

# КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Фигуры или Преобразование форм





## Фильмы:

«Пышка» М. Ромма  
«Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна

## Основные идеи:

1. Малое и Большое здесь нужно рассматривать в платоновском смысле: у Платона им соответствуют две Идеи, а Идея, по существу и прежде всего, представляет собой форму действия. Малое и Великое обозначают не только формы действия, но и концепции, способы мыслить и видеть сюжет, повествование или сценарий.
2. Мы называем знаки таких деформаций, преобразований или трансмутаций Фигурами.
3. Джон Форд, к примеру, мастер большой формы, для которой характерны синсигнумы и биномы; и все же он создает и шедевры малой формы, работая с индексами.
4. Михаил Ромм в «Пышке» работает с малой формой, а Эйзенштейн бы на материале того же рассказа Мопассана работал бы с большой формой.
5. Довженко имел в виду другой аспект диалектики: закон целого, соотносящий множество и части — как целое уже присутствует в частях, но должно перейти от «бытия-в-себе» к «бытию-для-себя», от виртуального к актуальному, от старого к новому, от легенды к истории, от мечты к реальности, от Природы к человеку.

Различие между двумя формами действия само по себе простое и ясное, но на практике оно становится гораздо сложнее. Мы видели, что здесь могут играть роль финансовые соображения, хотя они и не делают погоды, ибо если малая форма стремится выразиться и развиваться, то ей столь же, как и большой, необходимы широкий экран, богатый декор и разнообразие цвета.

Малое и Большое здесь нужно рассматривать в платоновском смысле: у Платона им соответствуют две Идеи, а Идея, по существу и прежде всего, представляет собой форму действия. Нельзя сказать, что это не имело последствий для кино. Так, некоторые режиссеры оказывают явное предпочтение или же имеют призвание для реализации одной из двух форм; тем не менее, порою они пользуются и другой формой — либо для ответа на новые императивы, либо для перемены ситуации, для отдыха, для того, чтобы ощутить себя иначе, обрести новый опыт и т. д.

Форд, к примеру, мастер большой формы, для которой характерны синсигнумы и биномы; и все же он создает и шедевры малой формы, работая с индексами (это происходит в «Долгом пути домой», где об атаке самолетов свидетельствует лишь звук, а о бушующем море - волны на побережье перед кораблем). Другие режиссеры без труда переходят от одной формы к другой, как если бы у них не было предпочтений. Мы видели это в черно-белых фильмах Хоукса — причина здесь в том, что он сумел изобрести оригинальную форму, деформацию, способную обыгрывать две другие формы, — о чем свидетельствуют вестерны.

Мы называем знаки таких деформаций, преобразований или трансмутаций фигурами. Сюда входят разного рода эстетические и творческие оценки, выходящие за рамки темы «образ-действие» и, очевидно, не только возникающие в пределах американского кинематографа, но и касающиеся кино всех стран и всех эпох. Объясняется это тем, что Малое и Великое обозначают не только формы действия, но и концепции, способы мыслить и видеть сюжет, повествование или сценарий.

Концепция (второе значение слова «Идея») тем важнее для кино, что она обычно предшествует сценарию и обуславливает его, но с таким же успехом может появляться и после сценария. Такая концепция включает в себя постановку, раскадровку и монтаж, о которых нельзя сказать, что они просто зависят от сценария.

В этой связи показателен рассказ Михаила Ромма о его беседе с Эйзенштейном во время съемок фильма «Пышка» по новелле Мопассана.

*Фрагмент из фильма «Пышка» (1934) – 3 мин. 02 сек. - 30 сек.*

Сначала Эйзенштейн спросил: «Из двух частей рассказа, где, с одной стороны, Руан, немецкая оккупация и самые разношерстные персонажи, а с другой - история дилижанса, какую выбираете вы?» Ромм ответил, что берет дилижанс, «малую историю». Эйзенштейн на это заметил, что сам он взял бы первую, большую историю: вот где прекрасно видна альтернатива между двумя формами образа-действия, SAC1 и ACA1.



Фрагмент из фильма «Пышка» - 0.23. – 0.53. с титра «Император Наполеон 3 предал Францию и сдался в плен»

Затем Эйзенштейн попросил у Ромма «разъяснить постановку»: Ромм изложил собственный сценарий, однако Эйзенштейн сказал, что имел в виду совсем другое, что его интересует, как Ромм мыслит сценарий, как он видит, к примеру, первый образ. «Коридор, дверь, крупный план, сапоги у двери», — ответил Ромм. Тогда Эйзенштейн сделал вывод: «Что ж, снимайте сапоги так, чтобы этот образ стал потрясающим, даже если, кроме них, вам ничего не надо...» Нам кажется, что смысл этих слов таков: если вы выбираете малую форму АСАИ, то сделайте из образа настоящий индекс; пусть образ функционирует как индекс.

*Фрагмент из фильма «Вспышка» - сапоги-индекс – 26.16. – 26.52.*

Возможно, Эйзенштейн вспомнил удачу, достигнутую в этом жанре, - обувь, которую запечатлел Пудовкин в «Потомке Чингис-хана». А вот как об этом рассказывает сам Пудовкин: он «держит идею» своего фильма и фактически осознает ее не благодаря сценарию, а когда представляет себе добропорядочного английского солдата в начищенной обуви, который старается не испачкать свои ботинки в походе, — а затем проходит по улице, шлепая по грязи, но, не обращая на это внимания. Вот это и есть «разъяснение постановки». В промежутке между двумя типами поведения, А и АИ, нечто происходит: солдату пришлось попасть в тяжелую и почти позорную ситуацию (казнь монгола), и АИ— ее индекс. И таков наиболее общий метод творчества Пудовкина: каким бы ни было величие показываемой им среды — Санкт-Петербурга или же степей Монголии; какой бы ни была грандиозность революционного действия, которое необходимо свершить, — мы переходим от одной сцены, где разные типы поведения открывают некий аспект ситуации, к другой сцене, и каждая знаменует собой определенный момент осознания, и связывается с другими сценами, показывая рост сознания, становящегося адекватным всей раскрываемой ситуации.

Ромм — ученик Пудовкина в большей мере, нежели думает он сам (он принадлежит поколению, для которого большая форма зачастую является не более чем пережитком или ограничением, навязанным Сталиным). «Девять дней одного года» — фильм Ромма, где речь идет об отчетливо отделенных друг от друга днях, и у каждого из них — собственные индексы, в совокупности свидетельствующие о продвижении во времени. И более того, в «Обыкновенном фашизме» Ромм стремился к монтажу документов, которые можно упустить при работе над историей фашизма или воссоздании великих событий: фашизм следовало показать как ситуацию, которая раскрывается, исходя из обычных типов поведения, будничных событий, отношения к войне народа или жестов вождей, схваченных в их психологическом содержании как моменты отчужденного сознания.

Мы видели, что советских режиссеров можно определить через диалектическую концепцию монтажа; и все же это было номинальным определением, достаточным для того, чтобы отличить советскую школу от остальных великих течений в кино. Оно не стирает глубоких различий между советскими режиссерами, ибо каждый из них интересовался конкретным аспектом и одним из законов диалектики. Диалектика не служила им лишь предлогом для чего-то иного, но она также не была и теоретическим размышлением, и задней мыслью: прежде всего, это была концепция образов и их монтажа. Так, Пудовкина интересует закон перехода количества в качество, количественный процесс и качественный скачок; все его фильмы показывают нам прерывистость моментов осознания, поскольку они предполагают непрерывность линейного развития и продвижение во времени, но также и реакцию на них. Это малая форма АСАИ с индексами и векторами; хотя это всего лишь скелет, он пронизан диалектикой: ломаная линия перестала быть непредсказуемой и становится «линией» политической и революционной.

Очевидно, что Довженко имел в виду другой аспект диалектики: закон целого, соотносящий множество и части — как целое уже присутствует в частях, но должно перейти от «бытия-в-себе» к «бытию-для-себя», от виртуального к актуальному, от старого к новому, от легенды к истории, от мечты к реальности, от Природы к человеку. Это песнь о земле, которая присутствует во всех песнях человека — даже в самых печальных — и слагается вновь, как великая революционная песнь.

*Фрагмент из фильма «Земля» (1930) – 5.13. и далее 30 сек.*

У Довженко большая форма САСИ получает от диалектики дыхание, а также онирическую и симфоническую мощь, выходящую за рамки органического. Что же касается Эйзенштейна, то он считает



себя всеобщим учителем именно потому, что интересуется третьим законом, который он полагал наиболее глубоким: законом единства и борьбы противоположностей (как Единое делится надвое, чтобы произвести новое единство). Разумеется, другие режиссеры учениками Эйзенштейна не являются. Но Эйзенштейн с полным правом считает, что он изобрел преобразуемую форму, способную перейти от САСИ к АСАИ. Он действительно «видит великое», о чем свидетельствует беседа с Роммом. Но исходя из большой органической репрезентации, из спирали или из «вольного дыхания», он подвергает их обработке, соотносящей спираль с причиной или законом «роста» (золотое сечение), а стало быть, устанавливает в органической репрезентации должное количество цезур, то есть перерывов в дыхании. И вот эти цезуры уже обозначают кризисы или привилегированные моменты, которые, в свою очередь, вступают в отношения между собой сообразно векторам: это и есть пафос, отвечающий за «развитие» и оперирующий качественными скачками между двумя моментами, доведенными до их предельных значений. Эта связь пафоса с органичностью, эта «патетизация» по Эйзенштейну выглядит, словно прививка малой формы к большой изнутри последней.

*Фрагмент из фильма «Броненосец Потемкин» - флаг*

Закон малой формы (качественные скачки) непрестанно сочетается с законом большой формы (целое, соотношенное с некоей причиной). А коль скоро это так, мы переходим от больших синсигнумов-поединков к индексам-векторам: в «Броненосце «Потемкине»» общий пейзаж и силуэт корабля в тумане представляют собой синсигмум, но качающееся среди снастей капитанское пенсне — уже индекс.

*Фрагмент из фильма «Броненосец Потемкин» - пенсне*

Форма, преобразуемая по Эйзенштейну, зачастую требует более сложной схемы: трансформация становится косвенной, и эффективность ее увеличивается. Речь идет о сложной проблеме «монтажа аттракционов»; мы анализировали его ранее и определили как вставку особых образов: театральных или сценографических, либо скульптурных или пластических, репрезентаций, как бы прерывающих ход действия.

*Фрагмент из фильма «Броненосец Потемкин» - коляска*

И наоборот, действие может продлеваться в скульптурных и пластических репрезентациях, которые отдалают нас от текущей ситуации: разумеется, это каменные львы из «Потемкина»,

Но еще более характерны скульптурные серии из «Октября» (к примеру, опора контрреволюционеров на религию продлевается в серии африканских фетишей, индуистских божеств и китайских будд). В «Генеральной линии» этот второй аспект обретает всю свою значимость: действие приостановлено, будет ли работать молочный сепаратор? Падает капля, а затем — и струя молока, но струя эта продлевается в образах сменяющих друг друга фонтанов и фейерверков (молочный фонтан, молочный взрыв). Психоанализ подвергал эти знаменитые образы молочного сепаратора настолько ребяческой трактовке, что стало нелегким делом обнаружить ее незамысловатую красоту.

Наилучшим проводником здесь могут служить технические разъяснения, которые приводит сам Эйзенштейн. Он говорит, что речь здесь идет о «патетизации» скромных и будничных вещей; это уже не ситуация на броненосце, которая была патетической сама по себе. Необходимо, стало быть, чтобы качественный скачок перестал быть только материальным и относящимся к содержанию; ему нужно сделаться формальным и переходить от некоего образа к образу совершенно иного типа, и последний будет иметь лишь отражательное и косвенное отношение к исходному. Эйзенштейн добавляет, что для этого второго режима ему приходилось делать выбор между театральным и пластическим представлением: но театральное представление типа крестьян, пляшущих на Лысой горе, было бы смешным, и к тому же он уже воспользовался театральной репрезентацией в предыдущей сцене того же фильма. Следовательно, теперь ему требовалось достаточно выразительное пластическое представление, чтобы окольным путем вернуться к действию. Такова здесь была роль воды и огня. Вернемся к обоим случаям. С одной стороны, в театральном представлении реальная ситуация не сразу вызывает соответствующее ей действие, но выражается в фиктивном действии, которое лишь предвосхищает некий план или же грядущее реальное действие. Вместо  $C \rightarrow A$  мы имеем  $C \rightarrow AI$  (фиктивное театральное действие), а значит, AI



служит индексом готовящегося реального действия А (например, преступления). С другой стороны, в пластической репрезентации действие не сразу раскрывает свернутую в нем ситуацию, но само развивается в грандиозных ситуациях, охватывающих ситуацию, которая имеется в виду. Вместо  $A \rightarrow C$  мы имеем  $A \rightarrow CI$  (пластические фигуры), причем  $CI$  выступает в роли синсигнума или Охватывающего по отношению к реальной ситуации  $C$ , обнаруживаемой лишь через посредника (например, радость в деревне). В одном случае ситуация отсылает к образу, не совпадающему с действием, которое она должна вызвать; в другом же случае действие отсылает к образу, не совпадающему с обозначаемой им ситуацией.

Таким образом, представляется, что в первом случае малая форма как бы впрыскивается в большую через театральную репрезентацию; во втором же случае большая форма впрыскивается в малую при помощи репрезентации скульптурной или пластической.

*Фрагмент из фильма «Броненосец Потемкин» - каменные львы*

Как бы там ни было, уже не существует непосредственного отношения между ситуацией и действием или между действием и ситуацией: между двумя образами или же между двумя элементами одного образа появляется третий, обеспечивающий конверсию форм. На первый взгляд, фундаментальная двоичность, характеризующая образ-действие, стремится здесь к самопреодолению в направлении более высокой инстанции, к некоей «троичности», способной к взаимопревращению образов и их элементов.

Метод Эйзенштейна в «Стачке» совершенно аналогичен: царский режим представлен непосредственно в расстреле демонстрантов; но «бойня» — косвенный образ, сразу и отражающий этот режим, и создающий фигуру этого действия. Театральные или пластические аттракционы Эйзенштейна не только обеспечивают превращение одной формы действия в другую, но еще и доводят ситуации и действия до крайних пределов; они возвышают их до уровня некоего третьего, которое преодолевает основополагающую двоичность. Не думается, чтобы власти, управлявшие советским кино, прочувствовали такие косвенные образы, но все же «вожди» могли видеть в них зерно крамолы. В фильме «Да здравствует Мексика!» Эйзенштейн также смог добиться свободного развертывания театральных и пластических представлений, отражающих Идею жизни и смерти в Мексике: он объединил сцены и фрески, скульптуры и драматургию, пирамиды и богов (распятие, коррида, распятый бык, большая пляска смерти...). Фигуры представляют собой новый тип аттрактивных, аттракционных образов, наполняющих образ-действие.

Когда Фонтанье пытается создать большую классификацию «фигур дискурса» в начале XIX века, то, что он так называет, предстает в четырех формах: в первом случае, тропы в собственном смысле слова — слово, употребляемое в переносном значении, заменяет другое слово (метафоры, метонимии, синекдохи); во втором случае тропы осложненные — группа слов или предложение, употребляемые в переносном смысле (аллегория, олицетворение и т. п.); в третьем случае, замена имеется, но слова, меняющие значение или подвергающиеся трансформации, сохраняют строго буквальный смысл (одно из таких явлений — инверсия); наконец, последний случай включает фигуры мысли, состоящие из слов, не претерпевающих никаких модификаций (раздумье, уступка, поддержка, просопопея и т. д.)

На этом уровне нашего анализа мы не ставим никаких сложных проблем, касающихся взаимоотношений между кино и языком (langage), между образами и словами. Мы лишь констатируем, что кинематографические образы обладают фигурами, на свой лад соответствующими четырем типам Фонтанье. Скульптурные или пластические репрезентации Эйзенштейна — это образы, фигурально представляющие другой образ, и наделяющиеся смыслом по одному, даже когда они берутся серийно.

Выступая в роли Идей, Малое и Большое обозначают сразу и две различные формы, и две различные концепции, которые к тому же способны переходить друг в друга. У них есть еще и третье значение: они обозначают Видения, тем более заслуживающие имя Идей. И, несмотря на то, что это утверждение справедливо по отношению ко всем анализируемым нами режиссерам, мы хотели бы рассмотреть кинематограф действия Херцога как крайний случай этой темы. Ибо это творчество распределено между двумя навязчивыми темами, сопряженными с визуальными и музыкальными мотивами. В одной из них безудержного человека влечет чрезмерная среда, и он замышляет действие столь же грандиозное, как и среда. Это форма  $SACI$ , но совершенно особая: фактически ситуация не требует действия, действие представляет собой безумную затею, родившуюся в голове «просветленного», и кажется, будто только оно позволяет ему встать вровень со всей средой в целом. Или, скорее, действие удваивается: имеется некое возвышенное действие, всегда расположенное по ту сторону ситуации, — но само оно порождает другое действие, действие героическое, которое тоже идет на конфронтацию со средой, проникая в непроницаемое и



преодолевая непреодолеваемое. Следовательно, существуют одновременно и галлюцинаторное измерение, в котором действующий дух возвышается до беспредельности Природы, и измерение гипнотическое, где дух движется в направлении пределов, которые Природа ставит у него на пути. Эти измерения несходны и вступают в фигуральные взаимоотношения. Так, в фильме «Агирре, гнев Божий» героическое действие (спуск по речным порогам) подчинено действию возвышенному, и лишь последнее адекватно огромному девственному лесу: это замысел Агирре стать единственным предателем, и предать все сразу - Бога, короля и людей, - чтобы основать чистую расу от кровосмесительного союза с собственной дочерью. И тогда История делается «оперой» Природы. А в фильме «Фицкарральдо» героическое (плавание среди гор на неповоротливом корабле) еще более непосредственным образом способствует проявлению возвышенного: весь девственный лес становится храмом оперы Верди, в котором звучит голос Карузо. Наконец, в «Стеклянном сердце» баварский ландшафт хранит в себе гипнотическое творчество рубинового стекла, но также и преодолевается в галлюцинаторных пейзажах, зовущих на поиски великой мировой пропасти. Так Великое реализуется как чистая идея в двойственной натуре пейзажей и действий. Но в другой теме, или в другом аспекте творчества Херцога, Идеей становится Малое, реализующееся прежде всего в карликах, которые «тоже начинали маленькими», и продолжается в людях, не переставших быть карликами. Это уже не «покорители бесполезного», а никчемные существа. Уже не «просветленные», а дебилы и идиоты. Пейзажи мельчают или уплощаются, становятся печальными и мрачными, и даже проявляют тенденцию к исчезновению. Появляющиеся на их фоне существа уже не имеют Видений, а, кажется, сползают на уровень элементарного осязания (как глухонемые из «Страны молчания и мрака») и ходят вровень с землей по какой-то неопределенной линии, позволяющей им сделать паузу и отдохнуть от видений лишь в промежутке между страданиями — и все это в ритме шагов их уродливых ног. Так ходит по саду профессора Каспар Хаузер из фильма «Каждый за себя, Бог против всех». Это происходит и в «Строшке», где тоже есть карлик и проститутка, а также линия бегства немцев в ничтожную Америку.

В обоих случаях — и при сублимации большой формы, и при обездвиживании формы малой — Херцог выступает как метафизик. Это наиболее метафизичный из кинорежиссеров...

Возвышенный план просветленного потерпел фиаско в рамках большой формы, и вся его реальность перешла в немощное: Агирре кончил дни в одиночестве на просмоленном плоту, не владея никакой общностью, кроме выводка обезьян; Фицкарральдо поставил свой последний спектакль с посредственной труппой и пел перед редкими зрителями и черной свинкой; а единственным последствием пожара в стекольной мастерской оказалось то, что рабочие подобрали осколки. Но и наоборот, калеки, которые ходят в рамках малой формы, имеют такие осязательные отношения с миром, что они как бы раздувают и вдохновляют сам образ, — как, например, глухонемой ребенок, прикасающийся к дереву или кактусу; или же когда Войцек, дотрагиваясь до дерева, которое он собрался рубить, ощущает прилив сил от Земли. И это освобождение тактильных сил не ограничивается тем, что делает образ вдохновенным: оно приоткрывает его, снова наделяет его мощными галлюцинаторными видениями полета, вознесения или переправы, - как происходит у красного лыжника из «Страны молчания и мрака» прямо во время прыжка, или же в трех больших сновидческих пейзажах из фильма о Каспаре Хаузере. Здесь, следовательно, мы также присутствуем при удвоении, аналогичном удвоению возвышенного; и все возвышенное располагается рядом с Малым. Малое же, как у Платона, является такой же Идеей, что и Великое. И в одном, и в другом направлении своего творчества Херцог показал, что большие ноги альбатроса и его большие белые крылья - одно и то же.

### Дополнительные источники по теме лекции:

1. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах. – М.: Искусство, 1972.
2. Кронин П. Знакомьтесь — Вернер Херцог. / Пер. с англ. Е. Микериной. — М.: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 400 с.
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 Жилу Делезу. –М.:Киноведческие записки № 46, 2000.