

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Образ-действие: малая форма
(окончание)





Фильмы:

«Новые времена» Чаплина
«Великий диктатор» Чаплина

Основные идеи:

1. Жанр, закрепленный исключительно за малой формой - комедия нравов: это бурлеск.
2. Суть бурлескного процесса состоит в следующем: действие заснято в ракурсе наименьшего отличия от другого действия.
3. Закон индекса, небольшая разница в рамках одного и того же действия, подчеркивающая бесконечную дистанцию между двумя ситуациями, как будто присутствует повсюду во всем жанре бурлеска.
4. Чаплин умел выбирать близкие друг другу жесты и соответствующие им отдаленные ситуации, так что из их отношений возникала особо напряженная эмоция, и в то же время рождался смех: он усиливал смех такой эмоцией.
5. Парадокс Китона в том, что он вписывает бурлеск прямо в большую форму.

На предыдущей лекции мы начали говорить о малой форме. Мы видели, как классические киножанры могут обобщенно распределяться соответственно двум формам образа-действия – большой и малой.

Однако есть жанр, на первый взгляд, закрепленный исключительно за малой формой, до такой степени, что кажется, будто он ее и создал, а также стал неперенным условием для комедии нравов: это бурлеск. Именно здесь форма АС обретает наиболее полное развертывание своей формулы: чрезвычайно малое различие в рамках одного и того же действия или же между двумя действиями подчеркивает бесконечную дистанцию между двумя ситуациями и только и существует для того, чтобы эту дистанцию подчеркивать.

Возьмем знаменитые примеры из фильмов Чаплина: показанный со спины, Чарли, от которого ушла жена, как будто содрогается от рыданий, — но вот он поворачивается, и мы видим, что он встряхивает шейкер, готовя себе коктейль. Точно так же и на войне: каждый раз, когда Чарли стреляет, он записывает себе очко; но однажды ему отвечает пуля неприятеля, и он стирает свой результат. Суть бурлескного процесса состоит в следующем: действие заснято в ракурсе наименьшего отличия от другого действия (стрелять из винтовки — наносить удар), но также и обнаруживает бездну различия между двумя ситуациями (партия в бильярд - война). Когда Чарли хватается за сосиску, висящую в колбасной лавке, он создает аналогию, которая в то же время подчеркивает всю дистанцию, отделяющую трамвай от колбасной лавки. Именно это мы обнаруживаем в большинстве «окольных» употреблений предметов, какими Чарли пользуется: весьма небольшая разница в пользовании предметом вводит противопоставляемые функции и противопоставленные ситуации. Такова потенциальность орудий труда; и даже когда Чарли имеет дело с машинами, он сохраняет представление о них как о гигантских инструментах, которые автоматически «преображаются» в противоположной ситуации. Отсюда гуманизм Чаплина, демонстрирующий, что какого-нибудь «пустячка» достаточно для того, чтобы обратить машину против человека, сделать из нее орудие пленения, обездвиживания, фрустрации и даже пыток — и все это на уровне удовлетворения простейших потребностей (две большие машины из фильма «Новые времена» (1936) сопоставляются с обычным питанием человека и мешают такому питанию, создавая неразрешимые трудности).

Фрагмент из фильма «Новые времена» - 10.00. – 10.30.

В фильмах Чаплина мы не просто находим законы малой формы, а еще и схватываем их у их истоков: таковы смешение и отождествление героя со средой (Чарли в песке, Чарли-статуя, Чарли-дерево — воплощенное предсказание из «Макбета»); небольшое различие переворачивает ситуацию — раздвоение личности персонажа, от которого зависит все, в «Золотой лихорадке» и «Огнях большого города»; мгновение как критический момент противопоставляемых ситуаций.

Так, всестороннее взаимодействие индексов и векторов и формирует признак бурлескного образа: это и эллипсис, и эллипс. Но ведь как раз закон индекса, небольшая разница в рамках одного и того же действия, подчеркивающая бесконечную дистанцию между двумя ситуациями, как будто присутствует повсюду во всем жанре бурлеска. В частности, Гарольд Ллойд разработал такой его вариант, который сдвигает метод



образа-действия по направлению к чистому образу-перцепции. Нам дана первая перцепция, — к примеру, мы видим Гарольда Ллойда в роскошном автомобиле, находящемся на автостоянке; затем — вторая перцепция, когда машина начинает двигаться и мы видим Гарольда на убогом велосипеде. Герой всего лишь кадрируется сквозь автомобильное стекло, и бесконечно малое отличие между двумя перцепциями дает нам возможность тем лучше ощутить бесконечность дистанции между ситуациями «богатство - бедность». Точно так же в великолепной сцене из фильма «Наконец в безопасности» первая перцепция демонстрирует нам довольно-таки сгорбленного мужчину, какую-то решетку, свисающую скользящую петлю, плачущую женщину и увещающего ее пастора, — а вот вторая перцепция раскрывает, что речь идет всего лишь о прощании на вокзальном перроне, где каждый элемент оказывается на месте. Выходит, если мы попытаемся дать определение оригинальности Чаплина и тому, что обеспечило ему несравненное с другими положение в жанре бурлеска, то искать следует где-то в другом месте. Дело в том, что Чаплин умел выбирать близкие друг другу жесты и соответствующие им отдаленные ситуации, так что из их отношений возникала особо напряженная эмоция и в то же время рождался смех: он усиливал смех такой эмоцией.

Фрагмент из фильма «Новые времена» - 10.38. – 11.08.

Если небольшая разница в рамках одного и того же действия индуцирует и чередует весьма отдаленные или противопоставляемые ситуации С/и СП, то одна из двух ситуаций будет «действительно» трогательной, ужасной и трагичной.

Именно оттого, что Чаплин умел изобретать минимальную разницу между двумя хорошо подобранными действиями, он мог также и создавать максимальную дистанцию между соответствующими им ситуациями, одна из которых добирается до переживания, а другая — соглашается с чисто комическим. Это замкнутый круг «смех-переживание», когда первый отсылает к небольшому отличию, а вторая — к большой дистанции, причем они не стирают и не умеряют друг друга, а передают друг другу эстафету и друг друга активизируют. Нельзя назвать Чаплина чистым трагиком, ошибкой было бы также утверждать, что мы на его фильмах смеемся, когда надо плакать. Гений Чаплина состоит в том, что он заставляет делать и то и другое вместе: мы смеемся тем больше, чем более растроганы.

Последние фильмы Чаплина сразу и открывают в его творчестве эру звукового кино, и предают смерти Чарли (когда Верду идет на смерть, он вновь становится Чарли, — но еще и диктатор, поднимающийся на трибуну, ассоциируется с Чарли, восходящим на эшафот). Представляется, что все тот же принцип обретает новые возможности. Базен утверждает, что «Великий диктатор» не состоялся бы, если бы в действительности Гитлер не похитил усики Чарли. Между маленьким евреем-парикмахером и диктатором разница не больше, чем между их усами. Но, тем не менее, отсюда возникают две бесконечно отдаленные ситуации, так же противопоставленные, как палач и его жертва.

Фрагмент из фильма «Великий диктатор» - 54.10. – 54.40.

Подразумевает ли Чаплин, что в каждом из нас имеется нечто от виртуального Гитлера? И что только обстоятельства делают нас добрыми и дурными, жертвами и палачами, способными то к любви, то к разрушению? Независимо от глубины или пошлости таких идей, на наш взгляд, Чаплин вряд ли разделял подобную точку зрения, разве что с оговорками. Ибо еще большее значение, чем две противопоставленные ситуации с добрым или дурным человеком, имеют соответствующие дискурсы, которые выражаются в полной мере в конце этих фильмов. Именно поэтому для фильмов Чаплина о диктаторе и об убийце женщин характерны и постепенное освоение звука в кино, и постепенное устранение Чарли. Дискурсы, свойственные и «Великому диктатору», и «Мсье Верду», свидетельствуют о том, что общество само поставило себя в такую ситуацию, когда оно может превратить любого имеющего власть человека — в кровавого диктатора, а любого делового человека - в убийцу в буквальном смысле слова, так как оно слишком связывает наши интересы с дурными поступками вместо того, чтобы породить ситуации, в которых свобода и человечность совпадали бы с нашими интересами и со смыслом нашей жизни.

Фрагмент из фильма «Великий диктатор» - 57.06. – 57.36.

Итак, мы видим, что изменилось в двух поздних фильмах Чаплина. Дискурс привнес в них



совершенно новое измерение и сформировал «дискурсивные» образы. Речь идет уже не только о двух противопоставленных ситуациях, которые как будто рождаются из мельчайших различий между действиями, между людьми или в пределах одного и того же человека. Речь идет о двух состояниях общества, о двух противопоставленных Обществах, одно из которых превращает небольшое различие между людьми в орудие, творящее бесконечную дистанцию между ситуациями (тирания), — а другое трактует небольшое различие между людьми как переменную, имеющую отношение к великой общей и общественной ситуации (демократия).

О Чаплине можно сказать и то, что он принадлежал к числу режиссеров, которые меньше всего доверяли звуковому кино, — и то, что он радикально и оригинально применил эту новинку: Чаплин пользуется им для того, чтобы ввести в кинематограф фигуры дискурса и тем самым трансформировать изначальные проблемы образа-действия. Отсюда — особая важность «Великого диктатора», где заключительная речь отождествляется с любым человеческим языком, представляет все, что может сказать человек, и это соотносится с фальшивым языком абсурда и террора, шума и ярости, с гениальным изобретением Чаплина, вкладываемым им в уста тирана.

Фрагмент из фильма «Великий диктатор» - 1 час 59 мин. 10 сек. – далее 30 сек.

В малой бурлескной форме не ощущалось недостатка ни в чем; однако же в своих поздних фильмах Чаплин доводит ее до предела, где она достигает большую форму, и где бурлеск уже не нужен, — и все же сохраняет собственные возможности и признаки. Фактически именно небольшая разница всегда способствует исследованию двух несоизмеримых или противопоставленных ситуаций.

С Бастером Китонам все обстоит совсем иначе. Парадокс Китона в том, что он вписывает бурлеск прямо в большую форму. Если верно, что бурлеск по сути своей принадлежит к малой форме, то Китона, пожалуй, нельзя сравнить даже с Чаплином, который обретает большую форму лишь через фигуру дискурса и относительное исчезновение бурлескного персонажа. Глубокая оригинальность Бастера Китона состоит в том, что он заполнил большую форму бурлескным содержанием, которому она, как правило, «дает отвод», — а также против всякой очевидности примирил бурлеск с большой формой. Герой Китона напоминает едва заметную точку, окруженную безмерной и катастрофической средой и находящуюся в трансформирующемся пространстве: широкие и непрерывно изменяющиеся просторы, деформируемые геометрические структуры, речные пороги, водопады; большой пароход, дрейфующий по морю; город, сметенный циклоном; обваливающийся мост, похожий на сплюсывающийся параллелограмм...

Фрагмент из фильма «Генерал» (1927) Китона – 1 мин. 05 сек. – 1.35.

Взгляд Китона, как описал его Бенаяюн, эманурует из лица, показываемого то анфас, то в профиль, и то видит все, находясь в позиции перископа, то видит дали, находясь в позиции впередсмотрящего. Это взгляд, как будто созданный для охвата обширных внутренних и внешних пространств. В то же время, у нас на глазах рождается неожиданный для бурлеска тип образов.

Так, начало «Нашего гостеприимства» с ночной тьмой, бурей, молниями, двойным убийством и перепуганной женщиной выглядит чисто по-гриффитовски. Сюда же относятся и циклон из фильма «Пароходный Билл-младший», и удушье водолаза на дне моря из «Навигатора», и крушение поезда и наводнение из «Генерала», и страшный боксерский поединок из «Сражающегося Батлера». Иногда столь же неожиданно выглядит элемент какого-либо образа: клинок сабли, вонзающийся в спину врага в фильме «Генерал», или нож, который всаживает в руку китайского демонстранта герой фильма «Кинооператор».

Теперь речь идет уже не о небольшом различии, подчеркивающим противопоставленные ситуации, а о значительном разрыве между заданной ситуацией и ожидаемым комическим действием (закон большой формы). Как же преодолеть этот разрыв — не так, чтобы комический эффект был произведен «вопреки всему», но так, чтобы он покрыл и увлек за собой всю ситуацию в целом, чтобы он с ней совпал?

Китона не назовешь трагичным совершенно так же, как и Чаплина. Но эта проблема ставится у двух режиссеров абсолютно по-разному. Уникальным у Бастера Китона является способ, с помощью которого он возвышает бурлеск непосредственно до уровня большой формы. С этой целью он применяет несколько методов. Первый состоит в том, что Дэвид Робинсон называет «гэг-траекторией», — когда Китон мобилизует все искусство ускоренного монтажа. Так, в «Трех эпохах» герой-римлянин убегает из тюрьмы, хватается за лестницу, вырывает копьё, вскакивает на коня, затем, стоя на коне, прыгает в высоко



расположенное окно, раздвигает две колонны, обрушивает потолок, овладевает девушкой, соскальзывает по копьё вниз и прыгает на носилки, которые тут же уносят. Или же современный герой прыгает с крыши одного дома на крышу другого, но падает, цепляется за навес, кувырком скатывается по трубе, которая отрывается и тащит его на два этажа ниже, на пожарный пост, где он скользит вдоль пожарного шланга, а затем запрыгивает сзади в пожарную машину, а та как раз отправляется. В других бурлесках, включая чаплинские, есть масса чрезвычайно быстрых преследований и гонок, для которых характерно постоянство в разнообразии, — но Бастер Китон, пожалуй, единственный режиссер, создававший из них беспримесные и непрерывные траектории. Наибольшая скорость на такой траектории достигнута в фильме «Кинооператор», где герою звонит девушка, а он устремляется в Нью-Йорк и оказывается у нее дома как раз, когда она кладет трубку. Или же без монтажа, в одном-единственном плане из «Шерлока-младшего»: Китон взбирается по приставной лестнице на крышу поезда, перепрыгивает с одного вагона на другой, хватается за цепь от резервуара с водой, который мы замечаем уже в самом начале; в пути героя уносит выпущенный им бурный поток, и он спасается бегством, тогда как оказавшихся на его месте двоих мужчин вода затопляет. Или же гэг-траектория достигается с помощью изменения плана при неподвижности самого актера: такова знаменитая последовательность планов из сна, показанного в «Шерлоке-младшем», где через разрывы сменяют друг друга сад, улица, пропасть, песчаная дюна, бьющее в риф море, заснеженные просторы и, наконец опять сад.

Другой китоновский метод можно назвать машинным гэгем. Биографы и комментаторы Китона особо выделяли его увлеченность машинами и то, что в этом отношении он близок не сюрреализму, а дадаизму, таковы машина-дом, машина-пароход, машина-поезд, машина-кино и т. д.

Машины, а не инструменты: именно в этом состоит самый первый и важнейший аспект отличия Китона от Чаплина, который работает с инструментами и противопоставляет машине себя. Китон превращает машины в своих самых дорогих союзников оттого, что его персонаж их изобретает и сам к ним принадлежит, — это машины «без матрицы» типа тех, что создавал Пикабия. Они могут вырваться из-под его контроля, сделаться абсурдными или быть таковыми с самого начала, усложнить простое: и все же они непрестанно служат некоей высочайшей тайной целесообразности, находящейся в самых глубинах искусства Китона. Эти машины причастны сразу и геометрическим структурам, и физическим причинно-следственным связям.

Фрагмент из фильма «Генерал» - 16.15. -16.45.

И все же на фоне всего творчества Китона их особенность состоит в том, что они являются и геометрическими структурами с «минорирующей» функцией, и причинно-следственными физическими связями с функцией рекуррентной.

У Китона машина не определяется через безмерное, она безмерное имплицитно, но придавая ему преобразующую его минорирующую функцию — и все это благодаря хитроумной системе особых машин с массой блоков, проводов и рычагов. Аналогичным образом, мы никак не будем считать, что девушка из фильма «Генерал», бросая в паровозную топку совсем маленькие кусочки дерева, ведет себя неуклюже и неумело. Тем не менее это так, — хотя она к тому же осуществляет на практике мечту Китона: взять самую большую машину в мире и пустить ее в ход с помощью совсем маленьких элементов, тем самым сделав ее доступной каждому и удобной для всех. У Китона бывают и непосредственные переходы от большой реальной машины к ее репродукции в виде игрушки, например, в конце фильма «Кузнец».

Освоение крупных геометрических структур, но также и вычерчивание больших траекторий происходит при помощи рекуррентных причинно-следственных связей. Структура представляет собой чертеж траектории, но ведь и траектория — чертеж машины или след от нее. Каждая траектория сама образует машину, и притом человек служит в ней передаточным звеном между различными элементами: таков Машинист, управляющий локомотивом, влекущим его неподвижное тело по серии дуг окружности. И так, две основные формы гэга у Китона, гэг-траектория и машинный гэг представляют собой аспекты одной и той же реальности, машину, производящую человека «без матери», или человека будущего. Большой разрыв между безмерной ситуацией и ничтожным героем заполняется указанными минорирующими функциями и рекуррентными сериями, ставящими героя вровень с ситуацией. Вот так Китон изобретает бурлеск, бросающий вызов всем внешним условиям жанра и берущий в качестве рамок, естественно, большую форму.



Книга: Кино 1: образ – движение

Лекция: Образ-действие: малая форма (окончание)

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Вейсман С. Чарли Чаплин: История великого комика немого кино — М.: ЭКСМО, 2010. — С. 352.
2. Чаплин Ч. С. Моя биография. Пер. с англ. З. Гинзбург. — М.: «Вагриус», 2000. — 520 с.
3. Бастер Китон, Чарлз Самуэлс. Мой удивительный мир фарса — Москва: Радуга, 2002. — 366 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.