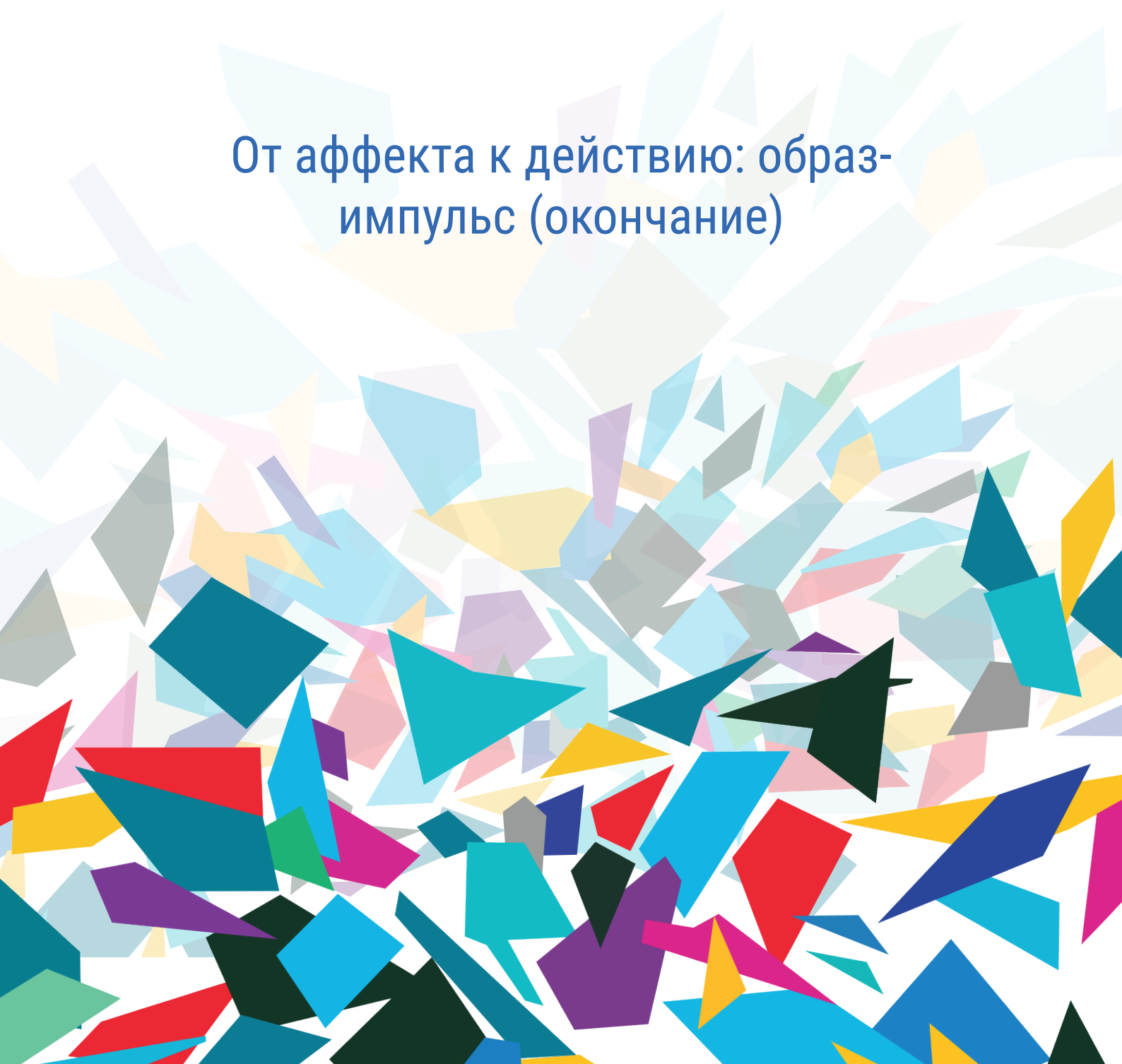


КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

От аффекта к действию: образ-
импульс (окончание)





Фильмы:

«Слуга» Джозеф Лоузи
«Месье Кляйн» Джозеф Лоузи
«Посланник» («Постредник») Джозеф Лоузи
«Руби Джентри» Кинг Видор
«Бунтарь бес причины» Николас Рэй

Основная идея:

Поиск натуралистической стилистики характерен для развития кинематографа в целом. Делез отмечает, что «первозданный мир» в американском кино формировался вокруг женских персонажей.

Что такое повторы? Мы переходим от бесконечного и неопределенного повторения к повторению как решающему моменту, от повторения, закрытого к повторению открытому, от повторения, не только бьющего мимо цели, но и порождающего промахи, к повторению, не только достигающему успеха, но и воссоздающему образец или оригинал.

По сути дела, дурное повторение не воспроизводится просто потому, что событие промахивается мимо самого себя, и дурное повторение — виновник промаха, — как в «Скромном обаянии буржуазии», где повторение обеда показывает деградацию всех сред, которые оно замыкает в самих себе (церковь, армия, дипломатия...).

Фрагмент из фильма «Скромное обаяние буржуазии»

Что же касается «Ангела истребления», то закон дурного повторения удерживает приглашенных в комнате с непреодолимыми границами, тогда как «хорошее» повторение как будто устраняет границы и делает комнату открытой в мир. У Бунюэля дурное повторение выступает в виде неточности или же несовершенства: так, в «Ангеле истребления» одни и те же два гостя в первый раз представлены с теплотой, а во второй — прохладно; тост хозяина один раз встречен с безразличием, а второй — с всеобщим вниманием.

А вот спасающее повторение предстает как точное, и единственно точное: как раз тогда, когда девственница предлагает себя в жертву Богу-хозяину, гости садятся в точности как вначале и мгновенно обретают освобождение.

Повторение прошлого в материальном смысле возможно, однако невозможно в духовном, то есть во Времени; и напротив, повторение веры, обращенной в будущее, представляется невозможным материально, но возможным духовно, поскольку оно состоит в том, чтобы начать все сначала и поплыть против течения времени, поработавшего циклом, благодаря присутствующему во времени творческому моменту.

Так, значит, существует два сталкивающихся типа повторения: импульс смерти и импульс жизни? Бунюэль предоставляет нам широчайший выбор, и мы можем начинать и с различия, и со смешения обоих повторений.

Гости Ангела хотя бы помянуть некое событие, то есть повторить спасшее их повторение, однако тем самым впадают в повторение, которое их губит: собравшись в церкви ради того, чтобы прочесть молитву *Te Deum*, они оказываются пленниками, и это ощущение усиливается и становится все напряженнее при том, что назревает революция.

Для того, чтобы достичь повторения, которое приводит к спасению или изменяет жизнь по ту сторону добра и зла, не следует ли порвать со всем строем импульсов, разрушить временные циклы, добраться до элемента, подобного подлинному «желанию» или непрестанно возобновляемому выбору? Как бы там ни было, возведя в мировой закон не столько энтропию, сколько повторение, Бунюэль кое-что выиграл.

Могущество повторения он вкладывает в кинематографический образ. Тем самым он уже преодолевает мир импульсов, достигая врат времени и избавляя его от наклонной плоскости или циклов, все еще подчинявших его какому-то содержанию. Бунюэль не останавливается на симптомах и фетишах, а разрабатывает еще один тип знака — назовем его «сценой»; возможно, так Бунюэль показывает нам непосредственный образ-время. Этот аспект его творчества мы будем анализировать впоследствии, ибо он выходит за рамки натурализма. Но Бунюэль преодолевает натурализм изнутри и так от него и не отрекается.

Жиль Делез отмечает, что в американском кинематографе порывы к натурализму присутствуют в



определенных женских ролях и у некоторых актрис.

В действительности, натурализму — в первую очередь американскому — легче всего остального усвоить идею «первозданной» женщины. Так, Золя описывал свою Нана как «плоть по преимуществу», «фермент» и «золотую мушку», как, в общем-то, хорошую девушку, портящую, однако, все, к чему бы она не прикасалась, и вовлекающую его в бесповоротную деградацию, которая обернется против нее самой.

Другой тип женщины «первозданной», властной и атлетической часто изображала в своих ролях Ава Гарднер: неодолимый импульс трижды повелевал ей соединиться с мертвецом или импотентом («Пандора» Левина, «Босоногая графиня» Манкевича, «И восходит солнце» Генри Кинга).

Но единственным американским режиссером, оказавшимся способным создать вокруг героини целый изначальный мир, охваченный неистовыми страстями, стал Кинг Видор, и произошло это именно в послевоенный период, когда он отдалился от Голливуда и реализма.

Таков фильм «Руби Джентри», где девушка, выросшая на болотах (Дженнифер Джонс), стремится отомстить, и ей удается разрушить уже исчерпанную городскую и человеческую среду: она способствует возвращению болота на прежнее место; это одно из лучших болот, когда-либо построенных в павильоне.

Образ-импульс столь трудно достигается и даже определяется и идентифицируется потому, что он как бы втиснут между образом-переживанием и образом-действием.

Весьма показательна здесь эволюция Николаса Рэя. Его вдохновение по справедливости часто квалифицируется как «лирическое»: он принадлежит школе лирической абстракции. Его колоризм, наделяющий цвета максимальной абсорбирующей силой, как в фильмах Миннелли, не устраняет белого и черного, но трактует их уже как настоящие цвета. И в этой перспективе тьма не возводится в принцип, но является следствием, вытекающим из отношений света с цветом и белизной.

Даже тень Христа в светлых натуральных кадрах из фильма «Царь царей» вытягивается, разгоняя мрак; а в «Невинных дикарях» неподвижные планы ловят светозарную белизну, связывающую цивилизацию белого человека с тьмой (итальянская версия фильма называется «Белая тень»).

Насилие как будто бы преодолевается: в этот последний период творчества Николаса Рэя его персонажи достигают такого уровня отрешенности, просветленности и духовной решительности, который позволяет им делать выбор и непрестанно все тот же выбор воссоздавать, всегда принимая мир.

То, к чему стремились уже двое главных героев фильмов «Джонни Гитара» и «Беги за возлюбленным» и то, что они уже начали находить, чета героев «Девушки с вечеринки» наконец-то свершит полностью: воссоздание избранного ими связующего звена, которое в противном случае погрузилось бы во мрак.

Лирическая абстракция во всех названных смыслах предстает как некая чистая стихия, в которую Рэй непрестанно желал попасть: даже в первых его фильмах, где большое значение имеет ночь, ночная жизнь героев представляет собой лишь следствие, а молодой человек скрывается в тени исключительно потому, что такова его реакция.

Дом в тени (из фильма «На опасной земле»), где находят убежище слепая девушка и неразумный убийца, выглядит словно обратная сторона белоснежного пейзажа, который сделает черным сумрачная толпа линчевателей. Тем не менее, Рэю понадобилась медленная эволюция, чтобы освоить этот элемент лирической абстракции. Первые свои фильмы он создал по американскому образцу образов-действий, сходных с манерой Казана: буйство молодого человека представляет собой реакцию на насилие, ответное насилие — против среды, общества, отца, нищеты и несправедливости, против одиночества.

Молодой человек неистово желает сделаться взрослым, но как раз его необузданность только и оставляет ему выбор, что умереть или остаться ребенком, и чем более буйным, тем более ребячливым (об этом же фильм «Бунтарь без причины», хотя там герою как будто удается выиграть пари и «стать мужчиной в один день», что, пожалуй, слишком быстро для того, чтобы угомониться). И вот, в течение второго периода, масса элементов которого в зачаточном виде содержалась в первом, образы насилия и скорости глубоко видоизменяются.

Что же касается фильма «Ветер на болотах», то его можно назвать шедевром натурализма, прежде всего, из-за фигурирующего в нем нового типа насилия: изначальный мир, топи Эверглейд, их светозарная зелень и большие белые птицы, импульсивный Человек, который готов «стрелять прямо-таки Богу в лицо», его банда «Каиновых братьев», убивающая птиц. И их упоенность соответствует грозе и буре.

Но эти образы предстоит преодолеть: пари заставляет героев выйти из болота - даже с риском умереть, и они обнаруживают возможность приятия мира, примирения с ним. Наконец, насилие преодолевается, и обретенное спокойствие образует окончательную форму выбора, который производится сам собой и непрестанно возобновляется, в результате чего в последний период творчества объединяются все



элементы лирической абстракции, медленно разрабатывавшиеся в течение первого реалистического и второго натуралистического периодов.

Трудно добиться чистоты образа-импульса и особенно сохранить ее, найти присущие ей достаточные открытость и креативность. Великих режиссеров, которым это удалось, называют натуралистами. Третьим в их ряду — вместе с Бунюэлем и Штрогеймом — стоит Лоузи (американец, но до чего же нетипичный!).

По сути дела, он вписывает все свое творчество в систему координат натурализма, обновляя их на свой лад, подобно обоим своим предшественникам. И прежде всего у Лоузи бросается в глаза весьма своеобразный тип насилия, пронизывающего или переполняющего персонажей, а также предшествующего всякому действию (такой актер, как Стенли Бейкер, похоже, наделен неистовством, соответствующим этому насилию, и потому ему подходят фильмы Лоузи). Это насилие — противоположность реалистическому насилию в действии. Это насилие поступка перед тем, как тот становится действием. С образом-действием оно связано не больше, нежели с представлением какой-либо сцены. Это не просто внутреннее или природное, но еще и статическое неистовство.

В фильме «Безжалостное время» выведен молодой обвиняемый, о котором нам сообщают, что он не только невиновен, но даже кроток и ласков; и все-таки зритель содрогается, поскольку сам персонаж дрожит от неистовства, от собственного еле сдерживаемого буйства.

Содержание фильма таково: Алек Грэм приговорен к смертной казни за убийство своей подруги Дженни, с которой он провел уик-энд в Англии, в загородном доме. Отец Алека, Дэвид Грэм, писатель-алкоголик, который не обращал внимания на своего сына в прошлом, прилетает из Канады, чтобы встретиться с ним до казни. Алек не реагирует на попытки отца примириться с ним. Тогда Дэвид, убежденный в том, что его сын не виновен, решает найти истинного убийцу. До казни остается всего 24 часа, и Дэвиду придется приложить все усилия, чтобы спасти сына.

Это «первозданное» неистовство, это импульсивное насилие, кроме того, постепенно пронизывает изображаемую среду, среду производную, которую оно буквально опустошает через долгую деградацию. Для этих целей Лоузи охотно выбирает «викторианскую» среду, викторианский город или дом, где разворачивается драма и где первостепенное значение приобретают лестницы, так как они вычерчивают линию наиболее крутого уклона.

Импульс заставляет персонажа переворочить всю среду, и герой утоляет его не иначе, как овладевая тем, что казалось для него запретным и по праву принадлежащим иной среде, расположенной на более высоком уровне. Отсюда у Лоузи тема извращенности, которая состоит сразу и в распространении деградации, и в выборе наиболее труднодоступного «куска». Фильм «Слуга» повествует о том, как лакей обрел власть над хозяином и над домом.

Фрагмент из фильма «Слуга» (1963) – 1 час 08 мин. 35 сек.

Эти процессы получают развитие в «Посланнике», ибо там не только арендатор овладевает девушкой из большого поместья, но еще и двое влюбленных - околдованным ребенком, приводя его в оцепенение и вынуждая играть роль третьего, а также совершая над ним странное насилие, что только увеличивает их удовольствие.

В мире импульсов у Лоузи, возможно, одним из важнейших является «сервильность» (раболепство), возведенная в ранг настоящей стихийной страсти человека, и она проявляется у слуги, но латентна и лишь изредка прорывается у хозяина, у любовников и у ребенка.

Сервильность, подобно паразитизму в фильмах Бунюэля, равно характерна и для хозяина, и для слуги. Деградация и является симптомом этого импульса всеобщей сервильности, которому соответствуют разнообразные фетиши: улавливающие зеркала и магические статуэтки.

Фрагмент из фильма «Слуга»

Если верно, что натуралистическая деградация прошла у Штрогейма через своего рода энтропию, а у Бунюэля - через цикличность или повторение, то теперь она принимает еще один вид. Эту третью форму можно назвать «обращенность против себя». Здесь это понятие наделено простым и типичным для Лоузи смыслом. Первозданное буйство импульсов задействовано всегда, но оно слишком интенсивно, чтобы перейти в действие. Оно как будто не находит достаточно значительного действия, которое было бы адекватным ему в производной среде. Персонажем безраздельно овладевает неистовство импульсов,



и он начинает внутренне содрогаться, именно в этом смысле становясь добычей и жертвой собственной импульсивности.

Так Лоузи расставляет ловушки, приводящие к психологическим искажениям смысла его произведений. Персонаж может производить впечатление слабака, компенсирующего собственную слабость внешней грубостью, к которой он прибегает, когда не видит другого выхода, — и при этом рискует сразу же потерять все силы.

Но на самом деле никакого психологического механизма Лоузи не описывает, а только изобретает экстремальную логику импульсов. Ведь о мазохизме говорить неинтересно.

В основе фильмов Лоузи лежит импульс, который — по природе своей — оказывается слишком мощным для персонажа, каким бы ни был у того характер. Герои Лоузи притворяются не сильными людьми, а слабаками: они заранее обречены из-за переполняющей их необузданности, заставляющей их импульсивно исследовать некую среду до конца — но все это ценой исчезновения их самих вместе с их средой. Пример такого становления, расставляющего нам западню психологических и психоаналитических интерпретаций, гораздо более обильных, чем для любого другого фильма Лоузи, — фильм «Месье Кляйн».

Фрагмент из фильма «Месье Кляйн» (1976) – 1 час 10 мин. 30 сек. – 30 сек.

Париж в период оккупации нацистской Германией. Вполне преуспевающий, несмотря на тревожное время, торговец антиквариатом Робер Кляйн не гнушается воспользоваться сложной ситуацией, в которую попали люди в военное время. Но самые большие дивиденды он получает от евреев, преследуемых фашистами. Живя в постоянном страхе за собственную жизнь, нуждающиеся в наличных, приносят господину Кляйну фамильные драгоценности и предметы старины, он, не стесняясь, предлагает гроши за вещи, цена которым – целое состояние.

Для его героя характерно то самое подавление неистовства, которое мы всегда обнаруживаем у Лоузи (этой статичной необузданностью, без которой нельзя играть в фильмах Лоузи, обладает Аллен Делон). Но основная примета «Месье Кляйна» — в том, что одолевающее героя буйство импульсов вовлекает его в чрезвычайно необычное становление: во время нацистской оккупации его принимают за еврея — он же начинает протестовать и вкладывает все свое мрачное неистовство в расследование, чтобы изобличить несправедливость того, что с ним сделали.

И все же не ради права и не в силу осознания какой-то более фундаментальной справедливости, а всего лишь благодаря охватывающему его буйству, он постепенно делает основополагающее открытие: даже если бы он был евреем, все эти импульсы продолжали бы противостоять насилию, производному не от их порядка, а от социальных порядков господствующего режима. В итоге персонаж разделяет участь еврея и обрекает себя на гибель вместе с массой евреев. Вот как нееврей становится евреем.

В связи с «Месье Кляйном» во многих комментариях речь шла о роли двойничества и о проведении расследования. Нам же эти темы представляются вторичными и подчиненными образу-импульсу, то есть статическому неистовству персонажа, у которого в производной среде нет иного выхода, кроме обращения этого буйства на себя, кроме становления, приводящего его к гибели, которая выступает как наиболее ошеломляющее из логических допущений.

Фрагмент из «Месье Кляйн» - 1 час 52 мин. 13 сек.

Есть ли у Лоузи идея спасения, пусть даже наделенного такой двусмысленностью, как у Штрогейма или Бунюэля? Если она и есть, то искать ее нужно в образах женщин.

Фрагмент из «Месье Кляйн» - 1 час 21 мин. 20 сек. – далее 30 сек.

У Лоузи странные плоские пространства, часто, но не всегда нависающие, скалистые или каменные, изрезанные каналами, галереями, туннелями и траншеями, образующими горизонтальные лабиринты: таковы утес из «Проклятых», плоскогорья в «Силуэтах на фоне пейзажа», нависающая терраса из «Бума»; но также и земли, расположенные ниже уровня моря: мертвый и «едва ли не доисторический город» Венеция из фильма «Ева»; полуостров, напоминающий край света, Норфолк из «Посланника»; сад в итальянском стиле из «Дон-Жуана»; заброшенный парк вроде того, где герой «Безжалостного времени» устроил свою мастерскую и площадку для автогонок; заурядный сквер, покрытый гравием, вроде фигурирующего в



фильме «Слуга»; площадки для крикета (которые Лоузи любит снимать, хотя спорт ему и не нравится); зимний велодром с туннелями из фильма «Месье Кляйн».

Изначальный мир переполнен гротами и птицами, но также и крепостями, вертолетами, скульптурами и статуями; трудно сказать, какие в нем каналы, искусственные или же естественные, лунные. Стало быть, изначальный мир не противопоставляет Природу сооружениям человека: он игнорирует их различия, имеющие значение лишь для производных сред. Однако же, поскольку такой мир возникает между средой, которая никак не может умереть, и другой, которой не удастся родиться, он присваивает себе как остатки первой, так и эскизы второй, превращая их в «болезненные симптомы».

Изначальный мир объединяет архаизм и футуризм. Ему, как и безумному хозяину утеса, принадлежит все, что относится к импульсивным поступкам и жестам. И вот изначальный мир сообщается с производными средами сверху вниз, но на этот раз по вертикальным тропинкам крутого склона, — или же снаружи внутрь, одновременно и как хищник, выбирающий в производных средах себе добычу, и как паразит, ускоряющий их деградацию. Среда подобна викторианскому дому совершенно так же, как изначальный мир — нависающему над этим домом или окружающему его дикому краю.

Вот так устроены у Лоузи четыре координаты, типичные для натурализма. Он отчетливо демонстрирует их в фильме «Проклятые», определяя двойное противопоставление: с одной стороны, утесы Портленда, «их первозданный пейзаж и военные сооружения», их дети ставшие радиоактивными мутантами (изначальный мир), но также и «убогий викторианский стиль невзрачного морского курорта в Веймуте» (производная среда); с другой стороны, громадные птицы вертолеты и скульптуры (импульсивные образы и действия), но также и банда мотоциклистов с подобными крыльям мотоциклетными рулями (порочные поступки в производной среде). От фильма к фильму четыре измерения меняются и вступают в различные отношения противопоставления или же дополнительности, сообразно тому, что именно Лоузи желает сказать или показать.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Плахов А. Кто вы, мистер Лоузи? – журнал «Сеанс». - <https://seance.ru/n/53-54/kto-vy-mister-louzi/>
2. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
3. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жиллю Делезу. –М.:Киноведческие записки № 46, 2000.