

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-переживание: лицо и крупный план





Фильмы:

«Генеральная линия» С. Эйзенштейна
«Сломанные побеги» Д.У. Гриффит
«Лулу» («Ящик Пандоры») Г.-В. Пабст
«Нибелунги» Ф. Ланг
«Лето с Моникой» И. Бергман

Основные идеи:

1. Изображение лица как одно из самых сильнейших средств художественной выразительности в кинематографе.
2. Образ-переживание есть образ крупным планом, а крупный план — это лицо.
3. Лицо и есть та самая нервная пластинка, несущая на себе органы, которая утратила значительную часть своей подвижности и которая собирает или свободно выражает разного рода мелкие локальные движения, в остальных частях тела обыкновенно не отражаемые.

Здравствуйтесь, сегодня разговор пойдет о выразительности человеческого лица в кино. Будут рассмотрены специфические приемы включения крупных планов лица в контекст художественного целого кинокартины.

Образ-переживание есть образ крупным планом, а крупный план — это лицо... Эйзенштейн предлагал, чтобы образ крупным планом был не просто таким же, как и остальные, но еще и способствовал эмоциональному прочтению всего фильма. Это как раз и относится к образу-переживанию, представляющему собой и конкретный тип образа, и составную часть всех образов. Тем не менее, все обстоит не так просто. В каком смысле крупный план тождествен образу-переживанию, взятому как целое? И почему мы считаем, что лицо тождественно крупному плану, раз последний увеличивает не только лицо, но еще и многое другое? Да и как сможем мы выделить в увеличенном лице какие-то «полюса», способные служить нам ориентирами в анализе образа-переживания? Возьмем в качестве отправной точки пример, где задействовано как раз не лицо: настенные часы, которые нам показывают крупным планом несколько раз. У такого образа действительно два полюса.

С одной стороны, стрелки, оживляемые по меньшей мере виртуальными микродвижениями, даже если эти часы нам показывают лишь один раз или же много раз через длительные интервалы: стрелки с необходимостью входят в некую интенсивную серию, отмечающую подъем по направлению к чему-то или же стремящуюся к некоему критическому моменту, готовящую пароксизм. Другим полюсом часов является циферблат: неподвижная рецептивная поверхность, табличка с надписями, безучастная неопределенность ожидания; часы — рефлектирующее и подвергаемое рефлексии устройство. Бергсоновское определение переживания сохраняет именно два этих признака: переживание есть движущая тенденция, направленная на чувствительный нерв.

Иными словами, серия микродвижений по обездвиженной пластинке, пересекаемой нервами. Когда какой-либо части тела приходится жертвовать существенной частью собственной моторики ради того, чтобы стать основой органов перцепции, у последних остаются, в большинстве случаев, лишь тенденции к движениям или к микродвижениям, способным входить в интенсивные серии как в пределах одного органа, так и направленные от одного органа к другому.

Движущееся тело утрачивает способность двигаться в протяженности, и его движения становятся выразительными. Вот это-то множество, состоящее из неподвижной рефлектирующей части и интенсивных выразительных движений, и образует переживание.

Но разве это не Лицо собственной персоной? Лицо и есть та самая нервная пластинка, несущая на себе органы, которая утратила значительную часть своей подвижности и которая собирает или свободно выражает разного рода мелкие локальные движения, в остальных частях тела обыкновенно не отражаемые. И всякий раз, как мы открываем в каком-либо предмете эти два полюса: рефлектирующую поверхность и интенсивные микродвижения, — мы можем сказать: к этому предмету относились как к лицу, его выражение пристально рассматривали или, скорее, он был «фациализован» и, в свой черед, уставился на нас, разглядывает наше лицо... даже если сам он на лицо не похож. Таковы часы крупным планом.

Что же касается самого лица, то нельзя сказать, что крупный план его преображает, подвергает его какой-то обработке: не бывает крупных планов лица, само лицо и есть крупный план, крупный план сам по себе является лицом, а оба они представляют собой аффект, образ-переживание.



В живописи к этим двум полюсам на лице нас приучила разнообразная техника портрета. Порою художник «схватывает» лицо как контур, в виде огибающей линии, которая прочерчивает нос, рот, края век, даже бороду и головной убор: это поверхность фашиализации. Порою же, напротив, он работает чертами «разбросанными» и берущимися в массу, прерывистыми и ломаными линиями, обозначающими здесь — дрожание губ, там — блеск глаз и изображающими материю, не поддающуюся (или почти не поддающуюся) контурированию: таковы черты фашиальности.

И не случайно аффект предстает именно в этих двух аспектах в великих концепциях Страстей, проходящих через всю историю и философии, и живописи: в том, что Декарт и Лебрен называли удивлением и что связано с минимумом движения для максимума рефлектирующего единства, отраженного на лице; а также в том, что мы называем желанием, неотделимым от мелких побуждений или импульсов, которые составляют интенсивную серию, выражаемую на лице. И не важно, что одни считают источником страстей удивление как раз потому, что оно представляет собой нулевую степень движения, в то время как другие ставят на первое место желание или беспокойство, поскольку сама неподвижность предполагает взаимную нейтрализацию соответствующих микродвижений. Речь здесь идет не столько об исключительном источнике, сколько о двух полюсах, причем иногда один преобладает над другим и кажется почти «чистым», иногда же они смешиваются в том или ином направлении. К лицу, в зависимости от конкретных обстоятельств, уместно обращаться с двумя типами вопросов.

Во-первых: о чем ты думаешь? Во-вторых: что ты воспринимаешь, что с тобой, что ты ощущаешь или переживаешь? Иногда лицо о чем-то думает, фиксируется на каком-то объекте, и именно в этом состоит удивление или изумление.

Если лицо о чем-либо думает, в нем имеет значение прежде всего огибающий контур, сравнимый с рефлектирующим единством, возвышающим до своего уровня все остальные части. Порою же оно, напротив, что-то ощущает или переживает, и тогда главную роль в нем играет интенсивная серия, через которую последовательно проходят все его части, так что каждая часть обретает своего рода мгновенную самостоятельность; иногда это приводит к пароксизму.

Мы уже можем здесь узнать два типа крупного плана, один из которых служит визитной карточкой Гриффита, а другой - Эйзенштейна. Общеизвестны крупные планы Гриффита, где все организовано ради подчеркивания чистого и нежного контура женского лица (метод радужной диафрагмы): молодая женщина думает о своем муже в фильме «Энох Арден».

У Эйзенштейна же в «Генеральной линии», например, в одном из кадров красивое лицо поплаывает, и остается коварный взгляд, сочетающийся с узким затылком и толстой мочкой уха: возникает впечатление, будто черты фашиальности свидетельствуют об озлобленности священника, и их невозможно передать контуром.

Фрагмент из фильма «Генеральная линия»

Пожалуй, не следует считать, что первый полюс «зарезервирован» за нежными чувствами, а второй — за черными страстями. Можно, к примеру, вспомнить, что Декарт считал презрение частным случаем «удивления».

С одной стороны, даже молодые женщины (причем по большей части!) размышляют о злодеяниях, ужасах и отчаянии в фильмах Гриффита и Штрогейма. С другой же стороны, здесь можно вести речь об интенсивных сериях любви или нежности. Более того, в каждом аспекте объединяются состояния лица, сами по себе весьма несходные. Так, аспект удивления может иметь отношение к непроницаемому лицу, вынашивающему глубочайшую или даже преступную мысль; но в равной степени он может затрагивать молодое лицо, в котором чувствуется любознательность, лицо, настолько оживляемое мелкими движениями, что те исчезают и нейтрализуют друг друга (как у Штернберга в «Шальной императрице», где героиня, еще юная девушка, смотрит во все стороны и всему удивляется, — и тут ее уводят русские послы). Другой аспект серий интенсивности, выражаемых на лице, не менее разнообразен. Так где же критерий различения? На самом деле мы оказываемся перед лицом, выражающим интенсивность, всякий раз, когда его черты ускользают от контура и начинают «работать» сами по себе, формируя самостоятельную серию, стремящуюся к пределу или даже пересекающую пороговое значение: такова восходящая серия гнева, или же, как писал Эйзенштейн, «восходящая линия горя» («Броненосец «Потемкин»»). Потому-то этот серийный аспект лучше воплощается в нескольких одновременно или последовательно показываемых лицах, хотя одно лицо тоже может выражать страдание при серийном показе его различных частей или



черт. Именно тут проясняется функция серийного аспекта: переходить от одного качества к другому, прорываться к новому качеству.

Производить новое качество, совершать качественный скачок — вот что требовал от крупного плана Эйзенштейн: от попа как слугителя Господа к попу как эксплуататору крестьян; от ярости моряков к революционному взрыву; от камня к крику, как в трех позах мраморных львов («даже камни возопиют...»). И наоборот, мы имеем дело с лицом, рефлектирующим или размышляющим, когда черты его остаются сгруппированными так, что господствует одна застывшая или же страшная, но неподвижная и лишённая становления, как бы вечная мысль. Так, в «Сломанных побегах» Гриффита подвергшаяся пыткам девушка все же сохраняет каменное лицо, и кажется, будто оно и после смерти не перестает задумываться и спрашивать «за что?», тогда как на лице влюбленного китайца запечатлеваются опиумное оцепенение и буддийская медитация. Разумеется, рефлектирующие лица такого типа представляются менее детерминированными, нежели лица иного типа.

Фрагмент из фильма «Сломанные побеги»

Ведь отношения между лицом и тем, о чем оно думает, зачастую являются произвольными. О том, что молодая женщина из гриффитовского «Эпоха Ардена» думает о своем муже, мы узнаем лишь потому, что тотчас же видим образ мужа; если же задуматься, то связь покажется чисто ассоциативной. И настолько, что можно быть более уверенным в перемене образов местами, начав с данного крупным планом объекта, по которому мы догадаемся о неизбежности мысли, прочитываемой на лице. Так, в «Лулу» Пабста показанный крупным планом нож готовит нас к ужасной мысли о Джеке-Потрошителе, а в фильме Клузо «Убийца живет в 21-м» вращающиеся группы из трех предметов дают нам понять, что героиня думает о том, что ключ к разгадке тайны - цифра 3. Тем не менее таким способом мы еще не постигаем глубин рефлектирующего лица. Разумеется, рефлексия ума — это процесс, посредством которого люди о чем-либо думают. Однако же в кинематографии она сопровождается более радикальной рефлексией, выражающей некое беспримесное качество, общее для нескольких весьма несходных вещей (объект, на который она направлена; претерпевающее ее тело; представляющая ее идея; лицо, на котором отражена эта идея...). Задумчивые лица молодых женщин у Гриффита могут выражать Белое, но это и белизна упавшей на ресницы снежинки, и духовная белизна невинности души, и расплывчатая белизна моральной деградации, и враждебно настроенная, режущая, будто лезвие, белизна льдин, среди которых попадает в беду героиня («Сиротки бури»).

Во «Влюбленных женщинах» Кен Рассел умело обыграл качество, общее для бездушного лица, душевной холодности и безжизненного ледника. Словом, задумчивое лицо не только о чем-то мыслит. Аналогично тому, как напряженное лицо выражает чистую Возможность, то есть определяется через некую серию, благодаря которой мы переходим от одного качества к другому, - рефлектирующее лицо выражает чистое Качество, то есть «нечто» общее множеству разнохарактерных объектов. Опираясь на эти утверждения, мы можем составить таблицу из двух полюсов:

Чувствительный нерв	Движущая тенденция
Неподвижная рецептивная	Выразительные пластинка микродвижения
Фациализирующий контур	Черты фациальности
Рефлектирующее единство	Интенсивная серия удивление, изумление,
Желание (любовь-ненависть)	Качество

Возможность Выражение одного качества, Выражение возможности общего нескольким разным вещам перехода от одного качества к другому.

Фильм Пабста «Лулу» показывает, куда мы приходим, двигаясь от одного полюса к другому в относительно коротком эпизоде: сначала мы видим два лица, Джека и Лулу, ненапряженные, улыбочивые, мечтательные, удивленные, затем - лицо Джека, который видит нож через плечо Лулу и начинает выражать непрерывно возрастающий страх (страх превращается в пароксизм... зрачки его становятся все шире... в ужасе он задыхается; наконец лицо Джека расслабляется, он смиряется с судьбой и теперь задумывается о том, что смерть — общее качество для его маски убийцы, для доступности жертвы и неодолимого зова орудия преступления: «сверкает острие ножа...»). Разумеется, у разных режиссеров преобладает то один, то другой полюс, но это всегда происходит гораздо сложнее, чем можно предположить поначалу. У Эйзенштейна есть знаменитая работа: «Начал чайник...»



В этом тексте Эйзенштейн анализирует отличие самого себя от Гриффита с точки зрения крупного плана или образа-переживания. Он говорит, что крупный план у Гриффита является лишь субъективным, то есть касается условий, при которых зритель смотрит фильм, оставаясь от него отъединенным, и играет лишь ассоциативную или предвосхищающую роль. У самого же Эйзенштейна крупные планы являются «слитными», объективными и диалектичными, ибо они производят новое качество и оперируют качественным скачком. Здесь наглядно прослеживается противопоставление мыслящего и напряженного лица - Гриффит предпочитал первое, а Эйзенштейн — второе.

И все же анализ Эйзенштейна слишком поверхностный или, скорее, неполный. Ибо у него самого также есть контурированные, но напряженно мыслящие лица: царица Анастасия в момент предчувствия смерти; Александр Невский, герой прежде всего мыслящий. Да и у Гриффита уже встречаются интенсивные серии: и на одном лице, когда всеобщее оцепенение или испуг порождают горе и страх, обретающие разнообразные черты («Сердца мира», «Сломанные побегии»); и даже на нескольких лицах, когда бойцы, показанные крупным планом, как бы отбивают такт сражения («Рождение нации»). Правда, эти разные лица в фильмах Гриффита сменяют друг друга не сразу; их крупные планы чередуются с множественными сообразно дорогой сердцу Гриффита бинарной структуре (публичное — частное, коллективное - индивидуальное).

Новаторство Эйзенштейна в указанном отношении состояло не в изобретении напряженного лица, равно как и не в создании интенсивных серий с несколькими лицами, нескольких крупных планов. Оно заключается в том, что он создавал компактные и непрерывные интенсивные серии, выходящие за рамки каких бы то ни было бинарных структур и преодолевающие противопоставление коллектива индивидуальному.

Эти серии, скорее, достигают новой реальности, которую можно назвать «дивидуальным»; последнее непосредственно соединяет гигантскую коллективную рефлексию с частными переживаниями каждого индивида, в чем, в конечном счете, выражается единство возможности и качества. Представляется, что каждый режиссер всегда отдает предпочтение одному из полюсов: лицу размышляющему либо лицу напряженному, но при этом не утрачивает средств для достижения другого полюса.

В этой связи нам хотелось бы рассмотреть другую пару режиссеров: экспрессиониста и сторонника лирической абстракции. Разумеется, экспрессионизм возвышается до абстракции не меньше, чем лиризм. Но делают они это разными путями. Экспрессионизм по сути представляет собой интенсивное взаимодействие света с непрозрачностью, с тьмой. Смесь света и тьмы — нечто вроде силы, способствующей падению людей в черную дыру или их вознесению к свету. Эта смесь образует серию, иногда в форме чередования темных и светлых полос, а порою — в компактной форме восхождения и нисхождения всех степеней затененности, которые можно считать цветом. Экспрессионистское лицо концентрирует интенсивную серию в том или ином аспекте, колеблющем его контуры; интенсивная серия одерживает верх над чертами лица. Тем самым лицо становится сопричастным неорганической жизни вещей - таков первый полюс экспрессионизма. Лицо делается полосатым, линованным, показывается сквозь сеть с более или менее узкими ячейками, отражает жалюзи, отблески огня, листвы или солнца сквозь деревья. Лицо, подернутое дымкой, чем-то вроде облаков, лицо туманное, обернутое более или менее густой вуалью... Сумрачная и изборозженная морщинами голова Аттилы в «Нибелунгах» Ланга.

Однако же при максимальной концентрации или же у крайнего предела серии бывает, что лицо показывается как бы в неделимом свете или становится белым, как при неколебимой рефлексии Кримхильды. Оно обретает четкие контуры и переходит к другому полюсу: к жизни духа или же к духовной непсихологической жизни. Объединяются красноватые отблески, сопровождавшие всю серию степеней затененности, они образуют нимб вокруг лица, ставшего фосфоресцирующим, искрящимся, сияющим; из света возникает существо. Сверкание выходит из теней, мы переходим от интенсификации к рефлексии.

Фрагмент из фильма «Нибелунги»

Классический крупный план обеспечивает показ частичной рефлексии в той мере, в какой лицо смотрит в ином по отношению к камере направлении, тем самым вынуждая зрителя «отскакивать» от поверхности экрана. Кроме того, известны прекраснейшие системы «взгляд-камера» наподобие фигурирующей в фильме Бергмана «Лето с Моникой», они показывают тотальную рефлексию, придавая крупному плану свойственную ему отдаленность.

И все же судя по всему, Штернберг был единственным режиссером, дополнившим частичную рефлексию



рефракцией при помощи просвечивающей или белой среды, которую он умело создавал.

Пруст писал о белых занавесях, «взаимоналожение которых лишь ярче преломляет пересекающий их луч, попадающий к ним в плен». В то время, как лучи света показывают пространственную девиацию, лицо, то есть образ-переживание, претерпевает перемещения и рельефные выделения в области мелкой глубины, а также затенения по краям, и входит в интенсивную серию, сообразно которой оно скользит по направлению к темной кромке или же, наоборот, кромка скользит в сторону освещенного лица.

В крупных планах фильма «Шанхайский экспресс» показана превосходная серия «краевых» вариаций. С точки зрения предыстории цвета это явление можно считать противоположностью экспрессионизма: вместо света, исходящего из различных градаций тени путем аккумуляции красного и высвобождения сияния, мы имеем свет, создающий различные градации синеватой тени и помещающий сияние в тень (таковы в фильме «Шанхайский жест» тени, падающие на лицо в область глаз).

Возможно, Штернберг и достигает эффектов, аналогичных экспрессионистским, как, например, в «Голубом ангеле», но делается это посредством симуляции и совершенно иными средствами; ведь рефракция гораздо ближе к импрессионизму, где тень всегда является лишь следствием. Это не столько пародия на экспрессионизм, сколько соперничество с ним, то есть производство тех же самых эффектов с помощью противоположных принципов.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Беньямин В. Произведение 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.