

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

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



Фильмы:

- «Дневник сельского священника» Р. Брессон
- «Четыре всадника Апокалипсиса» В. Минелли
- «Счастье» А. Варда
- «Пуэнт Курт» А. Варда
- «Тени» Дж. Кассаветис
- «Бал негодяев» Дж. Кассаветис
- «Глория» Дж. Кассаветис
- «Длина волны» М. Сноу

Основные идеи:

1. «Образ-цвет» как основа формирования «цветовой (энергетической) структуры» фильма.
2. Построение в фильме взаимодействия «темное-светлое», как темы «тьмы и борьбы духа», «белизны, как духовной альтернативы» способствует превращению пространства в «какое-угодно» и возвышающимся до уровня светозарной духовной потенции.
3. Лирическая абстракция выводит два следствия, увеличивающие ее отличия от экспрессионизма: вместо оппозиции членов отношения — их чередование; вместо схватки или боя — альтернатива, духовный выбор.
4. Принцип «фрагментации»: мы переходим от замкнутого множества, которое мы фрагментируем, к открытому духовному целому, которое создаем и воссоздаем.

Здравствуйтесь, сегодня поговорим о пространственно-световой составляющей фильма. Основной темой станет построение так называемого «Какого-угодно» пространства.

Как построить «какое-угодно-пространство» (в павильоне или на натуральных съемках)? Как извлечь «какое-угодно-пространство» из существующего положения вещей, из детерминированного пространства? Прежде всего, с помощью тени, теней: пространство, наполненное или покрытое тенями, становится «каким-угодно».

Мы видели, как экспрессионизм работает с мраком и светом, непрозрачным черным фоном и светозарным началом: эти две силы сцепляются, сжимают друг друга в объятиях, подобно борцам, и наделяют пространство выразительной глубиной, подчеркнутой и деформированной перспективой, и эти глубина и перспектива заполняются тенями в форме то постепенной градации светотени, то чередующихся контрастных полос.

Таков «готический» мир, который затопляет или ломает контуры, наделяя вещи неорганической жизнью, где они утрачивают индивидуальность, - и который потенциализирует пространство, превращая его в нечто неограниченное. Глубина является местом борьбы, иногда втягивающим пространство в бездну черной дыры, а порою тянущим его к свету. И, само собой разумеется, случается и противоположное: персонаж становится до странности и ужаса плоским и показывается на фоне светящегося круга, или же тень его утрачивает всякую густоту и дается против света и на белом фоне; но происходит это благодаря «инверсии светлых и темных валеров», посредством инверсии перспективы, выдвигающей глубину на передний план. В таких случаях тень выполняет предвосхищающую функцию в полном объеме и представляет аффект Угрозы в наиболее чистом виде.

Фрагмент из фильма «Кабинет доктора Калигари»

Тень обуславливает также виртуальные сочетания, не совпадающие с положением вещей или отбрасывающих ее персонажей: в фильме Артура Робисона «Показывающий тени» две ладони скрещиваются не иначе, как через продление их теней, а женщину ласкают не иначе, как тенями рук ее поклонников на тени ее тела.

Этот фильм свободно разрабатывает тему виртуальных сочетаний, демонстрируя даже то, что произошло бы, если бы роли, характеры и положение вещей не мешали конечной актуализации аффекта-ревности: тем более не зависящим от положения вещей становится этот аффект.

В неоготическом пространстве фильмов ужасов Теренс Фишер доводит до крайности эту автономию



образа-переживания, пригвождая Дракулу к земле, из-за чего тот гибнет, — но гибель эта находится в виртуальной связи с крыльями пылающей мельницы, проецирующими тень креста как раз на место пытки («Любовницы Дракулы»).

Лирическая абстракция выглядит иначе. Мы видели, что она определяется через отношение света и белизны, хотя тень сохраняет здесь важное значение, чего нет в экспрессионизме. И дело здесь в том, что экспрессионизм развивает принцип оппозиции, конфликта и борьбы: борьбы духа с мраком. А вот для приверженцев лирической абстракции деянием духа является не борьба, но ее альтернатива, некое фундаментальное «или-или». Тень уже не продлевает некое положение вещей бесконечно, но, скорее, выражает альтернативу между самим положением вещей и преодолевающей ее возможностью, виртуальностью.

Так, например, Жак Турнёр порывает с готической традицией фильма ужасов; его тусклые и светящиеся пространства, его ночи на светлом фоне позволяют считать его сторонником лирической абстракции.

В фильме «Кошки» нападение в бассейне показано лишь в виде теней на белой стене. Что же это: превратившаяся в леопарда женщина (виртуальное соединение) или же просто леопард, которому удалось бежать (реальная связь)?

Фактически в лирической абстракции нам кажется существенным то, что дух здесь не идет в бой, а поддается некоей альтернативе. Альтернатива эта может представать в форме эстетической или страстной (Штернберг), этической (Дрейер) или религиозной.

А вот героиня «Белокурой Венеры», наоборот, отвергает белый смокинг ради супружеской и материнской любви. И хотя альтернативы Штернберга сугубо чувственные, они принадлежат сфере духа не меньше, нежели кажущиеся сверхчувственными альтернативы Дрейера или Брессона.

Итак, из своих основополагающих отношений с белым цветом лирическая абстракция выводит два следствия, увеличивающие ее отличия от экспрессионизма: вместо оппозиции членов отношения — их чередование; вместо схватки или боя — альтернатива, духовный выбор.

С одной стороны, это чередование белого с черным: белизна, захватывающая свет, чернота, свет останавливающая, — а порою полутон, серое как неразличимость, образующая третью составляющую отношения. Чередования происходят на пути от одного образа к другому или даже в рамках одного образа.

У Брессона это ритмические чередования, как в «Дневнике сельского священника», или даже чередования дня и ночи, как в «Ланселоте Озерном». С другой стороны, духовная альтернатива как будто соответствует чередованию составляющих отношения (добра или злу, неопределенности или безразличию), однако происходит это весьма загадочным образом. На самом деле еще вопрос, «стоит ли» избирать белое.

Фрагмент из «Дневник сельского священника»

У Дрейера и Брессона больничный и келейный белый цвет выглядит устрашающе и уродливо, совершенно так же, как ледяная белизна у Штернберга.

Белый цвет, избираемый красной императрицей, подразумевает суровое отречение от интимных ценностей, которые белокурая Венера обретает, наоборот, от белизны отрекаясь.

Белый цвет, встающий на пути у света, ничем не лучше черного, который все же остается свету чужд. Наконец, альтернатива в сфере духа никогда не приводит непосредственно к чередованию членов отношения, хотя последнее служит ей основой.

Дело в том, что есть такие типы выбора, когда его можно сделать лишь убедив себя, что выбора нет, в силу необходимости — иногда моральной (благо, долг), иногда физической (положение вещей), а порою физиологической (желание что-то иметь).

Духовный выбор происходит в промежутке между способом существования выбирающего, если только он об этом не знает, и способом существования того, кто знает, что речь идет о выборе.

Это выглядит как выбор между выбором или отсутствием выбора. Если я осознаю выбор, значит, уже имеется такой выбор, которого я уже не могу сделать, и такие способы существования, которых я уже вести не могу, а если бы я себя убедил, что «выбора нет», то я принимал бы все способы существования.

У режиссеров — сторонников лирической абстракции имеется масса персонажей, представляющих свои конкретные способы существования. Существуют белые люди Господа, Добра и Добродетели, деспотичные и, возможно, лицемерные, «благочестивцы» Паскаля, стражи порядка, призывающие к нему во имя нравственной или религиозной необходимости. Существуют серые люди, пораженные неуверенностью (как, например, герой дрейеровского «Вампира», брессоновский Ланселот, или даже



«Карманник» - этот фильм первоначально так и назывался: «Неуверенность»).

Существуют создания, творящие зло – черные люди, и у Брессона их много (месть Элен из «Дам Булонского леса», зловредность Жерара из фильма «Наудачу, Бальтазар», кражи из «Карманника», преступления Ивона в фильме «Деньги»).

Как раз это и говорит здравый смысл (не так красноречиво) словами комиссара из «Карманника»: «остановиться невозможно», вы выбрали ситуацию, которая уже не оставляет вам выбора. Именно в этом смысле три типа ранее упомянутых персонажей становятся причастными к неправильному выбору, тому выбору, который происходит не иначе, как при условии, что герой отрицает то, что выбор есть (или пока есть).

Фрагмент из фильма «Карманник»

И сразу становится понятным, что такое выбор с точки зрения лирической абстракции — это осознание выбора как жесткая духовная детерминированность. Это не выбор Добра или зла. Это выбор, который определяется не тем, что выбирает выбирающий, а возможностью, к которой он может обратиться в любой момент, возможностью начать сначала и тем самоутвердиться.

Персонаж, сделавший правильный выбор, обретает себя в самопожертвовании или же по ту сторону самопожертвования, которое непрестанно возобновляется: у Брессона это Жанна д'Арк, это приговоренный к смерти, это сельский священник; у Дрейера — опять же Жанна д'Арк, но также и героини его большой трилогии: Анна из «Dies irae», Ингер из «Слова», наконец, Гертруда.

Следовательно, к трем предшествующим типам нужно добавить и четвертый: персонажа, делающего аутентичный выбор или осознающего выбор.

Брессон добавляет еще и пятый тип, пятого персонажа, животное — осла из фильма «Наудачу, Бальтазар». Поскольку осел не находится в положении выбора, он осознает лишь следствия выбора или отсутствия выбора, производимого человеком, то есть лицевую сторону событий, свершающихся в телах и умерщвляющих их, — осел не может достичь той части событий, которая выходит за рамки их свершения или их духовной обусловленности (но также и выдать эту часть событий).

Так обстоят дела с лирической абстракцией. Мы исходили из пространства, обусловленного положением вещей и создаваемого чередованием «белое-черное-серое, белое-черное-серое...». И при этом утверждали: белое обозначает наш долг или нашу власть; черное — наше бессилие или нашу жажду зла; серое — нашу нерешительность, наши поиски или наше безразличие.

Затем мы возвысились до духовной альтернативы, и нам пришлось выбирать между способами существования: одни способы — белый, черный или серый - подразумевали, что выбора у нас нет (или уже нет); однако лишь нечто иное имеет в виду то, что мы совершаем выбор или же осознаем его.

Это чистый имманентный или духовный свет по ту сторону белого, черного и серого. Стоит нам достичь этого света — и он возвратит нам все. Он вернет нам белизну, но уже не берущую в плен весь свет; он сразу возвратит нам черноту, но уже не означающую подавление света; возвратит он нам и серость, которая уже не является нерешительностью или безразличием. Мы достигли духовного пространства, где то, что мы выбираем, уже не отличается от самого выбора. Итак, лирическая абстракция определяется через приключение света и белизны. Но эпизоды этого приключения способствуют тому, что вначале белый цвет, берущий в плен свет, чередуется с чернотой, где свет застревает; а затем и тому, что свет освобождается благодаря альтернативе, возвращающей нам белизну и черноту. Не сходя с места мы перешли из одного пространства в другое, из физического пространства в духовное, возвращающее нам своего рода физику (или же метафизику). Первое пространство похоже на келью и замкнуто, второе же внешне ничем от него не отличается; оно такое же, но лишь обрело духовную открытость, благодаря которой оно преодолевает все свои формальные обязательства и всю свою материальную принудительность, уклоняясь от них «де-факто» и «де-юре».

Именно это предлагал Брессон, выдвигая принцип «фрагментации»: мы переходим от замкнутого множества, которое мы фрагментируем, к открытому духовному целому, которое создаем и воссоздаем.

В известном смысле тьма экспрессионистов и лирическая белизна играли роль цвета. Но подлинный образ-цвет составляет «какое-угодно-пространство» третьего типа. Основные формы такого образа:

- поверхностный цвет больших плоских изображений;
- атмосферический цвет, пронизывающий собой все остальные цвета;
- цвет-движение, переходящий от одного оттенка к другому.



Представляется, что из этих трех форм кинематографу принадлежит только цвет-движение, а все остальные в полной мере уже раскрылись как возможности живописи. Тем не менее нам кажется, что образ-цвет в кино выглядит иначе; хоть он и присущ в равной мере кино и живописи, кинематограф придает ему иные смысл и функцию.

В кино образ-цвет имеет поглощающий характер. Формула Годара «это не кровь, а что-то красное» является формулой самого колоризма. В отличие от просто окрашенного объекта, образ-цвет не соотносится с тем или иным объектом, но поглощает все, что может: такова потенция, овладевающая всем, что находится в пределах ее досягаемости; или же таково качество, общее для совершенно несходных предметов. Существует некая символика цвета, но это не установление связи между определенными цветом и аффектом — скажем, между зеленым цветом и надеждой. Напротив того, цвет сам по себе — аффект, то есть виртуальное сочетание всех охватываемых им объектов. Интересное замечание о том, что фильмы Аньес Варда, и в особенности «Счастье», «поглощают», и не только зрителя, но и самих персонажей, и ситуации, согласно сложным аффектированным движениям дополняющих друг друга цветов.

Винсент Миннелли использовал поглощение как чисто кинематографическую потенцию этого нового измерения образа. Отсюда у него большая роль мечты: мечта есть поглощающая форма цвета. В его творчестве, в его мюзиклах (совершенно нетрадиционного жанра) проходят чередой персонажи, поглощенные собственной мечтой и в особенности мечтой других и их прошлым («Иоланда», «Пират», «Жижи», «Мелинда»), мечтой о могуществе Другого («Околдованные»).

И самых больших высот «Бал негодяев», где герои попадают в кошмары войны. Во всех его фильмах мечта становится пространством, которое, однако, напоминает паутину, где места уготованы не столько самому мечтателю, сколько заманиваемой им живой добыче.

Антониони, еще один из величайших колористов кинематографа, пользуется холодными цветами, доведенными до максимума их полноты или интенсификации с тем, чтобы преодолеть их поглощающую функцию, еще удерживавшую персонажей и преображенные ситуации в пространстве грезы или кошмара. У Антониони цвет доводит пространство до пустоты, изглаживающей то, что она поглотила. Начиная с «Приключения», основные поиски Антониони лежали в сфере пустого плана, плана необитаемого. В самом конце «Затмения» все планы, пройденные супружеской четой, пересматривает и исправляет пустота, о чем свидетельствует название фильма.

Фрагмент из фильма «Затмение»

Антониони в таких фильмах, как «Красная пустыня», «Забриски-пойнт», «Профессия: репортер» ищет пустыню, которая завершается тревеллингом по пустому пространству кадра, переплетениями бессмысленного пробега, достигающего пределов нефигуративного искусства. Предмет кинематографа Антониони — достижение нефигуративного через приключение, по окончании которого происходит «затмение» лица и исчезновение персонажей.

Разумеется, в кино издавна известны значительные эффекты резонанса, когда сопоставляется одно и то же пространство - то заполненное народом, то пустое (например, в «Голубом ангеле» Штернберга: артистическая уборная Лолы и учебный зал).

Однако у Антониони эта идея обретает невиданный размах, и ведущей силой такого сопоставления является цвет. Именно цвет возводит пространство в степень пустоты, после чего свершается часть того, что может реализоваться в событии.

И пространство выходит из этого процесса не депотенциализированным, а, напротив, с повышенным зарядом потенциала.

Кроме того, представляется, что «какое-угодно-пространство» обретает здесь новый характер. Теперь это аморфное множество, устранившее то, что в нем происходило и на него воздействовало. Аморфное множество — это, по сути дела, собрание мест, сосуществующих независимо от временного режима, движущегося из одной части множества в другую, а также независимо от сочетаний и ориентаций, придаваемых им исчезнувшими персонажами и ситуациями.

Фрагмент из фильма «Забриски поинт»

Стало быть, существует два состояния «какого-угодно-пространства»: состояние разрыва и состояние пустоты.



Впрочем, об этих двух состояниях, одно из которых всегда подразумевается другим, можно сказать лишь то, что одно бывает «до», а другое — «после».

«Какое-угодно-пространство» сохраняет единственную и одну и ту же природу: у него больше нет координат, это чистая потенциальность, показывающая лишь чистые Возможности и Качества, вне зависимости от актуализующих (или актуализовавших, или собирающихся актуализовать, или ни то, ни другое, ни третье) их положений вещей или сред. Следовательно, вызвать к жизни и образовать «какие-угодно-пространства», пространства бессвязные или опустошенные, способны тени, пробелы и цвета.

Но ведь после войны можно было видеть изобилие таких пространств, сформированных и указанными, и прочими средствами; они есть и во внутреннем убранстве, и снаружи и подвергаются разнообразным влияниям. Прежде всего это касается послевоенных лет с их разрушенными или восстановленными городами, пустырями, трущобами и — даже там, где не было войны — с «недифференцированными» городскими объектами, с обширными заброшенными территориями, доками, пакгаузами, груды балок и железного лома. Другой, в большей степени внутри-кинематографический, процесс случился, как мы увидим, из-за кризиса образа-действия: персонажи все меньше и меньше находились в «мотивирующих» сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие чисто оптические и звуковые положения.

И тогда образ-действие стал тяготеть к дроблению, в то время как ярко очерченные места потеряли свои контуры, и в результате воздвиглись «какие-угодно-пространства», где развивались свойственные современности аффекты страха и отрешенности, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания.

И если итальянский неореализм противопоставил себя реализму, то произошло это прежде всего потому, что он порвал с пространственными координатами, с прежним реализмом мест, и затуманил ориентиры движения (как в болотах или крепости из «Паизы» Росселлини), или же создал зрительные «абстракты» (завод из «Европы-51») на неопределенных лунных просторах.

Как бы там ни было, такое обилие «каких-угодно-пространств» берет свое начало в экспериментальном кинематографе, порывающем с повествованием о predetermined действиях и с перцепцией детерминированных мест. Если верно, что экспериментальное кино тяготеет к дочеловеческой (или послечеловеческой) перцепции, то оно стремится также найти ее коррелят, то есть «какое-угодно-пространство», избавленное от человеческих координат. Так, в «Длине волны» Сноу воспользовался сорокапятиминутным тревеллингом ради исследования комнаты по всей ее длине, из конца в конец, до стены, на которой висит фотография моря: из этой комнаты он извлекает потенциальное пространство, постепенно исчерпывая его возможности и качество. Девушки слушают радио, слышно, как мужчина поднимается по лестнице и со стуком падает на землю, но тревеллинг уже прошел мимо этого, предоставив место девушке, рассказывающей об этом событии по телефону.

Все предшествовавшие элементы «какого-угодно-пространства»: тени, белые пятна, цвета, неумолимое движение вперед, безысходное «сжеживание», осколки, разрозненные части, пустое множество — все это принимает здесь участие в том, чем, по мнению Ситнея, определяется «структурный фильм».

Дело выглядит так, словно камера движется из глубин большой пустой заброшенной комнаты, где два персонажа напоминают призраки самих себя, собственные тени. В противоположном конце кадра находится пустой пляж, на него выходят окна. Время, в течение которого камера продвигается из глубин комнаты к окну и на пляж, с остановками и повторами движения, и является временем повествования. Само же повествование, образ-звук, соединяет прошедшее время с будущим, движется от будущего к прошлому: от «послечеловеческого» времени, ибо в рассказе речь идет об уже завершившейся истории двух героев, - к «дочеловеческому» времени, когда ничто живое не тревожило пляж.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Брессон Р. Заметки о кинематографе. М., Розебуд Паблшинг, 2017.
2. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Бергман И. Латерна магика. – М., Искусство, 1989.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.