

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-действие: большая форма
(окончание)





Основные идеи:

1. Первый закон образа-действия имеет отношение к образу-действию как к совокупной органической репрезентации.
2. Второй закон - решительное действие или поединок может случиться лишь в том случае, если из различных точек Охватывающего будут исходить на этот раз сходящиеся линии действия, благодаря которым станут возможными последнее столкновение индивидов и реакция, изменяющая ситуацию.
3. Третий закон выглядит как обратный второму. По сути дела, если чередующийся монтаж абсолютно необходим для перехода от ситуации к действию, то представляется, что в таком образом стиснутом действии в основе поединка имеется нечто противящееся любому монтажу. Этот третий закон можно назвать законом Базена, или законом «запрещенного монтажа».
4. Четвертый закон - переход от ситуации к действию сопровождается вложенностью одних поединков в другие. Бином становится полиномом.
5. Пятый закон: между Охватывающим и героем, между средой и видоизменяющим ее поведением, между ситуацией и действием с необходимостью существует большой разрыв, который может быть преодолен лишь постепенно, по мере действия фильма.
6. Шестой закон: необходимо, чтобы между ситуацией и грядущим действием существовал разрыв, но разрыв этот существует лишь для того, чтобы быть заполненным, через процесс, отмеченный цезурами как моментами регресса и прогресса.

Каковы законы образа-действия во всех характерных для него жанрах?

Первый закон имеет отношение к образу-действию как к совокупной органической репрезентации. Он структурирован, ибо места и моменты ясно определены и в их противопоставленности, и в их взаимодополнительности. С точки зрения ситуации (С), с точки зрения пространства, кадра и плана, закон этот организует способ, каким среда реализует свои многочисленные потенции; части каждой потенции (например, небеса у Форда); конфликт или согласие между потенциями; особую роль земли (land), которая является сразу и такой же потенцией, как другие, и местом столкновения или примирения всех потенций. Но этот закон организует и способ, каким целое искривляется вокруг группы, персонажа или же некоего фокуса, образуя Охватывающее, от которого отделяются враждебные или же благоприятствующие силы: так на вершине холма, на границе между небом и землей, вырисовываются индейцы... А с точки зрения времени или последовательности планов закон этот организует переход от С к СІ широкое дыхание, чередование моментов сжатия и расширения, чередование внешнего и внутреннего, деление основной ситуации на второстепенные, что соответствует мелким делам внутри глобального. Во всех этих отношениях органическая репрезентация представляет собой спираль, имеющую пространственные и временные цезуры. Эту концепцию мы обнаруживаем и у Эйзенштейна, хотя распределение и последовательность векторов на спирали он мыслил совершенно иначе. С точки зрения Гриффита и американского кино, чередующийся параллельный монтаж вполне справляется с эмпирической организацией взаимосвязи векторов.

Для всякого значительного течения в историческом кинематографе следует задавать вопрос: какая концепция истории в нем подразумевается? Однако же, поставленная проблема гораздо фундаментальнее того, чем мы ее здесь обозначили, и касается отношений между высказыванием и историческими высказываниями, с одной стороны, и высказыванием и кинематографическими образами, с другой. Наш вопрос является лишь частью последнего. Чередующийся монтаж включает и другую фигуру, уже не параллельную, а сходящуюся, или конвергентную. Причина этого в том, что переход от С к СІ осуществляется с помощью А, решительного действия, чаще всего расположенного в непосредственной близости от СІ. Для того, чтобы возможности, актуализуемые синсигнумом, по-новому перераспределялись, примирялись между собой или признавали победу одного из своих рядов, синсигнуму необходимо «сжиматься» в бином, или поединок.

Второй закон, следовательно, управляет переходом от С к А. И получается, что решительное действие или поединок может случиться лишь в том случае, если из различных точек Охватывающего будут исходить на этот раз сходящиеся линии действия, благодаря которым станут возможными последнее столкновение индивидов и реакция, изменяющая ситуацию. Именно эти линии действия образуют объект конвергентного чередующегося монтажа, второй гриффитовской монтажной разновидности. Возможно, совершенства здесь достиг Ланг в фильме «М». Анализируя конвергентный монтаж в этом фильме по



сравнению с предшествующими фильмами Ланга, Ноэль Бёрч предложил понятие «большой формы». В действительности общая ситуация прежде всего как следует обрисована в детерминированном и индивидуированном пространстве-времени: двор городского дома, лестничная площадка в подъезде и кухня в квартире, путь из квартиры в школу, афиши на стенах, возбужденность людей...

Фрагмент из фильма «М» (1931) Фрица Ланга – 22 мин. 00 сек. – 30 сек

О чем фильм? Маньяк-убийца наводит ужас на жителей Города. Маленькие девочки не успевают домой к обеду, не возвращаются вовсе. Полиция сбилась с ног в поисках преступника, однако все усилия тщетны. Обеспокоенный активностью полицейских, преступный мир города сам объявил погоню за нарушившим табу маньяком.

Но очень скоро в этой среде выделяются две точки, а впоследствии — две линии действия, которые непрерывно чередуются и сближаются так, что одна постоянно «рифмуется» с другой, и образуют щипцы, чтобы схватить преступника: линия полиции и линия воровской малины. Следует заметить, что ввиду в высшей степени структурного характера органической репрезентации, для положительного или отрицательного героя место оказывается подготовленным заранее, причем задолго до того, как он его занял: так происходит постепенное разоблачение убийцы. Но с подлинным действием мы сталкиваемся и узнаем убийцу по-настоящему лишь тогда, когда его ловят уголовники. Речь идет о поединке М с судом бандитов и попрошаек. Итак, двойная линия с цезурами и рифмами привела нас от ситуации к поединку, от синсигнума к биному.

Фрагмент из фильма «М» - 1 час 37 мин 00 сек – далее 30 сек

Правда, органическая репрезентация сохраняет двойственность до самого конца; ибо когда полиция дублирует действия уголовников и вырывает из их лап убийцу, дабы предать его настоящему суду, мы не знаем, изменится ли ситуация, восстановится ли справедливость, произойдет ли очищение от преступления, — или же все будет продолжаться как прежде, а преступление — непрерывно возобновляться («теперь надо следить за малышами получше...»): С или СИ?

Третий закон выглядит как обратный второму. По сути дела, если чередующийся монтаж абсолютно необходим для перехода от ситуации к действию, то представляется, что в таком образом стиснутом действию в основе поединка имеется нечто противящееся любому монтажу. Этот третий закон можно назвать законом Базена, или законом «запрещенного монтажа». Андре Базен показал, что если два самостоятельных действия, сопряженных получению некоего результата, допускают монтаж, то в полученном результате обязательно есть момент, когда они сталкиваются «в лоб» и их следует воспринимать в нередуцируемой одновременности, ибо без этого невозможно прибегать ни к монтажу, ни даже к съемке с противоположных точек. Базен привел пример с «Цирком» Чаплина: вопреки тому, что дозволены любые комбинированные съемки, Чарли действительно должен войти в клетку со львом и оказаться с ним в общем плане. И Нануку тоже необходимо сразиться с тюленем в одном и том же плане. Этот закон бинома касается уже не СИ и не СА, но А как такового. Впрочем, поединок не является уникальным и локализованным моментом образа-действия. Поединок расставляет вехи на линиях действия и непременно обозначает необходимые одновременности.

Фрагмент из «М» - 1 час 48 мин. 58 сек.

Таким образом, переход от ситуации к действию сопровождается вложенностью одних поединков в другие. Бином становится полиномом. (Четвертый закон – взимовложенность поединоков). Даже в вестерне, где поединок представлен в наиболее беспримесном виде, «в последней инстанции» увидеть его трудно. С кем происходит поединок ковбоя — с бандитом или с индейцем? А может быть, с женой, с другом, или же с новичком, собирающемся его заменить (как в «Либерти Валансе»)! А в фильме «М» происходит ли настоящая дуэль между М и полицией и обществом или же между М и «малиной», для которой он нежелателен? Впрочем, разве настоящий поединок не располагается где-то еще? В конечном счете, он может находиться вне фильма, хотя и внутри кино. В сцене суда «малины» бандиты и нищие отстаивают права на преступление как вид или способ поведения и ставят в упрек М то, что он действует под влиянием страсти. На что М отвечает, что страсть его невинна: иначе он вести себя не может, он



совершает поступки лишь под влиянием аффекта или импульсов, и как раз в этот момент и только в этот момент актер играет в экспрессионистской манере.

Фрагмент из фильма «М» - 1 час 37 мин. 40 сек. и далее 30 сек.

Да и, в конечном счете, разве поединок из фильма «М» не оказался дуэлью между самим Лангом и экспрессионизмом? Этот фильм знаменует собой прощание Ланга с экспрессионизмом и переход к реализму, впоследствии подтвержденный в «Завещании доктора Мабузе».

Но если мы имеем дело с настоящей взаимовлеченностью поединков, то именно поэтому и формулируется пятый закон: между Охватывающим и героем, между средой и видоизменяющим ее поведением, между ситуацией и действием с необходимостью существует большой разрыв, который может быть преодолен лишь постепенно, по мере действия фильма. Можно вообразить ситуацию, которая мгновенно превратится в поединок, но она была бы «бурлескной»: в коротком шедевре («Роковая кружка пива») Филдс через регулярные промежутки времени открывает дверь своей хижины на дальнем Севере, восклицая «хороший хозяин в такую погоду собаку не выведет», и тут же получает неизвестно от кого два снежка прямо в лицо. Но обычно от среды до последнего поединка путь долог. Дело в том, что герой до действия созревает не сразу — подобно Гамлету, для которого действие оказывается чересчур значительным. Его нельзя назвать слабым: напротив, он равен Охватывающему, но лишь потенциально. Его величие и потенциал необходимо актуализоваться. Гамлету необходимо отказаться от своей отрешенности и от душевного спокойствия, либо обрести силы, которые у него отняла ситуация, либо дождаться благоприятного момента, когда он получит необходимую поддержку от некоего сообщества или же от какой-нибудь группы.

На самом деле герою необходимы народ и основная группа для освящения, но также и встречная группа помощи, более гетерогенная и более узкая. Он должен быть готовым к слабодушию и предательству со стороны одних так же, как и к уверткам других. Таковы переменные, которые мы обнаруживаем и в вестерне, и в историческом фильме. Советские киноведы не заметили у Эйзенштейна гамлетовский характер Ивана Грозного: двух моментов великого сомнения, через которые он проходит, как двух цезур фильма, а также аристократической натуры царя, вследствие которой народ не может служить ему основной группой, а может быть лишь группой поддержки и инструментом. Герою вообще необходимо переживать моменты внутреннего или внешнего бессилия.

Форд любит такую дуалистическую структуру, обозначающую опять же бином: в «Гроздьях гнева» такова матриархальная мать семейства земледельцев, теряющая способность к «ясновидению» по мере разложения группы, — тогда как сын ее способность к ясновидению обретает по мере того, как начинает понимать смысл и значение новой битвы. Со всех этих точек зрения органическая репрезентация управляется последним (шестым) законом развития образа-действия: необходимо, чтобы между ситуацией и грядущим действием существовал разрыв, но разрыв этот существует лишь для того, чтобы быть заполненным, через процесс, отмеченный цезурами как моментами регресса и прогресса.

Образ-действие вдохновляет фильмы, основанные на поведении (бихевиоризм – раздел психологии, изучающий поведение человека), поскольку конкретный тип поведения представляет собой действие, ведущее от одной ситуации к другой или реагирующее на некую ситуацию ради того, чтобы попытаться видоизменить ее либо установить иную. В этом возвышении поведения Мерло-Понти видел примету, общую для современного романа, современной психологии и духа кинематографа. Но в такой перспективе необходима очень крепкая сенсомоторная связь, нужно, чтобы поведение стало по-настоящему структурированным. Большая органическая репрезентация, САСИ, должна быть даже не сформирована, а именно порождена: с одной стороны, необходимо, чтобы ситуация глубоко воздействовала на персонажа; с другой же, чтобы пронизанный ею персонаж через прерывистые промежутки «взрывался», совершая поступки. Такова формула реалистического насилия, радикально отличающегося от натуралистического. Структура ее напоминает яйцо: в ней имеется полюс растительный или вегетативный (впитывание), а также полюс животный (acting-out).

Известно, что эта сторона образа-действия подверглась систематизации в Actors Studio и в фильмах Казана. Именно тут образом овладевают сенсомоторные схемы, где есть тенденция к выделению генетического элемента. С самого начала правила Actors Studio касались не только актерской игры, но и концепций фильма, равно как и его развертывания, кадрирования, раскадровки и монтажа. По одному элементу здесь можно сделать вывод о другом: по реалистической актерской игре заключить о реалистическом характере фильма, и наоборот. При этом мало сказать, что актер никогда не остается



безучастным и что он играет безостановочно. Ведь если он не взрывается, он пропитывается ситуацией, но спокойным никогда не остается. Для актера, как и для персонажа, основным неврозом является истерия. Для вегетативного полюса фактически столь же характерно топтание на месте, как для полюса животного — скачкообразное перемещение. Для губчатого впитывания столь же свойственно напряжение, как для acting-out — резкая разрядка. И как раз поэтому из такого структурно-генетического представления образа-действия выводится формула, чье применение поистине не знает границ. Казан советовал прибегать к взаимоуничтожению конфликтующих персонажей: когда все они убивают друг друга, поединки становятся гораздо ярче и выразительнее.

В фильме «В порту» (1954) Элиа Казан подробно разрабатывается такая теология: если меня не предадут другие, я предаю сам себя, и еще предаю справедливость. Необходимо пройти через массу омерзительных ситуаций и впитать их, нужно испытать множество постыдных взрывов, — и лишь тогда можно мельком запечатлеть нечто нас отмывающее и услышать эхо спасающего или прощающего нас взрыва.

Фрагмент из фильма «В порту» (1954) – 1 мин. 50 сек. – далее 30 сек.

В центре сюжета судьба простого докера — Терри Мэллоу в исполнении Марлона Брандо, терзающегося сомнениями и решающего встать на путь восстановления справедливости, после того как выясняется, что он работает на настоящего гангстера.

В фильмах Элиа Казана интересен именно способ, каким совместно «затвердевают» американская мечта и образ-действие. Американская мечта все больше утверждается как греза, греза и только, ибо факты ей противоречат; однако же она совершает пируэт, в результате которого сила ее лишь увеличивается, ибо теперь она охватывает даже такие действия, как предательство и доносы (согласно Форду, функцией мечты является как раз исключение последних). И, как мы увидим, именно после войны, когда рушится американская мечта, а образ-действие подвергается решающему кризису, греза обретает свою наиболее содержательную форму, а действие — наиболее бурную и взрывчатую схему. Это агония кинематографа действия, даже если режиссеры еще долгое время продолжали снимать фильмы такого типа. Это «поведенческое» кино не довольствуется простой сенсомоторной схемой типа обыкновенной рефлекторной дуги, пусть даже условного рефлекса. Здесь присутствует более сложный бихевиоризм, принимающий в расчет, в основном, внутренние факторы.

В образе-действии эмоциональная трактовка предмета и эмоциональное действие по отношению к предмету могут оказывать большее воздействие на зрителя, нежели крупный план. В одной ситуации из фильма «В порту», когда поведение женщины становится амбивалентным, а мужчина ощущает вину и робость, он подбирает оброненную женщиной перчатку, хранит ее и играет с ней, а, в конце концов, надевает себе на руку.

Это напоминает генетический и эмбриональный признак образа действия, который можно назвать запечатлением (Empreinte) (переживаемого объекта) и который функционирует в сфере поведения уже как «символ». Сразу и весьма необычно он объединяет бессознательное актера, личную виновность режиссера, истерию образа.

Фрагмент из фильма «В порту» - 40 мин. 10 сек. – далее 30 сек.

Согласно обобщенному определению, запечатление представляет собой внутреннюю, но видимую связь между впитываемой ситуацией и взрывным действием.