

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-действие: малая форма

The background of the slide is a complex, abstract geometric pattern composed of numerous overlapping triangles and polygons in various colors, including shades of blue, teal, yellow, red, purple, and grey. The pattern is dense and dynamic, creating a sense of movement and depth.



Фильмы:

«Парижанка» Ч. Чаплина
«Маленький большой человек» А. Пенна

Основные идеи:

1. Большой формой мы назвали образ-действие, движущийся от ситуации как Охватывающего (синсигнум) к действию как поединку (бином).
2. Ради удобства назовем малой формой образ-действие, переходящее от действия, определенного типа поведения, или облика к частично разоблаченной ситуации.
3. Закон второго типа индекса: весьма малое различие в рамках одного и того же действия или между двумя действиями индуцирует очень большую дистанцию между двумя ситуациями.
4. Делез противопоставляет две формулы образа-действия: CASI и ACASI, то есть большой однозначный организм, включающий в себя органы и функции, действиям и органам, которые, напротив, постепенно складываются в некую двусмысленную организацию.

Делез говорит: «Теперь следует рассмотреть совершенно иной аспект образа-действия. Если образ-действие всегда и на всех уровнях объединяет два элемента, то было бы естественным, если бы и сам он обладал двумя различными аспектами.

Большая форма, CASI, движется от ситуации к действию, видоизменяющему ситуацию. Но существует и иная форма, которая, наоборот, переходит от действия к ситуации, а затем к новому действию: ACASI. На этот раз действие разоблачает ситуацию, снимает покров с той части или того аспекта ситуации, которые включают новое действие. Действие продвигается вслепую, а ситуация разоблачается в потемках или при двойственном прочтении. При переходе от действия к действию ситуация постепенно вырисовывается, видоизменяется, наконец, проясняется либо сохраняет свою тайну.

Большой формой мы назвали образ-действие, движущийся от ситуации как Охватывающего (синсигнум) к действию как поединку (бином). Ради удобства назовем малой формой образ-действие, переходящее от действия, определенного типа поведения, или облика к частично разоблаченной ситуации. Это схема, обратная сенсомоторной. Репрезентации такого рода являются уже не глобальными, а локальными; не спиральными, а эллиптическими; не структурными, а событийными; не этическими, а комедийными. Композиционным знаком такого типа образа-действия служит индекс. Представляется, что такие образы-действия наиболее осознанно вводятся в «Парижанке», фильме Чаплина, в котором он сам не играл, — а также во всем творчестве Любича. Даже удовольствовавшись поверхностным анализом, мы увидим, что существует два типа или два полюса индексов. В первом случае действие (или же просто жест) разоблачает не предзаданную ситуацию. Следовательно, ситуация выводится из действия путем непосредственного вывода либо относительно сложного умозаключения. Поскольку ситуация сама по себе не дана, индекс служит индексом нехватки, подразумевает «дыру» в повествовании и соответствует первоначальному значению слова «эллипсис». Например, в «Парижанке» Чаплин подчеркивает лауну длиною в год, которую ничто не заполнило, но мы делаем вывод о ней по новой манере поведения и стилю одежды героини, ставшей любовницей богача. Даже лица здесь не только не обладают выразительной или аффективной самостоятельностью, но и не проявляют каких бы то ни было признаков того, что происходило за пределами кадрового поля: поистине, они функционируют как индексы глобальной ситуации.

Фрагмент из «Парижанки» (1923) Чаплина – 15 мин. 50 сек.

Таков, к примеру, знаменитый образ поезда, чье прибытие мы замечаем лишь по огонькам, пробегающим по лицу женщины; таковы эротические образы, о которых мы можем сделать лишь косвенные выводы. Примеры становятся еще более разительными, когда в индексе присутствует умозаключение, каким бы стремительным оно ни оказалось: так, «горничная открывает комод, и на пол случайно вываливается мужской воротничок, что и раскрывает любовную связь Эдны».

У Любича мы постоянно обнаруживаем такие стремительные умозаключения, которые вводятся в сам образ, начинающий в этом случае функционировать как индекс. Так, в «Жизненном проекте» (этот фильм сохранил всю свою былую скандальность — настолько естественно и просто героиня отстаивает право жить с двумя любовниками), когда один любовник видит другого в смокинге ранним утром у общей



возлюбленной, по этому индексу он (и в то же время зритель) заключает, что его друг провел ночь у молодой женщины. Этот индекс, стало быть, состоит в том, что один из персонажей оказался «слишком» одет (в вечерний костюм), чтобы не провести ночь в весьма интимной ситуации, которая не показана. Это образ-умозаключение. Существует и второй тип индексов, более сложный — это индекс двусмысленности, соответствующий геометрическому значению слова «эллипс». Так, в «Парижанке» множество индексов первого типа наводят на мысль о том, что героиня не слишком-то предана своему возлюбленному (она странно ухмыляется). Зато с богатым любовником у нее более двусмысленные отношения, и поэтому зритель все время задает себе вопрос: привязана ли она к нему из-за богатства, роскоши, из-за какого-то пособничества, — или же она его любит любовью более сердечной или глубокой?

Фрагмент из «Парижанки» - 42.10. и далее 30 сек.

Некоторые из таких случаев применяются сплошь и рядом в каких угодно фильмах: к примеру, невиновного считают виновным (человек держит нож рядом с трупом, и непонятно, происходит ли это оттого, что он убил, либо оттого, что он всего лишь убрал нож?). Более сложные случаи, которых мы только что коснулись, представляют больший интерес. Они позволяют вывести закон второго типа индекса: весьма малое различие в рамках одного и того же действия или между двумя действиями индуцирует очень большую дистанцию между двумя ситуациями. Это эллипс как термин геометрии, поскольку отдаленные ситуации напоминают двойной фокус действия. Это индекс уже не нехватки, а двусмысленности или, скорее, дистанции. И не важно, что одна из ситуаций опровергается или отрицается, ибо она становится таковой, лишь исчерпав собственные функции, и никогда не бывает таковой в степени, достаточной для устранения двусмысленности индекса и преодоления дистанции между воскрешаемыми ситуациями.

В фильме «Быть или не быть» Любичу, несомненно, удастся превосходно манипулировать такими сложными индексами. Порою эти образы неразрешимы: например, как только актер начинает читать монолог, некий зритель уходит из зала — потому ли, что он уже наслушался, или же из-за того, что у него свидание с женой актера? Порою же они касаются всей интриги и требуют значительного монтажа: весьма небольшая разница в жестах, но также и громадная дистанция между двумя ситуациями, когда в первый раз труппа актеров играет роли немцев перед зрителями пьесы, а во второй — наоборот, ведет себя как немцы перед немцами, причем последние выглядят так, будто сами играют себя. Вопрос жизни и смерти: ситуации тем удаленнее друг от друга, чем лучше персонажи знают, что все зависит от весьма небольших различий в поведении. Как бы там ни было, в малой форме мы по действию выводим ситуацию или же ситуации.

На первый взгляд, такая форма кажется более дешевой и экономичной, чем предыдущая: так, Чаплин объяснил, что огоньки и тени поезда он показал в виде отсветов на лице потому, что якобы не мог показать настоящий французский поезд... Это ироническое замечание существенно, ибо ставит обобщенную проблему: воздействие фильмов серии Б, или малобюджетных, на изобретение образов в кино. Очевидно, что экономическая стесненность возбуждает искрометное вдохновение и что образы, придуманные в условиях строжайшей экономии, получают отклики во всем мире. Много примеров этому было в неореализме, в «новой волне», но это справедливо для любого времени, и зачастую серию Б по праву рассматривают как активный центр экспериментирования и созидания. Тем не менее «малая форма» вовсе не обязательно возникает в малобюджетных фильмах и уж точно не в них обретает полное свое выражение. В широкоэкранном кино, в цвете, в роскошных мизансценах и в декорациях она находит такие же выразительные факторы, как и сама большая форма. И если мы называем ее малой формой, то само по себе это неадекватно и служит лишь тому, чтобы противопоставить две формулы образа-действия: САСI и АСАI, то есть большой однозначный организм, включающий в себя органы и функции, действиям и органам, которые, напротив, постепенно складываются в некую двусмысленную организацию. А коль скоро это так, мы без труда можем подыскать для двух формул образа-действия жанры или состояния определенного жанра, на которые они вдохновляют.

Только что мы разбирали комедию нравов, характерную для малой формы АСА, в ее отличиях от типичного для большой формы социально-психологического фильма САС. Однако аналогичные различия или оппозиции действуют и в других, разнообразнейших сферах. Сначала вернемся к большому историческому фильму САС, к истории монументальной или «антикварной». Ему противопоставляется не менее исторический тип фильма, тип АСА, который совершенно справедливо называют «костюмным». В этом случае костюм, одеяние, и даже ткань функционируют как конкретные виды поведения или облика



и являются индексами раскрываемой ими ситуации. В исторических фильмах, как правило, дело обстоит совершенно иначе, ибо там, как мы видели, ткани и костюмы имели большое значение, но лишь в той мере, в какой они были интегрированы в некую монументальную и «антикварную» концепцию. Здесь же концепцию можно назвать модистской или модельерской, как если бы кутюрье и декораторы выступали на месте архитекторов и антикваров.

Фрагмент из «Парижанки» - 27 мин. 44 сек.

Наконец, вестерн ставит ту же самую проблему при особом разнообразии условий. Мы видели, что большая форма, наделенная дыханием, несомненно, не довольствовалась эпическим, но во всех своих разновидностях еще и сохраняла охватывающую среду, глобальную ситуацию, вызывающую действие, в свою очередь, способное модифицировать ситуацию изнутри. Такой большой органической репрезентации присущи, к примеру, в фильмах Форда, четко очерченные характеры: она включает одну основную группу, или же несколько таких групп, и каждая ясно определена, гомогенна, имеет собственные местности, интерьеры и обычаи (например, пять групп из «Хозяина фургона»); но органическая репрезентация включает еще и встречную группу, или группу «на случай», более гетерогенную и разношерстную, но все же функциональную. Наконец, имеется значительный разрыв между ситуацией и действием, которое необходимо предпринять, однако разрыв этот существует лишь для того, чтобы его преодолеть: в действительности, герою предстоит актуализовать собственную потенцию, которая позволит ему справиться с ситуацией; он должен стать способным к действию, и постепенно он таким станет, ибо представляет он «положительную» фундаментальную группу и находит необходимую поддержку во встречной группе (вполне сгодятся на это врач-алкоголик, великодушная девица легкого поведения и т. д.). И уже замечательно, что Хоукс вписывается в рамки такой органической репрезентации, но подвергает ее обработке, в результате которой та претерпевает глубокую деформацию и как бы искажение. Если такая деформированная органическая репрезентация выражается в полной мере, как это происходит в начале «Красной реки», когда пара, показанная на фоне неба, равняется всей Природе, — образ кажется слишком мощным и потому не может длиться. Когда же образ длится, то переходит в иной режим: он становится жидким, горизонт соединяется с рекой (и в «Красной реке», и в «Большом небе»). Можно утверждать, что у Хоукса органическая репрезентация земли имеет тенденцию к исчерпанности, и от нее остаются разве что почти абстрактные функции текучести, переходящие на передний план. Места, прежде всего, утрачивают органическую жизнь, охватывавшую и пронизывавшую их, а также располагавшую их в некоем множестве: так, тюрьма из «Рио-Браво» становится чисто функциональной, ей даже не нужно показывать собственного узника; церковь из «Эльдорадо» свидетельствует лишь о забвении своих функций; город из «Рио-Лобо» сводится к «диаграмме, на которой читаются лишь какие-то функции; это безжизненный город, обреченный из-за тяготеющего над ним прошлого». В то же время фундаментальная группа становится крайне расплывчатой, и единственной пока еще отчетливой общностью остается разношерстная встречная группа (алкоголик, старик, молодой человек...): это функциональная группа, которая уже не основана на органике; она обнаруживает свои мотивации в возврате долга, в искуплении вины, в преодолении деградации, а свои силы или средства, скорее, в изобретении хитроумной машины, нежели в репрезентации некоего.

Однако же, хоть неовестерн и обязан многим к Хоуксу, неовестерн движется в ином направлении: он применяет «малую форму» непосредственно и даже на широком экране. Здесь царствует эллипс, вытесняющий спираль и ее проекции. Это уже не глобальный или интегральный закон СА (большое расстояние, которое только и существует для того, чтобы быть преодоленным), а дифференциальный закон АС: ничтожное различие, только и существующее для того, чтобы быть исчерпанным, вызвав к жизни весьма отдаленные или противопоставляемые ситуации. И, в первую очередь, индейцы уже не возникают на вершине холма, отделяясь от неба, но выпрыгивают из высокой травы, от которой их не отличить. Индеец почти сливается со скалой, за которой он ждет противника («Омбре» Мартина Ритта), а в ковбое есть что-то от минерала, из-за чего он сливается с пейзажем («Человек с Запада» Энтони Манна). Насилие превращается в основной импульс, и его интенсивность увеличивается в той же мере, что и внезапность.

Годар, анализируя художественную форму у Энтони Манна, вывел формулу АСАІ, противопоставив ее большой форме САСІ, суть этого противопоставления в том, чтобы «обнаруживать и уточнять в одно и то же время, тогда как классический вестерн ставился так, что сначала происходило обнаружение, а потом уже — уточнение».



Но если выходит, что сама ситуация зависит от действия, то необходимо, в свою очередь, соотнести действие с моментом его возникновения, с первым и вторым его мгновением, обнаружив по возможности малый интервал, служащий действию импульсом. Вдобавок этот закон малого различия действует лишь потому, что он индуцирует логически весьма отдаленные ситуации. Так, в «Маленьком большом человеке» ситуация радикально меняется в зависимости от того, преследуют ли героя индейцы или же белые. И если мгновение представляет собой дифференциал действия, то в каждое из таких мгновений действие может «раскачиваться», приводя к совершенно изменившейся или противоположной ситуации.

Фрагмент из фильма «Маленький большой человек» (1970) – 17 мин. 03 сек. – и далее 30 сек.

Фильм режиссера Артура Пенна, где главную роль сыграл Дастин Хоффман. Эта эпическая история Дикого Запада будет поведена главным героем, который был усыновлен индейцами как стал другом индейцев.

Здесь невозможно ничего выиграть. Стало быть, слабодушие, сомнения и страх обретают здесь совершенно иной смысл, нежели в органической репрезентации: это уже не этапы - пусть даже болезненные, которыми заполняется разрыв и с помощью которых герой дорастает до уровня глобальной ситуации, актуализует собственные возможности и становится способным на великое деяние. Ведь грандиозных деяний уже не может быть, даже если герой сохранил необыкновенные «технические» достоинства. В крайнем случае он оказывается среди «Проигравших», о которых Пекинпа пишет так: «У них больше нет лица, и никаких иллюзий у них не остается, а значит, их не интересуют приключения, к которым они стремятся и из которых не извлекают ни малейшего проку, кроме одного лишь удовлетворения желания пожить еще». Американской мечты они не сохранили, а сохранили лишь собственную жизнь, но ситуация, возникающая вследствие их действий, делается критической каждое мгновение, и она может обернуться против них и погубить единственное, что у них остается.

Фрагмент из «Маленький большой человек» - 1 час 05 мин. 19 сек. и далее 30 сек.

Словом, знаками образа-действия являются индексы, представляющие собой сразу и индексы нехватки, о которой свидетельствуют резкие эллипсисы в повествовании, и индексы дистанции или двусмысленности, о которых сообщают возможности внезапных переворачиваний ситуаций. Речь идет не только о нерешительности в выборе между двумя отдаленными или противопоставленными, но одновременными ситуациями. Ситуации последовательные, каждая из которых уже сама по себе двусмысленна, в свою очередь, образуют и друг с другом, и с вызываемыми ими критическими моментами ломаную линию, чей маршрут невозможно предугадать, хотя он необходим и строго определен. Это касается как мест, так и событий. Например, у Пекинпа уже нет среды, Запада, а есть несколько Западов, в том числе Запад с верблюдами и Запад с китайцами, то есть совокупности местностей, людей и обычаев, которые «изменяются и вытесняют друг друга» на протяжении одного и того же фильма.

Для Манна, как и для Дейвза, характерен «более короткий путь», не прямой, но соединяющий действия и части фильма, А и А1, так что каждое из них сохраняет самостоятельность, выступая в роли гетерогенного критического момента, «настоящего, заостренного до крайней окончательности самого себя»

Это напоминает веревку с узелками, скручивающуюся, если до нее дотронуться, а также при каждом действии и событии. Таким образом, в противоположность пространству-дыханию органической формы, здесь образуется совершенно иное пространство, пространство-скелет, с недостающими промежутками и разнородными элементами, перескакивающими на место друг друга или сближающимися «со всего маху». Это уже не окружающее, а векторное пространство, пространство-вектор, наделенное временными дистанциями. Это уже не охватывающая черта большого контура, а ломаная черта мировой линии, проходящей сквозь дыры. Вектор и является знаком такой линии. Он служит генетическим знаком нового типа образа-действия, тогда как индекс представлял собой знак состава такого образа-действия.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Кокорев И. На экране Америка.- М.: Прогресс, 1978. – 472 с.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.



Книга: Кино 1: образ – движение

Лекция: Образ-действие: малая форма

3. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жиллю Делезу. –М.:Киноведческие записки № 46, 2000.