа.

Если же мы рассмотрим камеру как аппарат для съемки, то обнаружим, что она подвержена таким же ограничительным условиям. Но ведь кино не сводится к работе камеры, это еще и монтаж. А монтаж, несомненно, с точки зрения человеческого глаза представляет собой конструкцию; он перестает быть точкой зрения какого-то «иноного» глаза и становится чистым видением глаза нечеловеческого, глаза, который можно расположить в вещах.

Универсальная изменчивость, всеобщее взаимодействие (модуляция) — это как раз то, что Сезанн называл миром до появления человека, «нашей зарей», «радужным хаосом», «девственностью мира». И неудивительно, что мы должны построить такой мир: ведь он дан лишь такому глазу, которого у нас нет. Митри отнесся к Вертову чрезвычайно предвзято, изблотив у него противоречие, за которое все же не осмелился бы упрекать живописца: это псевдопротиворечие между творчеством (монтажом) и целостностью (реальностью).

Делом монтажа, по мнению Вертова, является перенос перцепции в вещи, вкладывание перцепции в материю, чтобы любая точка пространства сама собой воспринимала все точки, на которые оказывает воздействие она, или же те, что воздействуют на нее, в пределах досягаемости ее действий и реакций. Таково определение объективности: «видеть без границ и вне расстояний».

Согласно этой точке зрения, допустимы все методы съемки, и они уже не будут кинотрюками. То, что материалист Вертов реализует в своих фильмах, совпадает с материалистической программой, изложенной в первой главе бергсоновской «Материи и памяти»: образ как таковой.

Киноглаз, нечеловеческий глаз Вертова — это не глаз, скажем, мухи, орла или какого-то другого живого существа. Это к тому же не духовное око, воспринимающее временную перспективу и целостность духа, как в фильмах Эпштейна. Напротив, это глаз материи, глаз в материи, уже не подчиненный времени, а «победивший» его, уступающий «негативности времени» и не ведающий иного целого, кроме материальной вселенной и ее протяженности (Вертов и Эпштейн отличаются здесь друг от друга, как представители различных уровней одного и того же множества, камеры и монтажа).

*Фрагмент из фильма «Киноглаз» Вертова – 56 мин. 18 сек – 56.48.*

Такова первая схема взаимодействия, характерная для Вертова. Прежде всего это машинное взаимодействие образов-движений. Мы видели, что промежуток, интервал между двумя движениями намечает контуры «пустого места», являющегося прообразом субъекта-человека в том смысле, в каком последний овладевает перцепцией. Но самым важным для Вертова было возвращение таких интервалов материи. В этом смысл и монтажа, и «теории интервалов», более глубокой, нежели теория движения.

Интервал представляет собой уже не то, что отделяет реакцию от претерпеваемого воздействия, как и не то, чем измеряется несоизмеримость и непрогнозируемость реакции, но напротив, то, что встретит соответствующую реакцию в какой угодно и сколь угодно отдаленной точке, в случае, если в некоей точке вселенной происходит некое действие («найти в жизни ответ на затрагиваемую тему, равнодействующую среди миллионов фактов, в которых выражено отношение к этому субъекту»).

Оригинальность теории интервала, разработанной Вертовым, состоит в том, что этот термин обозначает уже не пустой промежуток и не дистанцирование двух последовательных образов, а наоборот, соотношение двух отдаленных образов (несоизмеримых с точки зрения нашей человеческой перцепции). С другой же стороны, кино не могло бы вот так пробегать вселенную из конца в конец, если бы оно не располагало действующим элементом, способным к организации слаженной работы всех частей: то, что Вертов отнял у духа, а именно — могущество непрестанно творящегося целого, теперь переходит в коррелят материи, ее



вариаций и взаимодействий. По сути дела, с машинной схемой взаимодействия вещей соотносится схема взаимодействия, характерная для коллективного высказывания. Уже в нем кино Вертов оригинально воспользовался титрами, так что слова составляли единое целое с образами, своего рода идеограммы.

Таковы два основополагающих аспекта упомянутой схемы взаимодействия: машина по производству образов неотделима от соответствующего типа высказываний, от высказываний собственно кинематографических.

У Вертова речь, очевидно, идет о советском революционном сознании, о «коммунистической расшифровке реальности». Именно такая расшифровка объединяет человека завтрашнего дня с миром до возникновения человека, коммуниста с материальным миром взаимодействий, определяемым как «общность» (*communauté*) (действие, взаимно направленное на его объект и на самого действующего). В фильме «Шестая часть света» показано взаимодействие разнообразнейших народов СССР на расстоянии, взаимодействие между людскими толпами, различными отраслями промышленности, разными культурами, всякого рода обмен, и все это направлено на преодоление времени. Аннет Майклсон справедливо отметила, что «Человек с киноаппаратом» знаменует собой эволюцию Вертова, как если бы тому удалось открыть еще более сложную схему взаимодействия. И объясняется это тем, что предыдущая такая схема застряла на уровне образа-движения, то есть образа, составленного из фотограмм, образа, как средней величины, наделенной движением.

*Фрагмент из фильма «Человек с киноаппаратом» - 14.48. и далее 30 сек.*

Это, следовательно, был все еще образ, соответствующий человеческой перцепции независимо оттого, каким преобразованием она подвергалась посредством монтажа. А что произойдет, если ввести монтаж в сами составляющие образа? Либо мы движемся назад от образа крестьянки к запечатленной ее серии фотограмм, либо следуем от серии фотограмм, запечатлевших детей, к образам этих детей в движении.

Расширяя возможности этого метода, мы сопоставляем образ велосипедиста, мчащегося на всех парах, с тем же самым образом, но уже снятым на пленку, «отраженным» и спроецированным на экран. Фильм Рене Клера «Париж уснул» оказал значительное влияние на Вертова, сводящееся к воссоединению человеческого мира с миром без человека. Дело в том, что луч безумного ученого (кинорежиссера) заморозил движение и заблокировал действие с тем, чтобы освободить его в виде своеобразного «электрического разряда». Город-пустыня, город, которого нет, неотступно преследует кинематограф, как если бы этот город был наделен каким-то секретом.

*Фрагмент из фильма «Париж уснул» Р. Клер*

И секрет в том, что здесь появляется еще один новый смысл понятия «интервал»: теперь этим словом обозначается точка, где прекращается движение, и, останавливаясь, обретает способность направляться в обратную сторону, ускоряться, замедляться... Уже недостаточно просто обращать движение вспять, как делал Вертов ради достижения взаимодействия, когда двигался от мертвой плоти к плоти живой. Необходимо добраться до точки, где станет возможной инверсия или модификация.

Ибо для Вертова фотограмма — не просто возвращение к фотографии: если фотограмма принадлежит кино, то это происходит оттого, что она является генетическим элементом образа или дифференциальным элементом движения. Она «заканчивает» движение не иначе, как становясь еще и принципом его ускорения, замедления, варьирования. Это вибрация, это напряженность мельчайших элементов, движение которых каждое мгновение формируется по-новому.

Фотограмма к тому же неотделима от серии, вибрацию которой она вызывает, соотнося с извлекаемым из этой вибрации движением. И если кинематограф преодолевает человеческую перцепцию, двигаясь по направлению к иной перцепции, то происходит это в том смысле, в каком он достигает генетического элемента любой возможной перцепции, то есть точки, изменяющей перцепцию, способствующей ее изменению, дифференциала самой перцепции.

Итак, Вертов осуществляет три нераздельно связанных аспекта одного и того же преодоления: он следует от камеры к монтажу, от движения к интервалу, от образа к фотограмме. Будучи советским кинорежиссером, Вертов превращает монтаж в диалектическую концепцию. Однако же оказывается, что диалектический монтаж способствует не столько объединению, сколько разногласиям и оппозиции. Если Эйзенштейн изобличает «формалистическое паясничанье» Вертова, то причина здесь в том, что у двух



режиссеров были различные концепции диалектики, по-разному реализовавшиеся на практике.

Для Эйзенштейна нет иной диалектики, кроме диалектики человека и Природы, человека в Природе и Природы в человеке, — таковы «неравнодушная Природа» и не отделенный от нее Человек.

Для Вертова же диалектика находится в материи и принадлежит материи, она может объединить только нечеловеческую перцепцию со сверхчеловеком будущего, а материальную общность с формальным коммунизмом. Коль скоро это так, тем легче сделать вывод о различиях между Вертовым и французской школой.

Если мы рассмотрим у них одни и те же методы: количественный монтаж, ускоренную и замедленную съемку, наложение кадров или даже обездвиживание кадра — то заметим, что у французов все эти приемы свидетельствуют прежде всего о духовной мощи кино, о духовной грани «плана»: именно духом человек переходит пороги перцепции, и, как утверждал Ганс, кадры, получающиеся при наложении, являются образами чувств и мыслей, через которые душа «обволакивает» тело и «предшествует» ему.

Совершенно в ином суть манеры Вертова, для которого наложение кадров выражает взаимодействие удаленных друг от друга материальных точек, а ускоренная или замедленная съемка используется как дифференциал физического движения.

*Фрагмент из фильма «Человек с киноаппаратом» - 19.55. и далее 30 сек.*

А вот для вертовского кино текучего образа бывает недостаточно, ибо он не достигает зернистости материи. Движение должно выйти за собственные пределы, но в направлении своего энергетического материального элемента. Следовательно, знаком кинематографического образа является не «ревма», а «грамма»: энграмма, фотограмма. Это знак его генезиса.

Согласно Вертову, возможно, продвигаться следует именно сюда, до зернистости материи или до газообразной перцепции, то есть дальше перетекания. Как бы там ни было, экспериментальное американское кино устремилось в этом направлении и, порвав с водным лиризмом французской школы, признало влияние Вертова.

Важным аспектом этого кинематографа было достижение «чистой» перцепции, такой, какова она в предметах или в материи, на уровне молекулярных взаимодействий. Майкл Сноу отказывается от какого бы то ни было центрирования камеры и снимает общее взаимодействие образов, которые варьируют по отношению друг к другу, по всем своим граням и во всех своих частях («Центральный район»).

Мерцающий монтаж: выведение фотограммы за пределы среднего образа и высвобождение вибрации за рамками движения (отсюда понятие «фотограмма-план», определяемое циклическим процессом, при котором серия фотограмм повторяется с интервалами, допускающими наложение кадров). Сверхбыстрый монтаж: выделение точки инверсии или преобразования (ибо с обездвиживанием образа соотносится чрезвычайная подвижность камеры, и фотограмма играет роль дифференцирующего элемента, а от этого и происходят эффекты свечения и стремительности).

Во всех этих процессах фотограмма представляет собой не столько возвращение к фотографии, сколько—в гораздо большей степени — творческое восприятие этой фотографии, согласно формуле Бергсона, «снятой и отпечатанной внутри вещей и для всех точек пространства».

### **Дополнительная литература:**

1. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С.68.
2. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966. С.25.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
5. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976. С.265.