

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

От аффекта к действию: образ-
импульс

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, primarily triangles and polygons, are scattered across the lower two-thirds of the page. The color palette is diverse, featuring shades of light blue, pale yellow, soft pink, muted green, and various tones of teal and blue. The overall effect is one of dynamic movement and visual energy, which complements the title 'Кино 1: Образ – движение' (Cinema 1: Image – movement).



Фильмы:

- «Алчность» Э. фон Штрогейм
- «Симеон Столпник» Л. Бунюэль
- «Ангел истребления» Л. Бунюэль
- «Золотой век» Л. Бунюэль
- «Скромное обаяние буржуазии» Л. Бунюэль
- «Сусанна» Л. Бунюэль

Основные идеи:

1. Поиски натуралистической и реалистической стилистики в кино, обозначаемые Делезом как «Изначальные Миры — Элементарные Импульсы».
2. Изначальный мир не является «каким-угодно-пространством», поскольку предстает как основание для детерминированной среды.
3. Изначальный мир не существует независимо от исторической и географической среды, ибо это и есть его среда.
4. Натурализм отсылает сразу к четырем координатам: изначальному миру — производной среде и импульсам-видам поведения.
5. Натурализм в кино представлен двумя великими творцами, Штрогеймом и Бунюэлем: никто другой не описывал среду с таким неистовством и такой жестокостью, среду с двояким социальным разделением: на бедных и богатых, а также на «хороших людей» — «плохих людей».

Ж. Делез в этой главе опирается на творчество Э. фон Штрогейма и Л. Бунюэля, которых он считает главными представителями натурализма в кино.

Когда качества и возможности понимаются так, как они актуализованы в положениях вещей, в географически и исторически обусловленных средах, мы попадаем в сферу образа-действия. Реализм образа-действия противопоставит идеализму образа-эмоции. И все же между ними, между одинарностью и двоичностью, имеется нечто напоминающее «вырожденный» аффект или же действие «в зародыше».

Это уже не образ-эмоция, но еще не образ-действие. Первый, как мы видели, возникает в паре «Какие-угодно-пространства—Аффекты». Второй, как мы еще увидим, — в паре «детерминированные Среды — виды Поведения».

Однако же, между этими парами мы обнаруживаем еще одну - и необычную: «изначальные Миры — элементарные Импульсы».

Изначальный мир не является «каким-угодно-пространством» (хотя может походить на него), поскольку предстает как основание для детерминированной среды; но он и не детерминированная среда, ибо последние лишь происходят от изначальных миров.

Импульс не аффект, ибо он представляет собой в полном смысле слова впечатление, а не выражение; и все же он не совпадает и с чувствами или эмоциями, которые регулируют или разлагают конкретный вид поведения. Итак, следует признать, что это новое множество обладает полной непротиворечивостью и самостоятельностью, благодаря которым даже получается, что образ-действие не в силах его показать, а образ-переживание бессилён дать его ощутить.

Возьмем какой-нибудь дом, какую-нибудь страну или регион. Все это — реальные среды актуализации, географические или социальные. Но дело выглядит так, словно они — целиком или частично — сообщаются с изначальными мирами изнутри себя.

Изначальный мир может характеризоваться искусственностью обстановки (опереточное княжество, лес или болото в съемочном павильоне) в такой же степени, как и подлинностью заповедной зоны (настоящая пустыня, девственный лес).

Изначальный мир можно узнать по его аморфному характеру: это чистый фон или, скорее, бездна, составленная из бесформенных видов материи, «эскизов» или кусков, для которых характерны динамическая энергия действия и неформленные функции, не отсылающие даже к возникающим в нем субъектам.

К обитателям такого мира относятся, например, животные, завсегдаи салонов, хищная птица, любовник, козел, бедняк, гиена. Им не свойственны форма или конкретный тип поведения; их поступки предвзвешивают какую бы то ни было дифференциацию человека и животного. Это звери в человеческом



облике.

Собственно, импульсы являются не чем иным, как звериным началом: это энергия, помогающая овладеть кусками, которые разбросаны в изначальном мире.

Импульсы и куски находятся в строжайшем соотношении между собой. Конечно, нельзя сказать, что импульсам недостает разума: им присущ даже какой-то дьявольский разум, благодаря которому каждый импульс забирает ему причитающееся, дожидается своего момента, откладывает на будущее собственный жест и «берет взаймы» зачаточную форму, помогающую ему с большим успехом совершить нужный поступок. Тем не менее изначальный мир имеет законы, наделяющие его непротиворечивостью.

Стало быть, изначальный мир представляет собой сразу и радикальное начало, и абсолютный конец; и в итоге он связывает первое со вторым и вкладывает одно в другое сообразно закону наибольшей крупицы (наиболее крутого склона).

Следовательно, это мир весьма специфического неистовства (которое в определенных отношениях является радикальным злом); но заслуга его в том, что он порождает изначальный образ времени, с началом, концом и склоном, — всю жестокость Кроноса. Это натурализм. И он не противостоит реализму, но, напротив, подчеркивает его характерные черты, продлевая их особого рода сюрреализмом.

Реальная и актуальная среда и есть среда из мира, определяемого радикальным началом, абсолютным концом и линией наиболее крутого склона.

Суть здесь вот в чем: реальную и актуальную среду невозможно отделить от изначального мира, их раздельного воплощения нет. Изначальный мир не существует независимо от исторической и географической среды, ибо это и есть его среда. Это среда, обладающая началом и концом. Вот почему импульсы извлекаются из реального поведения, развертывающегося в детерминированной среде страстей, чувств и переживаний, которые испытывают в этой среде реальные люди.

А куски отрываются от предметов, на самом деле в этой среде формирующихся. Похоже, будто изначальные миры появляются лишь тогда, когда мы чересчур перегружаем, утолщаем и слишком далеко продлеваем невидимые линии, перекраивающие реальность и искажающие поведение и предметы.

Действия преодолеваются по направлению к первоначальным поступкам, из которых они не состояли; предметы — по направлению к кускам, из которых их невозможно воссоздать; люди — в сторону энергий, которые их не «организуют».

И выходит, изначальный мир существует и действует лишь в основании некоей реальной среды, и имеет значение лишь благодаря своей имманентности по отношению к этой среде, чье неистовство и чью жестокость он изобличает, — но также и среда предстает как реальная лишь в собственной имманентности по отношению к изначальному миру, она имеет статус «производной» среды, получающей от изначального мира себе на долю временный характер.

Словом, натурализм отсылает сразу к четырем координатам: изначальному миру — производной среде и импульсам-видам поведения.

Натурализм в кино представлен двумя великими творцами, Штрогеймом и Бунюэлем. У них создание изначальных миров может проявляться в весьма разнообразных локальных формах, как искусственных, так и естественных: у Штрогейма это вершина горы в «Слепых мужьях», хижина колдуньи в «Глупых женах», дворец в «Королеве Келли», болото из африканского эпизода того же фильма, пустыня в конце «Алчности»; у Бунюэля — павильонные джунгли в фильме «Смерть в этом саду», салон в «Ангеле истребления», пустыня со столпами из «Симеона Столпника», сад с раковинами и камнями из «Золотого века».

Ибо Штрогейм и Бунюэль — реалисты: никто другой не описывал среду с таким неистовством и такой жестокостью, среду с двояким социальным разделением: на бедных и богатых, а также на «хороших людей» — «плохих людей».

Изначальный мир представляет собой начало мира, но также и конец света, и неотвратимое скатывание по наклонной плоскости от первого ко второму: именно он влечет за собой среду, но еще он делает из нее среду закрытую, абсолютно замкнутую, либо приоткрывает ее по направлению к смутным надеждам.

Труп, выброшенный на свалку, — образ, общий для фильмов «Глупые жены» и «Забытые». Среда непрестанно рождаются из изначальных миров и вновь туда возвращаются; и едва они успевают оттуда выйти в виде уже обреченных и испорченных набросков, как наступает пора совсем бесповоротного возвращения (если, конечно, они не получают избавления, которое само может исходить разве что от этого возвращения к истокам). Таково болото из африканского эпизода «Королевы Келли» и, в особенности, из киноромана «Пото-Пото», где влюбленных подвешивают, связывают лицом к лицу, и они дожидаются



выхода крокодилов: «Здесь <...> нулевая широта. <...> Здесь нет традиций и никто не ссылается на прецеденты. Здесь <...> каждый действует согласно сиюминутному импульсу <...> и делает то, что побуждает его делать Пото-Пото. <...> Пото-Пото — наш единственный закон. <...> И он же — наш палач. <...> Все мы приговорены к смерти».

В натурализме в кинематографический образ с большой силой входит время. Можно утверждать, что «Алчность» является первым фильмом, свидетельствующим о «психологической длительности», как об эволюции или онтогенезе персонажей.

*Фрагмент из фильма «Алчность» Штрогейма -5 мин. 10 сек. – 30 сек.
Оригинальная версия фильма длилась 9,5 часов. Сохранилась 4-х часовая версия фильма.*

Присутствует время и у Бунюэля, но скорее в виде филогенеза и периодизации этапов развития человечества (по всей видимости, не только в «Золотом веке», но и во «Млечном пути», где имеются заимствования из всех периодов, но порядок последних перевернут).

И все же бросается в глаза, что у натуралистов время поражено каким-то единосущным ему проклятием. По сути дела, о Штрогейме можно сказать то, что длительность для него есть нечто не столько творящееся, сколько разрушающееся и при этом низвергающееся. Стало быть, она неотделима от энтропии и деградации. И как раз в этом пункте Штрогейм сводит счеты с экспрессионизмом.

Разделяет с экспрессионизмом он, как мы видели, трактовку света и тьмы, которую он проводит так же, как Ланг или Мурнау. Но у них время существовало лишь по отношению к свету и тени, так что деградация персонажа только и могла выразиться, что в низвержении во тьму, в падении в черную дыру.

А вот у Штрогейма все обстоит как раз наоборот: он непрестанно упорядочивал свет и тени по стадиям зачаровывавшей его деградации, он подчинял свет времени, понимаемому как энтропия. У Бунюэля явление деградации наделяется не меньшей, а, возможно, даже и большей автономией, нежели у Штрогейма, ибо это деградация, явным образом охватывающая род человеческий.

Но в определенном смысле все это остается вторичным, ибо и возлюбленная, и возлюбленный, и даже святой человек, по мнению Бунюэля, приносят не меньше вреда, нежели извращенец и «вырожденец» («Назарин»). Время, будь то время энтропии или время вечного возвращения, — в обоих случаях обнаруживает собственные истоки в изначальном мире, отводящем ему роль неумолимого рока.

*Фрагмент из фильма «Назарин» Бунюэля – 41.03. – 41.33.
Фильм «Назарин» был удостоен Гран-при Канн в 1959 году.*

И, несомненно, одним из достижений натурализма в кинематографе является такая его приближенность к образу-времени. Тем не менее препятствием для работы с временем как таковым, с временем как чистой формой, было обязательство сохранять время в подчинении натуралистическим данностям и держать его в зависимости от импульсов.

А коль скоро это так, натурализм мог улавливать лишь негативные следствия времени, такие, как износ, деградация, запустение, разрушение, потери или попросту забвение. (Мы увидим, что, когда кино непосредственно займется формой времени, оно сможет сконструировать из нее образ не иначе, как порвав с натуралистическим вниманием по отношению к изначальному миру и импульсам).

Суть натурализма фактически содержится в образе-импульсе. Он включает в себя время, но лишь как судьбу импульса и становление его объекта. Первый аспект касается характера импульсов. Ибо если они являются «элементарными» или «грубыми» в том смысле, что отсылают к изначальным мирам, то по отношению к производным средам, где они появляются, они могут выступать в чрезвычайно сложном, причудливом или необычайном виде.

Разумеется, зачастую импульсы бывают относительно простыми, как импульс голода, импульсы, имеющие отношение к питанию и сексу, и даже импульс золотоискательства в «Алчности».

Другим аспектом является объект импульса, то есть кусок, принадлежащий изначальному миру и одновременно отрываемый от реального объекта из производной среды. Объект импульса — это всегда «частичный объект» или фетиш, кусок плоти, как бы отрубленная часть тела, хлам, женские панталоны, обувь. Туфли как сексуальный фетиш — повод для сопоставления Штрогейма с Бунюэлем, в особенности, «Веселой вдовы» первого с «Дневником горничной» второго.

И выходит, что образ-импульс, несомненно, представляет собой единственный случай, когда крупный



план действительно становится частичным объектом; но это вовсе не потому, что крупный план «является» таким объектом, а оттого, что частичный объект, будучи объектом импульса, дается в этих случаях исключительно крупным планом. Импульс — это действие отрывающее, разрывающее, ломающее. А значит, извращение — это не отклонение от импульса, а его производная, то есть его нормальное выражение в производной среде.

Фрагмент из фильма «Алчность» - 6.45. – 7.15.

Это обычные отношения между хищником и его добычей. Калека является добычей по преимуществу, ибо неясно, что у него кусок: то ли недостающая часть тела, то ли остальное тело. Но он еще и хищник, и неутоленность импульсов, голод бедняков способствуют хватанию кусков не меньше, чем пресыщенность богачей.

Роль калек и уродов в натурализме столь велика потому, что они являются одновременно и деформированными объектами, которыми овладевает импульсивное действие, и уродливыми «эскизами» субъектов, играющими в таких действиях роль субъектов. В-третьих, правило или судьба импульса заключается в коварном, но насильственном захвате всего, что позволительно в данной среде, и, если возможно, в переходе из одной среды в другую. Эти исследование и исчерпание сред не прекращаются. Каждый раз импульс выбирает себе кусок в той или иной среде, хотя выбором в строгом смысле это назвать нельзя: импульс любыми средствами захватывает все, что 192 предоставляет ему каждая среда, даже если впоследствии придется зайти гораздо дальше.

Необходимо, чтобы импульс был исчерпывающим. И здесь недостаточно даже утверждать, будто импульс довольствуется тем, что ему дает или предоставляет среда. Суть этой удовлетворенности не смирение, а бьющая через край радость, когда импульс обретает могущество собственного выбора, поскольку в самых глубинах последний представляет собой желание изменить среду, найти новую среду для исследования и разрушения, обнаруживая тем большее удовлетворение тем, что новая среда предоставляет — каким бы низким, отвратительным и омерзительным оно ни было.

Радости импульса несоизмеримы с аффектом, то есть с внутренними качествами возможного объекта. И дело здесь в том, что изначальный мир всегда допускает сосуществование и последовательное расположение реальных и отличных друг от друга сред, что отчетливо заметно у Штрогейма, и еще более — у Бунюэля. И, несомненно, здесь необходимо различать положение бедняков и богачей, хозяев и слуг. Бедному слуге труднее исследовать и исчерпать среду богатых, нежели богачу, настоящему или мнимому, проникнуть в среду низкую, к беднякам, чтобы захватить там себе добычу. Тем не менее очевидности доверять не стоит. Штрогейм всегда рассматривает эволюцию богача в собственной среде и его падение.

У Бунюэля же и в натурализме наоборот: импульсы овладевают внешним персонажем, а тот приступает к физическому исчерпыванию данной среды (как в «Сусанне»). Бунюэль (как впоследствии и Лоузи) анализирует противоположное и, может быть, более устрашающее явление, ибо оно тоньше, вкрадчивее и ближе к повадкам умеющих выжидать грифа или гиены: нашествие попрошаек или слуг, использование ими богатой среды и манера, посредством которой они ее исчерпывают (не только «Сусанна», но еще и нищие, и служанка из «Виридианы»).

Как у бедных, так и у богатых цель и судьба импульсов одна: разорвать на куски, урвать кусок, накопить хлам, набросать целое поле отбросов и объединить все импульсы в единственном и одинаковом импульсе смерти. Всепоглощающая смерть, импульс смерти - вот чем насыщается натурализм. Он достигает здесь беспросветной черноты, хотя это и не последнее его слово. И перед тем как сказать последнее слово, не столь безысходное, как можно от него ожидать, Бунюэль добавляет еще и такое: к одному и тому же делу деградации сопричастны не только бедняки и богачи, но также добрые и святые люди. Ибо они тоже размножаются на свалках и остаются приклеенными к кускам, которые они утаскивают.

Фрагмент из фильма «Назарин» - 45.45. – 46.15.

И все же между натурализмом Штрогейма и натурализмом Бунюэля существуют значительные различия. Можно сказать, что Штрогейм воображал только телесные импульсы в стереотипных социальных средах, когда человек может войти лишь в изначальный мир зверей. Бунюэль стремился к показу натурализма души, больше считающемуся со сверхъестественным мирозданием веры.



Книга: Кино 1: образ – движение

Лекция: От аффекта к действию: образ-импульс

Фрагмент фильма «Назарин» - 55.55. – 56.28

Не так уж неправы те, кто видит в творчестве Бунюэля внутренний спор с собственными христианскими импульсами: извращенец, и особенно Христос, очерчивают нечто скорее потустороннее, нежели лежащее по эту сторону, и четко формулируют проблему, которая выражается в виде вопроса о спасении, даже если Бунюэль сильно сомневается в каждом из средств этого спасения: и в революции, и в любви, и в вере.

В следующей лекции мы поговорим о принципе повтора.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Леннинг А. Штрохгейм. – М.: Rosebud Publishing, 2012. – 592 с.
2. Луис Бунюэль / Дуларидзе, Л. Г. — М.: Искусство, 1979. — 320 с.
3. Бунюэль о Бунюэле. – М: Радуга, 1989. – 384 с.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
5. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жиллю Делезу. –М.:Киноведческие записки № 46, 2000.