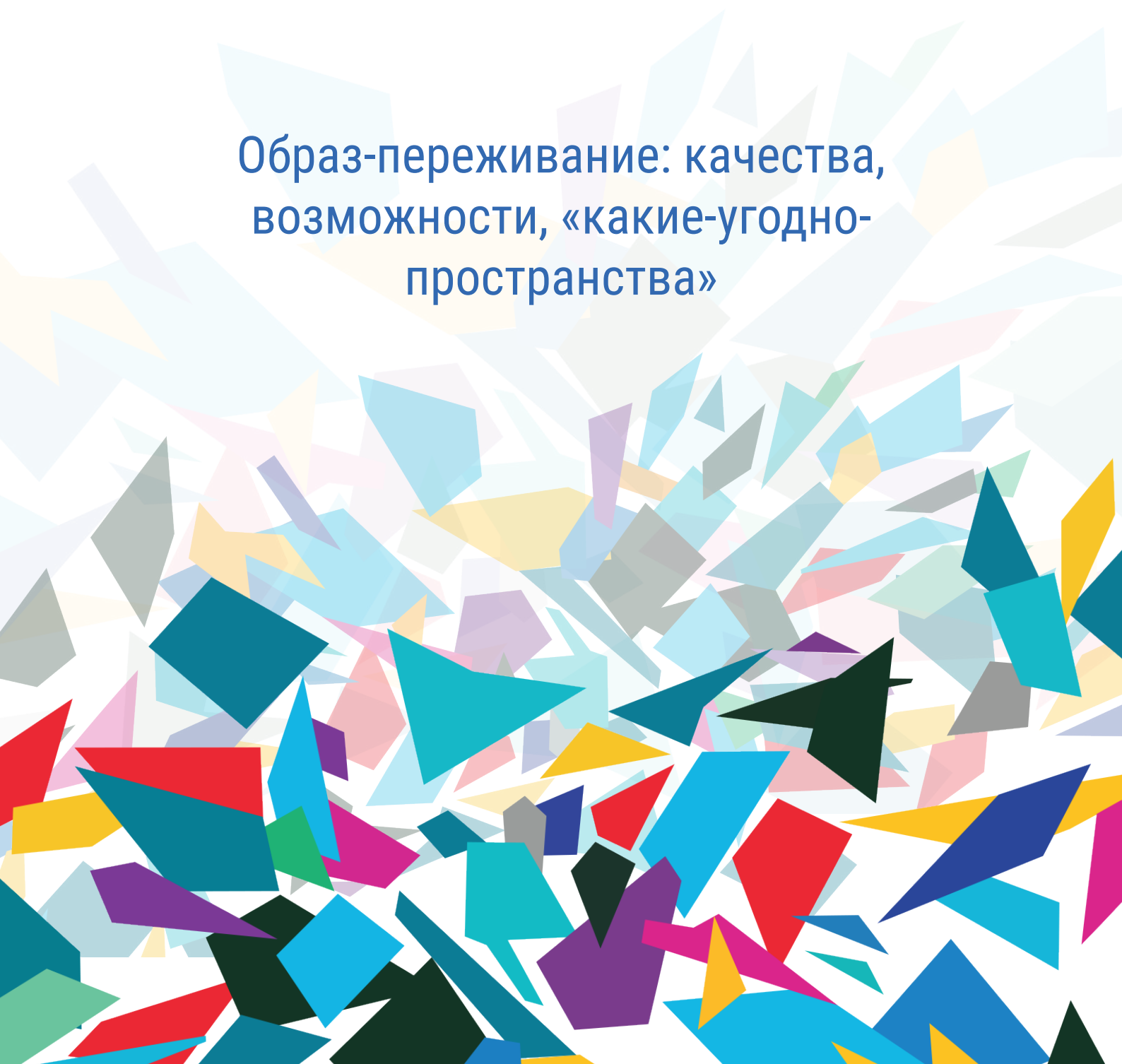


## КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-переживание: качества,  
возможности, «какие-угодно-  
пространства»





### Фильмы:

1. «Лицом к лицу» И. Бергман
2. «Шепоты и крики» И. Бергман
3. «Персона» И. Бергман
4. «Фанни и Александр» И. Бергман
5. «Страсти Жанны д'Арк» К. Дрейер
6. «Процесс Жанны д'Арк» Р. Брессон
7. «Карманник» Р. Брессон
8. «Мост» Йорис Ивенса
9. «Дождь» Йорис Ивенса

### Основная идея:

1. Взаимосвязь крупных планов с формированием «каких-угодно-пространств».
2. Первое измерение образует сущность образа-действия и средних планов; второе же измерение составляет образ-переживание, или крупный план.
3. Крупный план может включать некое пространство-время, глубинное или поверхностное, как бы отделяя его от координат, от которых он абстрагируется.

Здравствуйтесь! Сегодня мы рассмотрим взаимодействие крупных планов и формируемых в фильме художественных пространств, которые Делез называет «какие-угодно-пространства».

Имеются предположительно реальные люди с индивидуальными характерами и социальными ролями, определенным способом употребляемые предметы, реальные связи между этими предметами и людьми — словом, актуальное положение вещей в целом. Это могут быть, например, такие персонажи и предметы как Лулу, лампа, нож для резки хлеба, Джек Потрошитель.

Но, кроме того, есть блеск света над ножом, лезвие ножа при свете, страх и безропотность Джека, растроганность Лулу. Это чистые качества или сингулярные возможности, как бы чисто «возможное».

Разумеется, качества-возможности соотносятся с людьми и предметами, со всем положением вещей, как со своими основаниями. Но это весьма специфические следствия: вся их совокупность отсылает лишь к ним самим, они образуют высказывание о положении вещей, тогда как причины, со своей стороны, отсылают лишь к самим себе, образуя положение вещей.

Другими словами, - сколько ни считайте пропасть причиной головокружения, выражения конкретного лица с ее помощью не объяснишь.

Или же, если угодно, можно объяснить, но нельзя истолковать: «Пропасть, над которой кто-то склоняется, возможно, и объясняет его испуганное выражение лица, однако же не создает его. Ибо выражение лица присутствует даже без всяких оснований и не становится выражением лица в силу того, что кто-то примысливает к нему некую ситуацию».

К тому же ясно, что качества-возможности играют предвосхищающую роль, так как они подготавливают событие, которому предстоит актуализоваться в положении вещей и модифицировать его (удар ножом, падение в пропасть). Следовательно, какими бы ни были взаимные импликации качеств-возможностей, то есть аффектов, мы различаем два их состояния:

- одно, когда они актуализованы в некоем индивидуированном положении вещей и в соответствующих ему реальных связях (с определенным пространством-временем, с некими персонажами, ролями и предметами);
- и другое, когда качества-возможности выражены « как таковые», за пределами пространственно-временных координат, с собственными идеальными сингулярностями и виртуальными сочетаниями.

Первое измерение образует сущность образа-действия и средних планов; второе же измерение составляет образ-переживание, или крупный план. Чистый аффект, беспримесное высказывание о самом положении вещей фактически отсылает к выражающему его лицу (или к нескольким лицам, либо к эквивалентам лиц, либо к предложениям).

Именно лицо или его эквивалент вбирает в себя аффект и выражает его как сложную сущность, а также обеспечивает виртуальные связи между сингулярными точками этой сущности (блеск, лезвие, страх, растроганность...).

Поэтому лица, выражающие разнообразные аффекты или различные точки одного и того же аффекта,



не сливаются в неразличимом страхе, который стер бы их индивидуальности (обезличивающий страх — лишь пограничный случай).

Правда, крупный план как бы приостанавливает индивидуацию, и Роже Леенхардт в своей ненависти к крупному плану справедливо утверждает, что из-за него все лица делаются похожими: все лица без макияжа похожи на Фальконетти, все лица с макияжем — на Гарбо. Напомним, впрочем, что актеры и сами не узнают себя в крупноплановых кадрах. «Мы начали работать над монтажом -вспоминает Бергман, — и Лив сказала: «Ты видел, до чего безобразна Биби!», а Биби в ответ: «Нет, не я, а ты...»». Это утверждение равносильно признанию того, что воздействие лица — крупного плана — по крайней мере непосредственное — заключается не в индивидуальности роли или характера и даже не в личности актера. И все же эти элементы нельзя назвать взаимозаменяемыми.

Теперь становится понятно, почему определенные типы лица в большей степени, чем какие-либо иные, призваны создавать определенного рода аффекты. Крупный же план превращает лицо в чистый аффективный материал.

Отсюда происходят странные кинематографические «свадьбы», к которым актриса готовит лицо и материальные способности его частей, а постановщик придумывает аффект и выразительную форму, которые их используют и «обрабатывают». Следовательно, существует внутренняя композиция крупного плана, то есть чисто аффективные кадрирование, раскадровка и монтаж.

Внешней композицией можно назвать отношения крупного плана к другим как к образам иного типа.

Внутренняя же композиция представляет собой отношения крупного плана с другими крупными планами либо с самим собой, собственными элементами и размерами.

Впрочем, различие между этими двумя случаями незначительно: бывает последовательность крупных планов, компактная или с интервалами, — но также один крупный план может придавать значение попеременно то одним, то другим чертам или частям лица, и благодаря этому мы замечаем изменения в их отношениях. К тому же в одном крупном плане могут одновременно объединяться несколько лиц или же их частей (и не только для поцелуя).

Наконец, крупный план может включать некое пространство-время, глубинное или поверхностное, как бы отделяя его от координат, от которых он абстрагируется: крупный план «уносит с собой» кусок неба, пейзажа или квартиры, клочок видения, с помощью которого составляются возможности или качества лица.

Это напоминает короткое замыкание близкого и далекого. Вот крупный план Эйзенштейна: гигантский профиль Ивана Грозного, и при этом миниатюризованная толпа раболепствующих челобитчиков противостоит своей уплощенностью извилистой линии царя, острым углом его носа, бороды и черепа.

#### *Фрагмент из фильма «Иван Грозный»*

По существу, мы видели, что делать различие между весьма крупным планом, крупным планом, приближенным или даже американским планом, едва ли уместно, поскольку крупный план определяется не относительными размерами, а размером абсолютным или же своей функцией, состоящей в выражении аффекта как сущности.

Итак, то, что мы называем внутренней композицией крупного плана, числит за собой следующие элементы: выраженную им сложную сущность вместе с включаемыми ею сингулярностями; лицо или лица, выражающие эту сущность, с определенными дифференцированными частями и переменными отношениями между ними (лицо суровее или смягчается); пространство виртуальной связи между сингулярностями, имеющее тенденцию совпадать с лицом либо, напротив, выходящее за его рамки; отворачивание лица или лиц, открывающих и очерчивающих это пространство... Все эти аспекты между собой связаны. Прежде всего, отворачивание не является антонимом к глаголу «оборачиваться». Оба процесса друг от друга неотделимы, и один из них представляет собой скорее моторное движение желаний, а другой - рефлектирующее движение удивления.

Пока существуют лица, они вращаются вокруг неподвижного светила подобно планетам, а вращаясь, непрестанно «отвращаются». Ничтожное изменение направленности лица вызывает варьирование отношений между его жесткими и мягкими частями, а тем самым - модифицирует аффект.

Даже изолированному лицу свойствен некий коэффициент отворачивания и оборачивания. И как раз посредством оборачивания-отворачивания лицо выражает аффекты, их рост и спад, тогда как изглаживание выражения лица пересекает порог ослабления аффекта, погружает аффект в пустоту и способствует тому,



что лицо теряет все свои «лица».

Так, в павстовской «Лулу» лицо Джека отворачивается от лица женщины, что приводит к модификации аффекта и его росту в ином направлении -вплоть до резкого падения в небытие.

Возможно, конечная цель кинематографа Бергмана состоит в изглаживании лиц: режиссер следит за их долгой жизнью и дает им время на свершение странного «оборота вокруг неподвижного светила», который иногда бывает даже позорным и омерзительным.

Например, пучеглазая старуха напоминает черное солнце, вокруг которого вращается, отвращаясь, героиня фильма «Лицом к лицу». Служанка из «Шепотов и криков» напрягает свое лицо, широкое, рыхлое и немое, и две сестры выживают не иначе, как вращаясь вокруг него, при том что друг от друга они отвращаются; и как раз взаимоотвращение способствует также и выживанию сестер в фильме «Молчание», и шаткому положению двух главных героев «Персоны».

*Фрагмент из фильма «Шепоты и крики»*

И так— вплоть до той знаменательной поры, когда отвратившиеся друг от друга лица вновь обретают свою полную силу, пройдя через небытие; и, вращаясь вокруг мумии, они вступают в виртуальное сочетание, формирующее аффект не менее мощный, нежели воздействующее на пространство орудие, которое сжигает несправедливое положение вещей вместо того, чтобы спалить самих героев, — благодаря чему первозданной жизни возвращается жизнь (лицо гермафродита и лицо ребенка из фильма «Фанни и Александр»).

Мы говорим «качество ощущения» и т. п., потому что ощущение или чувство и проч. суть именно то, в чем реализуется качество-возможность. И все же качество-возможность не сливается с актуализующим его таким способом положением вещей: так, блестящее не совпадает с соответствующим ему ощущением, а режущее — с сопряженным с ним действием, это чистые возможности, чистые виртуальности, оказывающиеся осуществленными в некоторых условиях благодаря ощущению, которое вызывает у нас нож при свете либо посредством действия, производимого ножом в наших руках.

Такова тайна настоящего у Дрейера и Брессона; это различие между процессом и Страстью (претерпеванием), которые все же друг от друга неотделимы. Активные причины определяются по положению вещей; однако же само событие — аффективное, следствие — выходит за рамки собственных причин и отсылает лишь к другим следствиям, а причины между тем обращены к самим себе. Это гнев епископа и мученичество Жанны, но среди ролей и ситуаций сохраняется лишь необходимое для того, чтобы аффект был произведен и оперировал присущими ему сочетаниями, например, «возможностью» гнева или коварства или же «качеством» жертвенности и мученичества.

*Фрагмент из фильма «Страсти Жанны Д Арк»*

Речь идет о том, чтобы извлечь из процесса Страсть, а из события — ту неисчерпаемую и блистающую часть, что превосходит его собственную актуализацию, «свершение, которое само так и не свершилось».

Итак, аффект есть нечто выраженное положением вещей, но к положению вещей это выраженное не отсылает: оно отсылает лишь к выражающим его лицам, которые, сочетаясь или разделяясь, наделяют его собственной движущей материей.

Фильм, составленный из коротких крупных планов, «принимает на себя» часть события, которая не может реализоваться в детерминированной среде. Следует также обратить внимание на точное соответствие технических средств этой цели. Аффективное кадрирование достигается с помощью резаных крупных планов. Иногда в общей массе лица вырезаются вопиющие уста или беззубая усмешка. Порою кадр разрезает лицо горизонтально, вертикально или же наискось, косо. А движения бывают разрезанными в самом процессе их выполнения, монтажные же соединения при этом — систематически ложными, как будто требуется разбить слишком реальные или чересчур логичные связи.

Зачастую также лицо Жанны опускается в нижнюю часть кадра, так что крупный план захватывает фрагмент незаполненного декора, пустую зону, пространство неба, откуда к ней доносятся голоса.

Вот превосходный пример оборачивания и отворачивания лиц. Эти режущие кадры соответствуют понятию «декадрирование», обозначающие необычные ракурсы, которые совершенно невозможно обосновать требованиями действия или перцепции.

Дрейер избегает метода «прямая перспектива — обратная перспектива», который сохранял бы для



каждого лица реальные отношения с другим лицом и был бы все еще причастен образу-действию; он предпочитает изолировать каждое лицо в крупном плане, заполненном лишь частично, так что позиция справа или слева непосредственно вводит виртуальную сочетаемость, которой уже нет необходимости осуществляться через реальную связь между людьми.

Аффективная раскадровка, в свою очередь, оперирует тем, что сам Дрейер называл «текучими крупными планами».

Это, несомненно, непрерывное движение, посредством которого камера переходит от крупного плана к среднему или общему, но в особенности это манера трактовать средний и общий план как крупные, что достигается через отсутствие глубины или устранение перспективы.

Это уже не приближенный план, а какой угодно план, который может приобрести статус крупного: унаследованное от них разделение пространства имеет тенденцию к исчезновению.

Устранив «атмосферическую» перспективу, Дрейер пришел к триумфу перспективы в полном смысле слова временной или даже духовной: подавив третье измерение, он установил непосредственные отношения двухмерного пространства с аффектом, с четвертым и пятым измерениями, с Временем и Духом.

Несомненно, что крупный план в принципе может покорять или присоединять к себе план задний, создавая глубинное строение кадра. Но у Дрейера дела обстоят иначе: когда у него намечается глубина, она обозначает, скорее, постепенное исчезновение персонажа.

У него, наоборот, отрицание глубины и перспективы, идеальная уплощенность образа позволяя уподобить средний или общий план плану крупному, и не только в таком фильме, как «Жанна д'Арк», где крупные планы преобладают, но даже — и в особенности — в фильмах, где они уже не господствуют, где в их господстве нет необходимости, хотя они и являются столь текучими, что заранее пронизывают собой все остальные планы. И тогда все готово к аффективному монтажу, то есть к отношениям между резаными и текучими планами, благодаря которым все планы становятся частными случаями крупных и вписываются или сопрягаются на плоскости одного-единственного плана-эпизода, получающего неограниченные права (тенденция фильмов «Слово» и «Гертруда»).

Хотя крупный план вырывает лицо (либо его эквивалент) из системы пространственно-временных координат, он может принести с собой характерное для него пространство-время, лоскутное видение, клочок неба, пейзажа или фона. И порою глубинное строение кадра наделяет крупный план тылом, иногда же, наоборот, отрицание перспективы и глубины уподобляет средний план крупному.

Лоншан и Лионский вокзал в «Карманнике» представляют собой обширные фрагментируемые пространства, преображаемые с помощью ритмических монтажных соединений, соответствующих аффектам вора.

Гибель и спасение играют друг с другом, сидя за аморфным столом, чьи последовательно расположенные части ожидают наших жестов или, скорее, пробуждения духа, недостающей им связи.

Само пространство вышло за пределы как собственных координат, так и метрических отношений. Это осязательное пространство. Тем самым Брессон может достичь результата, которого Дрейер добивался лишь косвенно. Духовный аффект выражается уже не лицом, а у пространства нет необходимости быть поработанным крупным планом или уподобляться ему, трактоваться подобно крупному плану.

Теперь аффект представлен впрямую на среднем плане, в пространстве, способном ему соответствовать. И знаменитое использование Брессоном голосов, беззвучность голосов означает не только проникновение несобственно-прямой речи во всякое выражение, но еще и потенциализацию происходящего и выражаемого, приравнивание пространства к выраженному аффекту, как к чистой потенциальности.

Пространство уже не является определенным и детерминированным, оно превращается в «какое-угодно-пространство».

Разумеется, Брессон «каких-угодно-пространств» не выдумывает, хотя и строит их самостоятельно и на свой лад. Но можно возразить, что они так же стары, как и само кино. «Какое-угодно-пространство» не есть некая универсальная абстракция, характеризующая любое место и время.

Однако же это в высшей степени сингулярное пространство, всего лишь утратившее свою гомогенность, то есть принцип собственных метрических отношений или связность частей, так что монтажные согласования могут осуществляться всевозможными способами.

Это пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как место «чисто» возможного. То, что фактически показывают неустойчивость, разнородность и отсутствие связности в таком пространстве, можно назвать богатством потенциала, напоминающего условия, предваряющие любую актуализацию и





всякое обусловливание.

Мы говорим, что существует два типа знаков образа-переживания, или две фигуры первичности: с одной стороны, качество-возможность, выраженное лицом или его эквивалентом; с другой же, качество-возможность, помещенное в «какое-угодно-пространство». И, возможно, второй тип тоньше первого и лучше может показать рождение, движение и распространение аффекта.

Причина здесь в том, что лицо всегда остается крупным единством, чьи движения выражают сложные и смешанные эмоции.

Знаменитый эффект Кулешова объясняется не столько ассоциациями лица с изменчивыми объектами, сколько многозначностью его выражений, которые в каждом случае обозначают разные аффекты.

И напротив, как только мы перестаем рассматривать лицо и крупный план и начинаем анализировать сложные планы, не укладывающиеся в слишком упрощенную систему различий между крупным, средним и множественным планами, кажется, будто мы входим в «систему переживаний» гораздо более сложную и дифференцированную, не столь легко поддающуюся идентификации и способную вызвать нечеловеческие аффекты.

И выходит, что с образом-эмоцией получается приблизительно то же самое, что и с образом-перцепцией: ему тоже можно приписать два знака, только один из них будет знаком биполярной композиции, а другой - знаком генетическим или дифференциальным.

«Какое-угодно-пространство» можно считать генетическим элементом образа-переживания.

Юная героиня «Дневника шизофренички» испытывает «первые ощущения нереальности» при встрече с двумя образами: приближающейся подруги, чье лицо увеличивается до размеров львиной морды, и поля пшеницы, которое делается безграничным, «сверкающей желтой безмерностью».

Если воспользоваться терминами Пирса, то два знака, характеризующие образ-эмоцию, можно обозначить так:

- икона (айкон), выражающий некое качество-возможность посредством лица;
- квалисигнум (или потисигнум), представляющий это качество-возможность в «каком-угодно-пространстве».

Некоторые фильмы Йориса Ивенса дают нам возможность представить, что такое квалисигнум: «Дождь» — это не детерминированный, конкретный, где-то пролившийся дождь. Эти визуальные впечатления не сочетаются в единое целое пространственными или временными представлениями. С тончайшей чувствительностью здесь подсмотрено не то, что представляет собой реальный дождь, а то, каким дождь предстает, когда безмолвный и непрерывный — он стекает с одного листа на другой, когда зеркало прудов становится серым, словно куриная кожа, когда одинокая капля нерешительно сползает по оконному стеклу, когда жизнь большого города отражается на мокром асфальте... И даже если речь идет о единственном в своем роде объекте, например, о роттердамском Стальном мосте, эта металлическая конструкция распадается на нематериальные образы, кадрированные тысячами различных способов.

То, что мост этот можно увидеть по-разному, делает его, так сказать, нереальным. Он предстает перед нами не как творение инженерной мысли, созданное ради определенной цели, но как любопытная серия оптических эффектов. Это зрительные вариации, по которым было бы трудно проехать товарному поезду...».

Это не концепт моста, но это уже и не индивидуированное положение вещей, определяемое его формой, материальностью в металле, способами использования и функциями. Это потенциальность. Благодаря ускоренному монтажу семисот планов различные виды моста могут согласовываться самым различным образом, и когда одни из них уже не ориентированы на другие, они образуют совокупность сингулярностей, сопрягающихся между собой в «каком-угодно-пространстве», где мост этот предстает как чистое качество, этот металл — как чистая возможность, а сам Роттердам - как аффект. И дождь также не является ни концептом дождя, ни определенным состоянием погоды в некоем дождливом месте. Это множество сингулярностей, представляющих дождь как таковой, чистую возможность или чистое качество, без всякого абстрагирования сопрягающее все возможные дожди и формирующее соответствующее «какое-угодно-пространство». Это дождь как аффект, и ничто более не противостоит его абстрактной или обобщенной идее, хотя в индивидуальном положении вещей она не актуализована.

## Библиография

1. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.



Книга: Кино 1: образ – движение

Лекция: Образ-переживание: качества, возможности, «какие-угодно-пространства»

---

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 Жиллю Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000