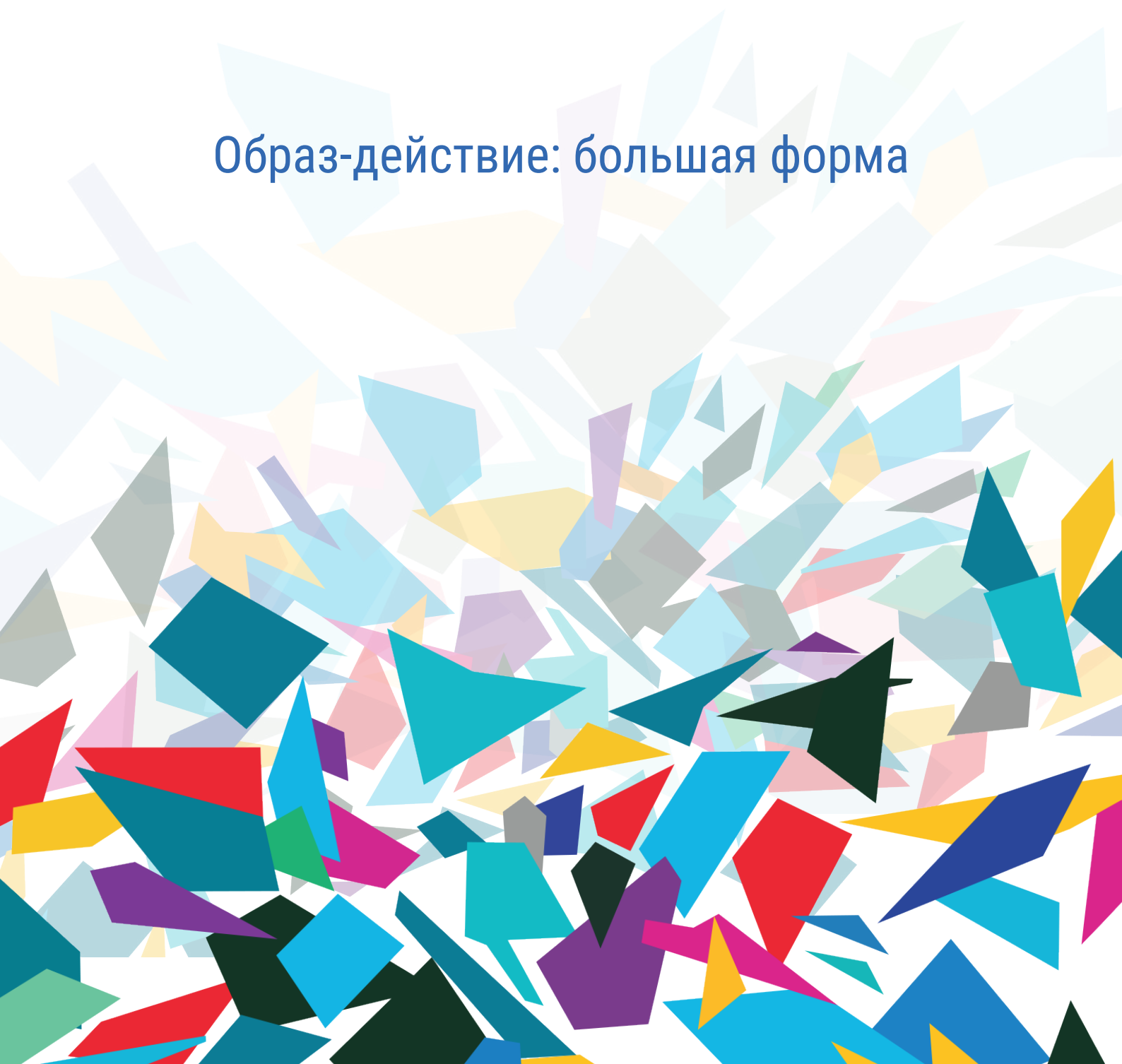


# КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-действие: большая форма





**Фильмы:**

«Ветер» Шестрема

«Нанук с Севера» Флаэрти

«Дилижанс» Форда

**Основные идеи:**

1. Детерминированная среда может выступать в роли изначального мира или «какого-угодно-пространства».
2. Формируется реализм из сред и типов поведения - из актуализующих сред и воплощающих типов поведения.
3. Во множестве сред имеется нечто напоминающее две разнонаправленные спирали, одна из которых сужается по направлению к действию, а другая - расширяется к новой ситуации: и пространство, и время принимают форму рюмки для яиц или песочных часов.
4. Формулой этого органического и спиралевидного представления будет САСИ (от ситуации к преобразованной ситуации через посредство действия). Эта формула соответствует тому, что Бёрч называл «большой формой».
5. Синсигнум есть множество качеств-возможностей, актуализованных в некоей среде, в каком-либо положении вещей или в детерминированном пространстве-времени.
6. Второй полюс – бином. Бином возникает, как только состояние некоей силы отсылает к антагонистической силе.

Мы вступаем в область, поддающуюся более легкому определению: производные среды обретают независимость и начинают иметь самостоятельное значение. Качества и возможности уже не появляются в «каких-угодно-пространствах» и не заполняют изначальные миры, но актуализуются непосредственно в разных видах детерминированного пространства-времени: географического, исторического и социального. Аффекты и импульсы предстают теперь не иначе, как воплощенными в разных типах поведения, в форме управляющих ими или же их разрушающих эмоций или страстей. Это и есть Реализм. Правда, существуют различного рода переходные явления. И уже тенденцией немецкого экспрессионизма было нагромождение теней и светотеней в физически и социально определенных пространствах (Ланг, Пабст).

И наоборот, детерминированная (предопределенная) среда может актуализовать такие возможности, благодаря которым она сама сможет выступать в роли изначального мира или «какого-угодно-пространства»: это явление мы видим в шведской лирической школе. И все равно реализм определяется собственным специфическим уровнем. На этом уровне он ни в коей мере не исключает вымысла и даже грёзы; он может включать в себя фантастическое, необыкновенное, героическое и особенно мелодраму; он может содержать преувеличения или чрезмерности, но лишь такие, что ему не противоречат.

Формируется же реализм из сред и типов поведения - из актуализующих сред и воплощающих типов поведения. Образ-действие является отношением между ними, а также всеми разновидностями такого отношения. Именно эта модель обеспечила всемирный триумф американскому кино — вплоть до того, что оно стало служить своего рода дипломом иностранным режиссерам, внесшим вклад в его формирование.

Среда всегда актуализует несколько качеств и возможностей. Она производит их глобальный синтез и сама представляет собой Окружающую Среду, или Охватывающее, тогда как качества и возможности становятся силами в этой среде. Среда и ее силы искривляются, воздействуют на персонажа, бросают ему вызов и образуют ситуацию, куда он попадает. Персонаж, в свою очередь, реагирует (действием в собственном смысле слова), отвечая ситуации, видоизменяет среду либо свои отношения со средой, с ситуацией, с другими персонажами. Ему предстоит выработать новый способ существования (габитус) или возвысить собственный способ существования на уровень требований среды или ситуации. Он превращает ее в модифицированную или исправленную ситуацию, делая ее новой. Все индивидуировано: и среда как определенное пространство-время, и ситуация как обуславливающий и обусловленный фактор, и коллективный персонаж в такой же степени, как индивидуальный. И, как мы видели в классификации образов Пирса, это царство «двоичности», то есть такое, где всего имеется по два.

Ведь еще в средах мы различаем качества-возможности, а также актуализующие и положения вещей. Ситуация и персонаж, или действие, подобны двум членам пропорции, сразу и коррелятивным, и антагонистичным. Действие же как таковое представляет собой поединок между силами, серию дуэлей:



дуэль со средой, с другими, с самим собой. Наконец вытекающая из действия новая ситуация образует пару с ситуацией отправной. Таково множество образов-действий, или же по крайней мере первичная форма образа-действия. Ей свойственна органическая репрезентация, и кажется, что эта репрезентация наделена дыханием. Ибо она расширяется в сторону среды и сужается по направлению к действию. А точнее говоря, она расширяется или сужается во все стороны — в зависимости от состояний ситуации и требований действия.

Тем не менее, можно утверждать, что во множестве сред имеется нечто напоминающее две разнонаправленные спирали, одна из которых сужается по направлению к действию, а другая - расширяется к новой ситуации: и пространство, и время принимают форму рюмки для яиц или песочных часов. Формулой этого органического и спиралевидного представления будет САСИ (от ситуации к преобразованной ситуации через посредство действия). Нам представляется, что эта формула соответствует тому, что Бёрч называл «большой формой». Этот образ-действие, или эта органическая репрезентация, имеет два полюса или же, скорее, два знака, один из которых отсылает прежде всего к органическому, а другой - к активному или функциональному.

Первый мы назовем синсигномом (*synsigne*), частично согласуясь с Пирсом: синсигном есть множество качеств-возможностей, актуализованных в некоей среде, в каком-либо положении вещей или в детерминированном пространстве-времени. Второй же полюс мы хотели бы назвать биномом, чтобы обозначить любой поединок, то есть именно то, что, собственно, и является активным в образе-действии. Бином возникает, как только состояние некоей силы отсылает к антагонистической силе, и в особенности тогда, когда одна (или обе) силы является (являются) «намеренной» («намеренными») и включает (включают) в свое проявление даже усилие по предотвращению действия иной силы: субъект действия действует в зависимости от того, что, по его мнению, собирается делать другой. Стало быть, образцовыми примерами биномов служат притворные действия, показательные трюки, ловушки.

В вестерне моменты поединков, когда улица пустеет, а герой выходит из дома и идет весьма характерной походкой, силясь разгадать, где находится другой и что он собирается делать, можно назвать биномами *par excellence*. Возьмем «Ветер» Шёстрема (его первый фильм, снятый в Америке). По равнине непрестанно дует ветер. Это почти что изначальный мир в духе натурализма или даже «какое-угодно-пространство» экспрессионистов: ведь обдуваемые ветром просторы напоминают аффект. Но актуализует эту возможность и сочетает ее с потенциями прерии в детерминированном пространстве, в Аризоне, совсем иное положение вещей: реалистическая среда. Девушка, уроженка Юга, приезжает в незнакомый край и оказывается вовлеченной в серию поединков: в физический поединок с окружающей средой; в психологический поединок с враждебно настроенной семьей, которая ее принимает; в душевный поединок с грубым ковбоем, который в нее влюблен; в поединок один на один со скототорговцем, который хочет ее изнасиловать. Убив торговца, она отчаянно пытается засыпать его песком, но ветер каждый раз не дает это сделать. Наступает момент, когда сама среда бросает ей наиболее жестокий вызов и когда она добирается до сути поединков. Вот тогда-то и начинается примирение: с ковбоем, начинающим понимать ее и помогать ей; с ветром, чье могущество она тоже начинает понимать, в то же время ощущая, как в ней возникает новый способ существования.

*Фрагмент фильма «Ветер» - 10.27. и далее 30 сек.*

Как же развивался этот тип образа-действия в некоторых основных кинематографических жанрах? Прежде всего, рассмотрим документальный фильм. Тойнби разработал прагматическую философию истории, согласно которой цивилизации представляют собой ответы на вызовы, которые бросает человеку окружающая среда. Если нормальным или, скорее, нормативным случаем можно считать сообщества, встречающиеся с вызовами достаточно серьезными, но все же неспособными лишить человека всех его способностей, то можно представить себе и два остальных случая: такой, где вызовы со стороны среды столь мощны, что человек не может на них ответить или их парировать даже при использовании всей своей энергии (цивилизации выживания); и такой, где среда настолько благоприятна, что человек может выжить как угодно (цивилизации досуга). В документальных фильмах Флаэрти рассмотрены оба случая и выявлено благородство «крайних» типов цивилизаций. К тому же режиссера почти не трогает обращенное к нему обвинение в руссоизме и в том, что он пренебрегает политическими проблемами, возникающими в первобытных обществах, а также недооценивает роль белых в эксплуатации таких обществ. Если бы он «исправился», то ввел бы некоего третьего, третью сторону, которая не имеет ничего общего с отснятыми



Флаэрти условиями: режиссер хочет срисовать с природы столкновение со средой (скорее этология, нежели этнология). Фильм «Нанук с Севера» начинается с показа среды, а затем на берег высаживается эскимос со своей семьей. Мы видим гигантский синигнум тусклого неба и закованных во льды берегов: здесь Нанук обеспечивает собственное выживание в крайне враждебной окружающей среде; поединок со льдом ради того, чтобы построить иглу, и в особенности знаменитый поединок с тюленем.

*Фрагмент из «Нанук с севера» (1922) - 2 мин. 40 сек – 15 сек. потом 4 мин. 30 сек – 15 сек.*

Мы видим здесь грандиозную структуру САСI или даже, скорее, САС, поскольку величие поступков Нанука состоит не столько в изменении ситуации, сколько в выживании в неумолимой среде.

*Фрагмент «Нанук с севера» - 25 мин. 03 сек. и далее 30 сек.*

Теперь возьмем социально-психологический фильм: во всей реалистической части своего творчества Кинг Видор умел осуществлять грандиозные глобальные синтезы, двигаясь от общности к индивиду и обратно. «Этической» можно назвать такую форму, которая в любом случае навязывает себя во всех жанрах, — ведь словом «этос» обозначается сразу и место или среда, и пребывание в среде, и обычаи или габитус, то есть способ существования. Эта этическая или же реалистическая форма отнюдь не исключает грез и охватывает оба полюса «американской мечты»: с одной стороны, идею единоклюнной среды, или нации-среды, плавильного тигля и объединения всех национальных меньшинств (единоклюнный взрыв хохота в конце фильма «Толпа», или же одно и то же выражение, возникающее на лицах представителей желтой, черной и белой рас в «Уличной сцене»); с другой же стороны, идея вождя, то есть такого представителя той или иной нации, который умеет отвечать на вызовы среды, как и на трудности ситуации («Хлеб наш насущный», «Американский романс»). Даже в периоды тяжелейших кризисов это хорошо управляемое единоклюнное лишь сдвигается и покидает одну сферу только для того, чтобы восстановиться в другой: покинув город, оно переходит в сельскохозяйственные сообщества, а затем перескакивает «от пшеницы к стали», в тяжелую промышленность. Тем не менее единоклюнное может оказаться фальшивым, а индивид — предоставленным самому себе.

И разве не это показано в «Толпе», где город выведен как искусственное и безразличное сообщество людей, а человек — как брошенное на произвол судьбы существо, лишенное ресурсов и реакций? У фигуры САСI, в которой индивид видоизменяет ситуацию, действительно имеется противоположность, ситуация САС, когда индивид уже не знает, что делать, и в лучшем случае попадает в исходную ситуацию: таков американский кошмар из фильма «Толпа».

Следует ли из этого делать вывод, будто общество строится по образу и подобию собственных преступлений, что все его среды патологичны, а типы поведения — сумасбродны? Такой вывод ближе к творчеству Ланга или Пабста. У американского же кино есть средства спасения своей мечты, несмотря на испытания кошмарами. Остановимся на вестерне, который крепко укоренен в среде. Начиная с Инса и согласно формуле САСI (мы увидим, что это не единственная формула вестерна), среда представляет собой Окружающую Среду, или Охватывающее. Основным же качеством образа тут является дыхание. Именно оно не только вдохновляет героя, но и объединяет вещи в едином целом органической репрезентации, то сжимаясь, то расширяясь сообразно обстоятельствам. Когда этим миром овладевает цвет, происходит это согласно хроматической гамме его диффузии, при которой насыщенное и размытое звучат эхом друг друга (такие цвета окружающей среды мы находим в декорациях к фильму Форда «Как зелена была моя долина»). Крайнюю степень охватывающего образует небо с его пульсациями — и не только у Форда, но и у Хоукса, вкладывающего в уста одного из персонажей «Большого неба» такие слова: это великая страна, и больше ее только небо... Охваченная небом среда, в свою очередь, охватывает сообщество. И как раз будучи представителем сообщества, герой становится способным к поступку, делающему его равным среде, и восстанавливает в ней порядок, попираемый случайно либо периодически: чтобы превратить индивида в вождя, способного на столь великое деяние, требуется посредничество сообщества и самой land. Тут легко узнаваем мир Форда - с его напряженными коллективными сценами (свадьбы, праздники, танцы и песни), с непрерывным присутствием земли и имманентностью неба. Из-за этого некоторые исследователи приходят к выводу о том, что пространство у Форда замкнуто и что в нем нет ни реального движения, ни подлинного времени.



*Фрагмент из фильма «Дилижанс» (1939) – 32.35 и далее 30 сек.*

Нам, скорее, представляется, что движение в фильмах Форда реально, однако вместо того, чтобы происходить от одной части кадра к другой или по отношению к некоему целому, изменения в котором оно должно передавать, движение происходит внутри охватывающего и выражает его дыхание. Внешнее охватывает внутреннее, они сообщаются между собой, и мы продвигаемся вперед, переходя от одного к другому в обоих направлениях, следя за образами фильма «Дилижанс», где показ дилижанса изнутри чередуется с показом его снаружи. Можно двигаться от известной точки к неведомой, например, к земле обетованной в фильме «Хозяин фургона», и все равно сутью остается охватывающее, которое включает в себя и известное, и неведомое, - и которое расширяется по мере того, как мы с громадным трудом продвигаемся, и сужается, когда мы останавливаемся и отдыхаем. Оригинальность Форда состоит в том, что только охватывающее задает меру движения или же органический ритм. Кроме того, оно является плавильным тиглем для разного рода меньшинств, то есть объединяющим их началом, вскрывающим соответствия между ними даже тогда, когда они вроде бы этому сопротивляются; здесь демонстрируется слияние, необходимое для рождения нации: таковы три группы преследуемых, выведенные в «Хозяине фургона», а именно мормоны, бродячие актеры и индейцы. Пока мы остаемся в рамках этого первого приближения, мы не выходим за пределы структуры САС, ставшей космической или эпической: на самом деле герой становится равным среде через посредничество сообщества, и среду он не изменяет, а лишь восстанавливает в ней циклический порядок.

*Фрагмент из «Дилижанса» - 46 мин. 00 сек.*

Как показал Митри, с самого начала вестерн развивался во всех направлениях - и в эпическом, и в трагическом, и в романтическом, и уже тогда его героями были ковбои: и ностальгические, и одинокие, и стареющие, и даже пропащие, а также реабилитированные индейцы. На всем протяжении своего творчества Форд стремился уловить эволюцию ситуации, в результате чего время сделалось бы совершенно реальным. У Форда герой не довольствуется восстановлением порядка, которому эпизодически что-либо угрожает. Организация фильма, органическая репрезентация происходит не циклично, а по спирали, и конечная ситуация отличается от начальной: схема САСI. Это не столько эпическая, сколько этическая форма.

Если Библия заложила основы общественной жизни, то причина здесь в том, что древние евреи, а впоследствии — христиане способствовали рождению здоровых наций-цивилизаций, которые уже демонстрируют две характерные особенности американской мечты: быть плавильным тиглем, где перемешиваются меньшинства, а также быть ферментом, формирующим вождей, способных реагировать на разнообразные ситуации. И наоборот, Линкольн у Форда повторяет главы библейской истории, ибо судит он столь же совершенно, как Соломон; обеспечивает, подобно Моисею, переход от кочевнического закона к писаному, от номоса к логосу; а также въезжает в город на осле на манер Христа («Молодой мистер Линкольн»). И если исторический фильм в результате занимает важное место в американском кино, то происходит это, возможно, оттого, что в условиях, сложившихся в Америке, все прочие жанры, независимо от степени их «художественности», уже были историческими: и криминальный фильм с гангстеризмом, и вестерн с приключениями обладали статусом исторических структур, патогенных или же образцовых. Над голливудскими историческими концепциями легко насмеяться. Нам же представляется, что они вобрали в себя наиболее серьезные аспекты истории, как она виделась из XIX века.

Ницше различал три таких аспекта: «историю монументальную», «историю антикварную» и «историю критическую» или, скорее, этическую. Монументальный аспект касается физического и человеческого Охватывающего, природной и архитектурной среды. Вавилон и его разгром у Гриффита; древние евреи, пустыня и разверзшееся море, а также филистимляне, храм Дагона и его разрушение Самсоном у Сесила Б. Де Милла являются гигантскими синсигнумами, способствующими тому, что сами образы становятся монументальными. Согласно анализу Ницше, такой аспект истории благоприятствует параллелям и аналогиям между различными цивилизациями: какими бы отдаленными ни были великие моменты истории человечества, считается, что они соприкасаются вершинами и образуют «совокупность последствий как таковых», которые якобы тем больше поддаются сравнению и воздействуют на сознание современного зрителя. Следовательно, монументальная история естественным образом тяготеет к универсальному, а шедевром ее является «Нетерпимость», поскольку в этом фильме различные исторические периоды не просто приходят на смену друг другу, но чередуются сообразно необычному ритмическому монтажу. И





каким бы способом ни осуществлялось сопоставление периодов, оно всегда — и даже у Эйзенштейна — связывалось с мечтой о монументальном историческом фильме. Тем не менее у этой концепции истории имеется большой изъян: она рассматривает исторические явления как «следствия сами по себе» и в отрыве от каких бы то ни было причин. Именно это отметил еще Ницше, и как раз это критиковал Эйзенштейн в историческом и социальном американском кино. ...

Если монументальная история рассматривает следствия как таковые, а из причин оставляет лишь простейшие поединки, в которых противостоят индивиды, то последними необходимо заняться истории «антикварной», восстанавливающей их формы жизни, обычные для какой-либо эпохи: войны и стычки, гладиаторские бои, состязания колесниц, рыцарские турниры и т. д. «Антикварное» служит подкладкой монументального. Здесь опять же нетрудно иронизировать над голливудскими «реконструкциями» и тем, что предметы выглядят как новенькие: для «антикварной» истории вид «с иголки» — признак актуализации эпохи.

В единственном по-настоящему историческом фильме Хоукса «Земля фараонов» режиссера, похоже, интересует лишь один момент в самом конце, когда архитектор становится также и инженером и сооружает для фараона новую и необыкновенную машину, обрабатывающую песок и камни; из нее сыплется песок и падают камни, что обеспечивает абсолютно герметическую замкнутость погребального зала пирамиды изнутри. Наконец, справедливо, что монументальная и «антикварная» концепции истории не могли бы столь успешно сочетаться без отмеряющего и дистрибуирующего их этического образа. Как выразился Сесил Б. Де Милл, речь идет о Добре и Зле, со всеми соблазнами и мерзостями зла (варвары, неверующие, нетерпимые, оргии и т. д.). Древнему или недавнему прошлому необходимо как бы оказаться на скамье подсудимых, его надо предать суду, и лишь тогда удастся понять, что способствует в нем вырождению, а что — рождению, каковы в нем ферменты упадничества и зерна будущего, что в нем оргия, а что — крестное знамение, как соотносятся всемогущество богачей и убожество бедняков. Необходимо, чтобы суровый этический приговор избил несправедливость «вещей», принес сострадание и возвестил о новой цивилизации на марше, словом, чтобы он непрестанно вновь открывал Америку, тем более что с самого начала мы отвергли анализ каких бы то ни было причин. Американское кино довольствуется показом изнеживающего влияния окружающей среды на определенные цивилизации, да еще вмешательством предателей в поступки. Поэтому поразительно, что вопреки всем этим ограничениям ему удалось предложить выразительную и связную концепцию всемирной истории: монументальной, «антикварной» и этической.

### Дополнительные источники по теме лекции:

Форд Дж. Режиссерская энциклопедия США. – М., 1989.

1. Форд, Джон. В поисках грустного брата. <http://kinote.info/articles/1391-dzhon-ford-v-poiskakh-grustnogo-brata>
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 Жилу Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000.



Книга: Кино 1: образ – движение

Лекция: Образ-действие: большая форма

---