

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-переживание: лицо и крупный план (окончание)





Фильмы:

- «Генеральная линия» С.М. Эйзенштейна
- «Алиса в городах» В. Вендерс
- «Американский друг» В. Вендерс
- «Стыд» И. Бергман
- «Змеиное яйцо» И. Бергман
- «Страх» И. Бергман

Основные идеи:

1. Крупный план лица как «ощущение-вещь», передающая сущность ситуации, характера.
2. Художественная самодостаточность крупного плана.
3. Обыкновенно лицо наделяют тремя функциями: оно является индивидулирующим, социализующим, реляционным или коммуникантным.
4. Крупный план всего лишь привел лицо в такие области, где перестает действовать принцип индивидуации. Эти лица сливаются не потому, что они похожи, а из-за того, что они утратили индивидуацию, а в равной мере — и социализацию, и способность к коммуникации. Вот что делает крупный план. Он не способствует раздвоению индивида, так же как не объединяет двух индивидов в одном, он «откладывает» индивидуацию.

Здравствуйтесь, в предыдущей лекции мы рассмотрели два полюса аффекта: возможность и качество, а также то, как лицо с необходимостью, в зависимости от конкретного случая, переходит от одного из этих полюсов к другому.

Но на самом деле крупный план, лицо - крупный план, не имеет ничего общего с частичным объектом (за исключением случая, который мы рассмотрим позднее). Крупный план отнюдь не вырывает собственный объект из множества, частью которого он является или может быть — он абстрагирует этот объект от всех пространственно-временных координат, то есть возводит его в ранг Сущности. Крупный план не связан с увеличением, а если он и имеет в виду изменение размеров, то изменение это абсолютное, изменение движения, которое перестает быть поступательным, становясь выразительным.

«Выражение отдельно взятого лица представляет собой целое, интеллигибельное само по себе, и нам нечего добавить при помощи мысли ни к нему самому, ни к тому, что в нем есть пространственно-временного. Когда лицо, которое мы только что видели среди толпы, отделяется от собственного окружения и выделяется, создается впечатление, будто мы внезапно с ним столкнулись. Или же, если прежде мы видели лицо в большой комнате, мы уже о ней не вспомним, если будем пристально рассматривать лицо, данное крупным планом. Ибо выражение лица и значение такого выражения не имеют никакого отношения к пространству и ни малейшей с ним связи. Глядя на изолированное лицо, мы не воспринимаем пространство. Наше ощущение пространства исчезает. Нам открывается измерение иного порядка».

Именно это имел в виду Эпштейн, заметивший: как только мы видим это лицо убегающего труса крупным планом, мы видим саму трусость, «ощущение-вещь», сущность.

Если верно, что образы в кино всегда детерриториализованы, то здесь мы видим характерную для образа-переживания детерриториализацию особого рода. И когда Эйзенштейн критиковал других режиссеров, например, Гриффита или Довженко, он упрекал их за то, что порою их крупные планы бьют мимо цели, ибо эти режиссеры связывали крупные планы с пространственно-временными координатами определенного места или момента, но так и не достигали того, что сам он называл «патетическим» элементом, схватываемым в состоянии экстаза или аффекта.

И любопытно, что Балаш отказывает прочим крупным планам в том, что он отводит лицу: рука, другая часть тела или какой-либо предмет, по его мнению, бесповоротно остаются в пространстве, а следовательно, могут образовать крупные планы лишь как частичные объекты. Это означает одновременное недопонимание и устойчивости крупного плана, не зависящей от его вариаций, и силы любой выразительной точки зрения.

Прежде всего, крупные планы лиц весьма разнообразны: они бывают то контурными, то «штриховыми», то одного лица, то множества лиц, то последовательными, то одновременными. При глубинном строении кадра они могут иметь какой-либо фон. Но во всех обстоятельствах крупный план сохраняет одно и то же свойство: вырывать образ из его пространственно-временных координат, чтобы подчеркивать чистый и выразительный аффект. Даже место, все еще присутствующее на фоне, утрачивает свои координаты



и становится «каким угодно» пространством (возражение Эйзенштейна действует до этих пределов). Любая черта фациальности представляет собой полный крупный план не в меньшей степени, нежели все лицо. Она является всего лишь «иным полюсом» лица, и всякая черта выражает интенсивность в такой же степени, в какой все лицо – качество.

И выходит, что вовсе не следует различать крупные планы и очень крупные планы, или монтажные вставки, показывающие лишь часть лица. Зачастую также нет необходимости отличать сближенные планы американского типа от планов крупных. Да и почему части тела, скажем, подбородок, желудок или живот, нужно считать более частичными, более пространственно-временными и менее выразительными, нежели напряженные черты лица или задумчивое лицо как целое?

Да взять хотя бы толстых кулаков из «Генеральной линии» Эйзенштейна! И разве вещи не бывают выразительными? Ведь у вещей тоже случаются аффекты. «Разрезание», «отсекание» или, скорее, «пронзание», происшедшее с ножом Джека Потрошителя, является аффектом не в меньшей степени, нежели испуг, искажающий черты его лица, и покорность судьбе, которую в конце концов все его лицо выражает.

Фрагмент из фильма «Генеральная линия»

Аффект представляет собой сущность, то есть Возможность или Качество. Аффект есть нечто выраженное: он не существует независимо от выражающей его вещи, хотя радикально от нее отличается. То, что он выражает, можно назвать лицом, или же эквивалентом лица (фациализованным объектом), или, как мы впоследствии увидим, даже предложением.

Множество, включающее выраженное и его выражение, аффект и лицо, называется «иконой». Стало быть, существуют иконы, составленные из отдельных черт, и иконы контурные, вернее, всякая икона имеет эти два полюса, а это — признак биполярного состава образапереживания. Образ-переживание есть возможность или качество, взятые сами по себе и как нечто выраженное. Ясно, что возможности и качества могут существовать еще и совершенно по-другому, будучи актуализованными, воплощенными в конкретных состояниях вещей. Состояние вещей включает в себя определенное пространство-время, пространственно-временные координаты, объекты и людей, а также реальные связи между всем этим.

В состоянии вещей, их актуализующих, качество становится признаком предмета, возможность – действием или претерпеванием, аффект превращается в ощущение, чувство, эмоцию или даже импульс некоей личности, лицо делается характером или же маской этой личности (обманчивые выражения лиц могут существовать лишь с этой точки зрения).

Впрочем, мы уже вышли за рамки образа-переживания и вошли в сферу образа-действия. Что же касается образа-переживания, то он изымается из пространственно-временных координат, которые соотнесли бы его с конкретным положением вещей, и абстрагируется от лица человека, которому он при таком положении вещей принадлежит. Ч.-С. Пирс, чьи идеи, как уже отмечалось, чрезвычайно важны для любой классификации образов и знаков, различал два вида образов, которые он характеризовал через «одинарность» и «двоичность» встречается там, где имеется «пара как таковая»: нечто, являющееся самим собой по отношению к чему-то другому.

Стало быть, все, что существует не иначе, как через противопоставление, через поединок, в рамках дуэли, относится к категории «двоичности»: усилие-сопротивление, действие-реакция, возбуждение-ответ, ситуация-поведение, индивид-среда... Это категория Реального, актуального, существующего, индивидуированного. И первой фигурой двоичности является та, где качества-возможности становятся «силами», то есть актуализуются в конкретных положениях вещей, детерминированных значениях пространства-времени, географической и исторической среде, коллективных действующих лиц и личностях-индивидах. Именно здесь возникает и развивается образ-действие. Однако же сколь бы близкими ни были элементы смесей, одинарность представляет собой категорию совершенно иного порядка, отсылающую к образу другого типа, выражаемому иными знаками. Пирс не скрывает того, что определить «одинарность» трудно, поскольку она скорее ощущается, нежели постигается: она касается нового, получаемого из опыта, свежего, мимолетного, но тем не менее вечного. Как мы увидим, Пирс приводит весьма странные примеры, и сводятся они к следующему: одинарное — это качества или возможности, взятые сами по себе, без ссылки на что бы то ни было иное и безотносительно к их актуализации. Это то, что является таковым в себе и для себя. К примеру, таково «красное», в такой же степени присутствующее в предложении «это не красное», что и в предложении «это красное». Если угодно, это непосредственное и мгновенное



познание в том виде, как оно подразумевается любым реальным познанием, а уж оно-то никогда не бывает ни непосредственным, ни мгновенным. Это не ощущение, не чувство, не идея, а качество возможных ощущений, чувства или идеи.

Следовательно, одинарность есть категория Возможного: она придает возможному устойчивость и непротиворечивость, она выражает возможное, не актуализуя его, и делает это «целиком и полностью». Собственно говоря, это не что иное, как образ-переживание, это качество или возможность, потенциальность, взятая сама по себе и как нечто выраженное. Стало быть, соответствующим знаком будет здесь выражение, а не актуализация.

Мен де Биран уже писал о чистых переживаниях, нелокализуемых, ибо не имеющих отношения к детерминированному пространству, а также представленных в единственной форме «имеется...», поскольку они не связаны с личным «я» (боли страдающего односторонним параличом; образы, расплывающиеся при засыпании; видения душевнобольных). Аффект есть нечто безличное и отличающееся от любого индивидуированного состояния вещей: тем не менее, он сингулярен и может выступать в необычных сочетаниях или соединениях с другими аффектами. Аффект неделим и не имеет частей; и все же сингулярные комбинации, образуемые им вместе с другими аффектами, в свою очередь формируют некое неделимое качество, которое можно разделить не иначе, как изменив его природу («дивидуальное»). Аффект независим от любого детерминированного пространства-времени; тем не менее он создается в истории, которая производит его как выражение пространства и времени, эпохи, или среды, или выражаемое ими (вот почему аффект представляет собой «новое», а новые аффекты творятся непрестанно, в особенности — в произведениях искусства). Словом, аффекты, качества-возможности могут улавливаться двумя способами: либо будучи актуализованными в некоем состоянии вещей, либо будучи выраженными в лице, эквиваленте лица или в «предложении». Таковы пирсовские двойность и одинарность. Любое множество образов состоит из одинарностей, двойностей и т. д.

Но образы-переживания в строгом смысле слова отсылают только к одинарности.

Вот она, фантазматическая концепция аффекта, чья составная часть - риск: «когда же он перешел на другую сторону моста, навстречу ему вышли призраки...» Обыкновенно лицо наделяют тремя функциями: оно является индивидуирующим (отличает или характеризует каждого), социализующим (играет некую социальную роль), реляционным или коммуникантным (обеспечивает не только общение двух лиц, но и душевное согласие между характером и ролью в одном лице). И лицо, на котором все эти аспекты бывают представлены в кинематографе, как и повсюду, - утрачивает их все, как только речь заходит о крупном плане.

Вот что пишет Бергман — несомненно, режиссер, более других настаивавший на том, что существует фундаментальная связь, объединяющая кино, лица и крупный план: «Основа нашего труда — человеческое лицо <...> Именно в возможности отыскивать подход к человеческому лицу заключена первостепенная отличительная черта кинематографа.

Например, персонаж бросил свое ремесло, отказался от социальной роли; он уже не может или не хочет ни с кем общаться, и его поражает почти абсолютная немота; он теряет даже свою индивидуальность, и до такой степени, что становится до странности похож на другого: сходство через отсутствие или же «за неимением». В действительности указанные функции лица предполагают актуальность положения вещей, в котором персонажам приходится действовать и воспринимать события. Благодаря образу-переживанию они «расплываются» и исчезают. Мы узнаем один из бергмановских сценариев. Крупных планов лица не бывает. Точнее говоря, крупный план и есть лицо, но в той мере, в какой оно утратило три своих функции. Нагота лица больше наготы тела, нечеловеческий характер лица больше нечеловечности животных.

Уже поцелуй свидетельствует о полной наготе лица и вызывает у него микродвижения, которые остальные части тела пытаются скрыть. Более того, крупный план превращает лицо в фантом и отдает его на растерзание призракам. Лицо становится вампиром, а письма — его летучие мыши, его выразительные средства.

Так, в фильме «Причастие» «пока пастор читает письмо, женщина на переднем плане произносит фразы из него, не записывая их»; а в «Осенней сонате» «текст письма распределяется между пишущей его, ее мужем, который об этом узнает, и еще не получившим его адресатом». Лица сходятся, запечатлевают друг на друге свои воспоминания и тяготеют к слиянию. Нет смысла спрашивать, показаны ли в фильме «Персона» два лица, походившие друг на друга прежде, или же только начинающие походить друг на друга, или, наоборот, одна раздваивающаяся личность. На самом деле, все обстоит совсем иначе.



Фрагмент из фильма «Персона»

Крупный план всего лишь привел лицо в такие области, где перестает действовать принцип индивидуации. Эти лица сливаются не потому, что они похожи, а из-за того, что они утратили индивидуацию, а в равной мере — и социализацию, и способность к коммуникации. Вот что делает крупный план. Он не способствует раздвоению индивида, так же как не объединяет двух индивидов в одном, он «откладывает» индивидуацию.

И в этом случае единственное в своем роде изможденное лицо соединяет некую часть одного лица с определенной частью другого. Теперь оно уже ничего не отражает и не ощущает, но лишь испытывает глухой страх. Оно втягивает в себя два существа, засасывая их в пустоту. А в пустоте оно становится горячей фотограммой, единственный аффект которой — Страх: крупный план-лицо есть одновременно и лицо, и его стирание. Бергман довел до крайних пределов нигилизм лица, то есть его связанные со страхом отношения с пустотой или отсутствием, страх лица, видящего свое небытие. В некоторых своих фильмах Бергман достиг крайней степени образов-переживаний; он сжег, стер и погасил лицо так же радикально, как и Беккет.

Является ли этот путь, куда нас влечет крупный план как сущность, неизбежным? Нам угрожают фантомы, тем более, что они не приходят к нам из прошлого. Так, Кафка различал два в равной степени современных технологических семейства: с одной стороны, средства коммуникации-передвижения, обеспечивающие нашу интеграцию в пространстве и времени и наши победы над ними (пароход, автомобиль, поезд, самолет и т. д.); с другой же стороны, средства коммуникации-выражения, порождающие призраков на нашем пути и отвлекающие нас в сторону несоординированных аффектов, аффектов вне координации (письма, телефон, радио, разнообразные «громкоговорители» и воображаемый кинематограф...). И это не теория, а каждодневный опыт Кафки: всякий раз, когда он писал письмо, некий фантом выпивал из него поцелуй до получения, а возможно, и до отправления этого письма, так что уже требовалось писать новое.

Но что можно сделать ради того, чтобы две соотносимые серии не приводили к наихудшим результатам, когда одна из них отдается на волю движению, становящемуся все более военно-полицейским и заставляющему персонажей-манекенов играть статичные социальные роли, а черты их характеров — коснеть, — в то время как в другой серии непрерывно растет пустота, поражая остающиеся в живых лица одним и тем же страхом? Именно это мы наблюдаем в творчестве Бергмана, даже в политических его аспектах («Стыд», «Змеиное яйцо», «Страх»), но также и в немецкой школе, продолжающей и возобновляющей проект такого кинематографа страха. В этой перспективе Вендерс предпринимает попытку трансплантации и примирения двух упомянутых семейств: «я боюсь самого страха». У него часто встречается активная серия, когда разного рода поступательные движения превращаются друг в друга и обмениваются между собой: поезд, автомобиль, метро, самолет, пароход и т. д.; кроме того, они непрерывно смешиваются и перемежаются с аффективной серией, когда герои ищут и находят выразительных фантомов, пробуждают их типографией, фотографией и кинематографом. Инициационное путешествие из фильма «С течением времени» переходит от машин к призракам старой печатни и передвижной киноустановки. Этапы путешествия из «Алисы в городах» отмечаются снимками, сделанными «полароидом», до такой степени, что в том же самом ритме угасают и образы фильма - и так пока девочка не спрашивает: «Ты уже не фотографируешь?», хотя фантомы теперь могут принимать и иной облик. Кафка предлагал изготавливать смешанные установки, ставить машины по производству фантомов на устройства для перевозки: в то время все это было в новинку - и телефон в поезде, и почта на корабле, и кино в самолете.

Фрагмент из фильма «Алиса в городах»

Разве в этом не выражена и вся история кино: установка камеры на рельсы, на велосипед, самолет и т. д.?

К этому и стремится Вендерс, когда добивается проникновения обеих серий в свои первые фильмы. Так спасаются образ-переживание и образ-действие, с грехом пополам и первый благодаря второму... Но разве не существует еще и третьего пути спасения образа-переживания, который раздвинет собственные рамки (этот путь намечен в «Американском друге» Вендерса)? Из аффектов следует делать необычные, многозначные, непрерывно воссоздаваемые сочетания, так, чтобы лица, вступающие во взаимоотношения, расходились друг с другом, и этого было бы достаточно для того, чтобы не «расплыться» и не изгладиться. А кроме того, необходимо, чтобы движение, в свою очередь, преодолевало состояния вещей, чтобы оно



вычерчивало линии бегства, и этого было бы как раз достаточно для того, чтобы открыть в пространстве измерение иного порядка, благоприятствующее таким сочетаниям аффектов. Таков образ-переживание: пределом ему служит обыкновенный аффект страха и стирание лиц в небытии. Но его субстанция — сложный аффект, сочетающий желание с изумлением; именно он наделяет жизнью образ-переживание, именно он поворачивает лица в сторону открытого, к живому.

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.