

КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Фигуры или Преобразование форм
(окончание)





Фильмы:

- «Тень воина» Куросавы
- «Дерсу Узала» Куросава
- «Жить» Куросавы
- «Угэцу моногатари» Мидзогути

Основные идеи:

1. Большая и малая форма проявляются в среде. В дальнейшем среда начинает обозначать Окружающее или Охватывающее, то, что окружает тело и воздействует на него.
2. Речь идет о двух пространствах, различных по природе и не имеющих общего предела. Пределом первого служит пустое пространство, пределом же второго — пространство несвязанное, части которого могут сочетаться между собой практически как угодно.
3. Китайская и японская живопись имеют в своей основе два основополагающих принципа: с одной стороны, это первозданная пустота и дыхание жизни.
4. В этих двух принципах вещи наделены не одним и тем же знаком, а пространства имеют не одну и ту же форму: дыханию или спирали соответствуют синсигнумы, а мировым линиям — векторы (это «единая черта» и «складчатая черта»).
5. Куросава является своего рода метафизиком и изобретает расширение большой формы: он преодолевает ситуацию по направлению к вопросу и поднимает сведения на уровень данных о уже вопросе, а не о ситуации.

В прошлой раз мы говорили о том, как такие режиссеры как Эйзенштейн, Довженко, Херцог работают с формами. Сегодня мы продолжим этот разговор и поговорим о том, как с формой работают Куросава и Мидзогути.

Следует определить основные сферы, где большая и малая форма проявляют сразу и реальное различие, и все возможные преобразования. Прежде всего, это физико-биологическая область, соответствующая понятию среды. Ибо последняя — в первом своем значении — обозначает интервал между двумя телами, или, скорее, то, что этот интервал занимает; нечто текучее, передающее воздействие одного тела на другое на расстояние. Итак, мы оказываемся в пределах формы АСАI. Но в дальнейшем среда начинает обозначать Окружающее или Охватывающее, то, что окружает тело и воздействует на него, даже если само тело на среду реагирует: это форма САСI. Мы без труда переходим от одного смысла к другому, однако их сочетания не заглушевают совершенно различного происхождения каждой из двух идей: одна возникла из механики жидкостей, а другая — в биоантропологической сфере.

Речь идет о двух пространствах, различных по природе и не имеющих общего предела. Пределом первого служит пустое пространство, пределом же второго — пространство несвязанное, части которого могут сочетаться между собой практически как угодно. Тем не менее, существуют и условия, при которых мы переходим от одного пространства к другому; и указанные два предела объединяются в понятие «какого-угодно-пространства». Однако происхождение и концепции этих пространств весьма несходны. Если бы вестерн можно было представить чисто геометрически, проанализированные нами два его аспекта соответствовали бы этим двум формам пространства.

Теперь рассмотрим область эстетики, соответствующую понятию пейзажа. Китайская и японская живопись имеют в своей основе два основополагающих принципа: с одной стороны, это первозданная пустота и дыхание жизни, проникающее все вещи в Едином, объединяющее их в некое целое и преобразующее их сообразно движению большого круга или органической спирали; с другой стороны, это пустота срединная, а также остов, сочленение, сустав, складка или ломаная линия, ведущая от одного бытия к другому и приводящая их на вершину их присутствия по вселенской линии. В первом случае имеет значение соединение — диастола и систола; но во втором случае решающую роль скорее играет разделение на самостоятельные события. В одном случае присутствие вещей содержится в их «появлении»; в другом же случае само присутствие находится в «исчезновении» и напоминает башню, чья вершина теряется в облаках, а основание невидимо или же подобно спрятавшемуся за облаками дракону. Очевидно, что эти два принципа нераздельны и что господствующим является первый: «Чертам, но не дыханию, приличествует быть прерывистыми; формам, но не духу, приличествует быть прерывными»; «Всякое исполнительское искусство содержится в отрывочных обозначениях и прерываниях, хотя его цель



— добиться полноты результата...» Как написать кистью шуку, не обнаружив ломаной мировой линии, соединяющей ее с камнем, который она задевает в глубине вод, и с прибрежными травами, в которых она скрывается? Но как же ее написать, не одушевив ее космическим дыханием, ведь она — лишь малая часть и отпечаток его? Тем не менее в этих двух принципах вещи наделены не одним и тем же знаком, а пространства имеют не одну и ту же форму: дыханию или спирали соответствуют синсигнумы, а мировым линиям — векторы (это «единая черта» и «складчатая черта»).

Эйзенштейн был зачарован китайским и японским пейзажем, так как усматривал в них предвосхищение кинематографа. В самом же японском кино каждый из наиболее близких к нам режиссеров отдавал предпочтение одному из двух пространств действия. Так, творчество Куросавы одушевлено дыханием, пронизывающим поединки и сражения. Это дыхание изображается единой чертой, представляющей собой сразу и синсигнуму творчества, и личную подпись Куросавы: вообразим толстую вертикальную черту, идущую по экрану сверху вниз, когда ее пересекают две более тонкие горизонтальные линии, справа налево и слева направо. В фильме «Тень воина» таков великолепный спуск вестника, которого постоянно относит то влево, то вправо.

Фрагмент из фильма «Тень воина» - 7.15.-7.45.

Куросава — один из величайших режиссеров, снимавших дождь: в «Семи самураях» это дождь, падающий стеной, когда попавшие в западню бандиты скачут галопом из одного конца деревни в другой. Угол кадра зачастую формирует уплощенный образ, подчеркивающий непрерывность боковых движений. Можно лучше понять это расширенное или суженное большое пространство-дыхание, если соотнести его с японской топологией: там начинают писать адрес не с получателя и не продолжают его номером дома, улицей, кварталом и городом; начинают писать его, наоборот, с округа и города, после этого указывают жилой район, потом квартал и, наконец, сектор. Двигутся не от неизвестного, переходя к данным, способным его определить; исходят сразу из всех данных и как бы спускаются по ним, чтобы обозначить пределы, между которыми находится неизвестное.

На наш взгляд, это формула СА в чистом виде: перед тем, как действовать, и для того, чтобы действовать, следует ознакомиться со всеми данными. Куросава говорит, что самый трудный период съемок для него тот, «когда персонаж еще не начал действовать: чтобы сформировать его концепцию, порою требуется размышлять несколько месяцев». Но сложно это как раз потому, что это имеет значение для самого персонажа: ему самому, прежде всего, требуются все данные. Вот почему фильмы Куросавы часто делятся на две весьма отчетливые части: первая состоит в длительной экспозиции, а во второй персонажи приступают к интенсивным и резким действиям («Бездомный», «Между раем и адом»). Именно поэтому также пространство Куросавы может быть суженным театральным пространством, где герой держит все данные в поле зрения и не спускает с них глаз для того, чтобы перейти к действию.

Фрагмент из фильма «Тень воина» - 2 ч. 14 мин. 55 сек. и далее 30 сек.

Поэтому, в конечном счете, пространство расширяется и образует большой круг, соединяющий мир богатых с миром бедных, верх с низом, а небо с адом; требуется исследование dna общества и в то же время подробный показ его вершин для того, чтобы начертить этот круг, свойственный большой форме, круг, пересекаемый у краев диаметром, где находится и по которому движется герой («Между раем и адом»). Впрочем, если бы Куросава не имел других заслуг, он был бы только крупным режиссером, развивавшим большую форму, и его можно было бы понять по ставшим классическими западным критериям. Его исследование dna общества соответствовало бы западным криминальным или «мизерабилистским» фильмам; его большой круг мира бедняков и мира богачей отсылал бы к либеральной гуманистической концепции, которую Гриффит умело навязывал, одновременно и как данность Вселенной, и как основу монтажа (и фактически Куросава видит мир по-гриффитовски: существуют богачи и бедняки, и им необходимо понять друг друга и договориться между собой...).

Словом, необходимость предшествующей действию экспозиции хорошо отвечала бы формуле СА: от ситуации к действию. И все-таки в рамках большой формы такого типа многие аспекты свидетельствуют о глубокой оригинальности, которую, разумеется, можно связать с японскими традициями, — но они также объясняются и гением Куросавы. Данные, полным изложением которых занимается этот режиссер, не являются простыми данными о ситуации. Это данные о вопросе, кроющемся в ситуации, свернутом в



ней, и их-то герой и должен обнаружить, чтобы быть в состоянии действовать, чтобы суметь на ситуацию прореагировать. «Ответом», следовательно, служит не только реакция на ситуацию, но и в более глубоком смысле — ответ на вопрос или решение проблемы, которые ситуация оказалась не в состоянии раскрыть.

Получается, что Куросава является своего рода метафизиком и изобретает расширение большой формы: он преодолевает ситуацию по направлению к вопросу и поднимает сведения на уровень данных о уже вопросе, а не о ситуации. И не важно, что и сам вопрос порою представляется нам лишь вводящим в заблуждение, буржуазным, а также продуктом пустого гуманизма. В счет идет именно эта форма выявления «какого-угодно-вопроса», не столько его содержание, сколько его интенсивность; скорее содержащиеся в нем сведения, нежели его предмет; данные, в любом случае превращающие его в вопрос сфинкса или ведьмы. Тот, кто не понимает; тот, кто спешит действовать, поскольку считает, что располагает всеми данными о ситуации, — и этими данными довольствуется, - вот он-то и погибнет жалкой смертью: в «Паучьем Замке» пространство-дыхание трансформируется в паутину, ловящую Макбета в западню, ибо он не понял вопроса, секрет которого хранила только ведьма.

Второй случай: некий персонаж полагает, что он в достаточной мере владеет данными об определенной ситуации, и даже собирается извлечь из них всевозможные последствия, но догадывается, что существует и скрытый вопрос, который он внезапно понимает и который изменяет его решение. Вот так и ассистент в «Красной бороде» понимает положение больных и данные о безумии с научной точки зрения; он готовится бросить собственного хозяина, чьи методы представляются ему авторитарными, архаичными и не слишком научными. Но герой фильма встречает безумную женщину и начинает постигать в ее сетованиях то, что уже было присуще всем остальным сумасшедшим — отзвук болезненного и непостижимого вопроса, который бесконечно превосходит любую объективную или объективируемую ситуацию. Он внезапно улавливает, что его хозяин вопрос «понимает», а его методы помогают освоить бездны этой проблемы: а значит, ассистент остается у Красной Бороды (как бы там ни было, в пространстве Куросавы бегство невозможно).

Дыхание в фильмах Куросавы заключается не только в чередовании эпических и интимных сцен, напряженности и передышек, тревеллинга и крупного плана, реалистических и ирреальных последовательностей, но гораздо более — в манере возвышения от реальной ситуации к обязательно нереальным данным о вопросе, в этой ситуации себя навязывающем.

Фрагмент из фильма «Тень война» - 2 часа 28.33. – 2.29.03.

Япония, 16 век. Мелкого воришку осудили на смерть, но ему даруют жизнь, чтобы он выполнял роль «двойника» Такэду Сингэн, который как две капли воды похож на него. Постепенно он вживается в эту роль.

Рассмотрим третий случай: персонажу необходимо «пропитаться» всеми данными. Но поскольку эта «пропитка-дыхание» отсылает скорее к вопросу, нежели к ситуации, она в корне отличается от аналогичного явления в трактовке Actors Studio. Вместо того чтобы пропитываться ситуацией ради производства ответа, который может быть лишь взрывным действием, необходимо пропитаться вопросом и произвести действие, которое будет поистине продуманным ответом. Тем самым знак запечатленности претерпевает беспрецедентное развитие. Так, в фильме «Тень война» двойнику предстоит пропитаться всем, что окружало его хозяина, — он сам должен сделаться отпечатком хозяина и пройти через разнообразные ситуации (связанные с женщинами, с ребенком и прежде всего с конем).

Фрагмент из фильма «Тень война» - 1 час 09 мин.35 сек.

На первый взгляд, западные режиссеры восприняли ту же самую тему. Однако же на этот раз двойник должен впитать все сведения о вопросе, известные лишь его хозяину, «стремительному, словно ветер, молчаливому, словно лес, страшному, словно огонь, неподвижному, словно гора». И это не описание хозяина, а загадка, ответ на которую он знает и уносит с собой. Она отнюдь не облегчает подражание хозяину, но возводит его в ранг сверхчеловека или же наделяет его космическими масштабами.

Как будто мы наталкиваемся здесь на новый предел: тот, кто пропитывается всеми данными, оказывается не более чем двойником, тенью, прислуживающей хозяину, Миру.

Герой фильма «Дерсу Узала», хозяин запечатленности леса, постепенно и сам доходит до состояния



тени, когда слабеет его зрение и он уже не может понять возвышенного вопроса, который лес задает людям. Дерсу умирает, хотя его «ситуацию» сделали комфортабельной. Что же касается героев фильма «Семь самураев», если они так долго не могут уяснить ситуацию и узнать не только физические данные о деревне, но и психологические данные о ее жителях, то происходит это из-за наличия более высокого вопроса, который можно выделить из всех ситуаций только постепенно. И вопрос этот звучит не «можно ли защитить деревню?», но «что такое самурай сегодня, в этот исторический момент?» И ответ, который придет тогда, когда наконец-то доберутся до вопроса, будет таков: самураи превратились в тени, и им нет больше места ни среди хозяев, ни среди бедняков (подлинными победителями стали крестьяне). Но в этих мертвецах есть нечто умиротворенное и позволяющее предсказать более полный ответ. Четвертый случай дает возможность заново сформулировать множество вопросов и ответов.

В фильме «Жить», одном из лучших у Куросавы, ставится вопрос: что делать, если тебе известно, что ты обречен и проживешь лишь несколько месяцев? Но правильно ли сформулирован вопрос? Все зависит от данных. Следует ли его понимать так: что делать, чтобы, в конце концов познать удовольствие? И герой, пораженный и неловкий, ходит по значным местам. Но разве это подлинные данные для формулировки вопроса? Нельзя ли это назвать скорее прикрывающим и скрывающим его волнением? Испытав сильное влечение к некоей девушке, герой узнает от нее, что вопрос этот нельзя назвать и запоздалой любовью. Она учит его на собственном примере, рассказывая, что занимается серийным изготовлением маленьких механических кроликов и счастлива от сознания того, что они попадут в руки незнакомых детей и проедут по всему городу. И герой начинает понимать: сведения о вопросе «Что делать?» содержатся в полезной задаче, которую надо выполнить.

Фрагмент фильма «Жить»

В итоге он вновь берется за проект городского парка, тем самым преодолевая перед смертью все стоявшие у него на пути препятствия. Тут опять же можно сказать, что Куросава нам сообщает нечто хотя и гуманистическое, но довольно банальное. Но ведь фильм совсем о другом: об упорных поисках вопроса и сведений о нем, о прохождении через различные ситуации. И о том, что в результате продвижения поисков ответ наконец найден. Единственный ответ состоит в том, чтобы вновь собрать данные, «перезарядить» мир данными, пустить нечто в ход — по мере возможности и сколь бы малым оно ни было — так, чтобы на основе этих новых или обновленных данных возникали и распространялись вопросы менее жестокие, более радостные и близкие к Природе и жизни. Именно так поступил Дерсу Узала, когда захотел, чтобы ему починили хижину и оставили в ней немного еды, чтобы заходящие туда путешественники могли подкрепиться и продолжать путь.

Фрагмент из фильма «Дерсу Узала»

Почти исключительно мужской мир Куросавы противостоит женской вселенной Мидзогути. Творчество Мидзогути принадлежит к малой форме в такой же мере, как творчество Куросавы — к большой. Подпись Мидзогути могла бы стать не сплошная черта, а ломаная линия, вроде той, что возникает на озере из фильма «Угэцу моногатари», где рябь на воде занимает целый кадр. Оба режиссера свидетельствуют не столько в пользу дополнительности двух форм, способствующей их взаимопревращению, сколько в пользу их отчетливого различия. Но подобно тому, как Куросава — с помощью своей техники и метафизики — подвергает большую форму расширению, которое выглядит как трансформация «прямо на месте», Мидзогути вызывает удлинение и растягивание малой формы, преобразующее ее основы. То, что Мидзогути исходит из второго принципа, уже не из дыхания, а из остова, из небольшого кусочка пространства, который необходимо соединить со следующим куском, очевидно со многих точек зрения. Все исходит из «глубин», то есть из куска пространства, предоставленного женщинам, из «тайного тайных в доме» с его тонким остовом (несущими конструкциями) и занавесями.

План определяет ограниченную территорию, например, видимую часть покрытого туманом озера в «Угэцу моногатари»; или же холм преграждает горизонт, и пейзаж, переходя из одного плана в другой, исключает постепенное перетекание одних красок в другие и утверждает смежность, противостоящую непрерывности.

Фрагмент из фильма «Угэцу моногатари»



И все же нет смысла говорить о дробном пространстве, хотя речь и идет о непрерывном разделении. Ведь каждая сцена и каждый план должны вознести персонажа или событие на вершину их самостоятельности, напряженности их присутствия. Эту напряженность следует удержать и продлить даже в падении, где обыкновенно она равна нулю, — не смешивая ее ни с какой иной напряженностью, например, с «исчезновением», имманентным модусом всякого присутствия (как мы увидим, это весьма отличается от того, что происходит у Одзу). Пространство тем менее является дробным, что процесс его сложения проходит в кусках, которым мы только что дали определение: пространство формируется не зрительно, а через прохождение пути, и единица прохождения пути представляет собой сектор или кусок пространства. В противоположность Куросаве, у которого важность бокового движения зависит от того, что встречается на пути в обоих направлениях в пределах более или менее обширного круга, чьим диаметром такое движение является, боковое движение у Мидзогути происходит постепенно, в определенном, но беспредельном направлении, которое само создает пространство, а не предполагает его.

Фрагмент из «Угэцу моногатари»

И определенное направление ни в коей мере не имеет в виду единства направления, ибо направленность движения варьирует с каждым куском пространства, поскольку с каждым таким куском сочетается собственный вектор.

Это не просто перемена мест, а парадокс последовательного пространства, то есть пространства, где сполна утверждается время, хотя и в форме функции переменных такого пространства: так, в «Угэцу моногатари» мы видим героя, купающегося с феей; затем — изобилие, от которого в полях начинает течь ручей; затем — поля и равнину; наконец, сад, где мы застаем чету за ужином «по прошествии нескольких месяцев».

Последняя проблема, выходящая за рамки постепенного монтажного согласования, касается обобщенной связи кусков пространства. Этому эффекту способствуют четыре метода, и здесь они опять же определяют как своеобразную метафизику, так и конкретную технику: относительно высокое положение кинокамеры, производящее впечатление «наезда вниз в перспективе» и обеспечивающее развертывание сцены на ограниченном участке; сохранение одного и того же угла съемки для смежных планов, обеспечивающее эффект скольжения и закрывающее купюры; принцип дистанции, который запрещает делать планы больше среднего и позволяет осуществлять круговые движения камеры, не нейтрализуя сцену, а, наоборот, поддерживая ее и доводя ее интенсивность в пространстве до крайности (к примеру, агония женщины из «Повести о поздней хризантеме»); наконец (отметим особо), план-эпизод в том виде, как он был проанализирован Ноэлем Бёрчем, и в той специфической функции, какую он обретает у Мидзогути, — истинный «план-свиток», развертывающий последовательные куски пространства, с которыми тем не менее сочетаются разнонаправленные векторы.

Фрагмент из фильма «Угэцу-моногатари»

Нам кажется существенным и то, что называли причудливым движением камеры у Мидзогути: план-эпизод обеспечивает своего рода параллелизм различно ориентированных векторов и тем самым формирует связь между разнородными кусками пространства, наделяя весьма специфической однородностью пространство, таким образом складывающееся. В таком беспредельном удлинении или растягивании мы именно в этом случае соприкасаемся с изначальной природой пространства малой формы: разумеется, оно не меньше пространства большой формы. «Малым» оно является благодаря происходящему в нем процессу: его безмерность проистекает от связи между составляющими его кусками, от параллелизации различных векторов (сохраняющих свои различия), а также от однородности, формирующейся лишь постепенно. Отсюда интерес к широкоэкранному кино, который Мидзогути испытывал в конце жизни, а также его предчувствие новых ресурсов, предоставляемых широкоэкранному кино для его концепции пространства. Эту концепцию можно назвать концепцией «складчатой» или ломаной линии. А складчатая или ломаная линия представляет собой знак одной или нескольких мировых линий, изначальную природу этого аспекта пространства. И как раз Мидзогути добрался до вселенских фибр, до мировых линий и непрестанно вычерчивал их во всех своих фильмах: тем самым он наделяет малую форму несравненной амплитудой. Это не линия, объединяющая части в целое, но линия, связывающая или согласующая



гетерогенное, сохраняя его как гетерогенное. Мировая линия соединяет комнаты «из глубины дома» с улицей, улицу с озером, с горой, с лесом. Она соединяет мужчину с женщиной, и их обоих с космосом. Она связывает между собой желания, страдания, заблуждения, испытания, триумфы, умиротворенность. Она связывает напряженные моменты, отображая их в виде точек, через которые проходит. Она связывает живых с мертвыми: именно такая мировая линия, визуальная и звуковая, привязывает старого императора к убитой императрице в фильме «Принцесса Йоки». И точно такая же мировая линия у горшечника из «Угэцу моногатари», и проходит она через фею-соблазнительницу, и герой видит мертвую супругу, чье «исчезновение» стало чистой интенсивностью присутствия: герой обследовал все комнаты дома, вышел из него и вернулся во двор, где тем временем воплотился призрак.

Фрагмент из «Угэцу моногатари»

Каждому из нас предстоит открыть свою мировую линию, но обнаруживаем мы ее не иначе, как ее вычерчивая, проводя ее в виде складчатой черты.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Акира Куросава. Вступит. статья Р. Н. Юренева. М., «Искусство», 1977. 288 с.
2. Бёрч Н. Кэндзи Мидзогути // Киноведческие записки, 2005, вып. 75, с.137-162;
3. Ле Фаню М. Мидзогути и Япония. М.: Rosebud Publishing, 2018.
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.