

# КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Кризис образа-действия

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, primarily triangles and polygons, are scattered across the lower two-thirds of the page. The color palette is diverse, including shades of light blue, pale yellow, soft pink, muted green, and various tones of teal, blue, and red. The overall effect is one of dynamic movement and visual complexity, which complements the title 'Кризис образа-действия' (Crisis of image-action).



## Фильмы:

«Набирайте М в случае убийства» Хичкока  
«Веревка» Хичкока  
«Птицы» Хичкока

## Основные идеи:

1. Одинарностью и Двоичностью, он добавил к ним образ третьего типа: «ментальное», или Троичность.
2. Троичность вдохновляет не на действия, но на «акты», обязательно содержащие символический элемент некоего закона (давать, обменивать); не на перцепции, но на интерпретации, отсылающие к некоему элементу смысла; не на переживания, а на интеллектуальные ощущения отношений.
3. Ментальный образ - это образ, берущий себе объекты из мысли, объекты, обладающие собственным существованием за пределами мысли.
4. Ввести ментальный образ в кино и превратить его в завершение и довершение всех остальных образов — такова была задача и у Хичкока.
5. Хичкок вводит в кино ментальный образ. А это значит, что он превращает отношения в объект образа, который не только добавляется к образам-перцепциям, образам-действиям и образам-переживаниям, но еще и кадрирует, и трансформирует их. У Хичкока возникают «фигуры» нового типа: это фигуры мысли.
6. Один и тот же предмет в зависимости от образов, в которые он входит, может функционировать как символ или же как снятие ярлыка.

В предыдущей лекции мы говорили о том, как с большой и малой формой работают Куросава и Мидзогути. Теперь речь пойдет о кризисе образа-действия.

После того как Пирс различил переживание и действие, названные им, соответственно, Одинарностью и Двоичностью, он добавил к ним образ третьего типа: «ментальное», или Троичность. Множество троичности представляет собой терм, отсылающий ко второму терму при помощи еще одного или нескольких термов. Эта третья инстанция предстает в значении, законе, или отношении.

На первый взгляд все это уже включено в действие, но лишь на первый взгляд: действие, то есть поединок или пара сил, подчиняется законам, которые делают его возможным, но осуществлению его никакой закон никогда не способствует; хотя действие имеет некое значение, не значение образует его цель, ибо цель и средства не включают в себя значение; действие устанавливает отношения между двумя терминами, но эти пространственно-временные отношения (например, оппозицию) не следует смешивать с логическими. С одной стороны, по Пирсу, за пределами троичности ничего нет: за ее пределами все сводится к сочетаниям между 1, 2 и 3. С другой же стороны, троичность, то есть то, что составляет «три как таковое», невозможно свести к двоичностям: к примеру, если А «дает» В для С, то происходит это не так, как если бы А бросало В (первая пара), а С подбирало В (вторая пара); если А и В совершают «обмен», то происходит это не так, как если бы А и В расстались, соответственно, с а и в, и овладели, соответственно, в и а1. Итак, троичность вдохновляет не на действия, но на «акты», обязательно содержащие символический элемент некоего закона (давать, обменивать); не на перцепции, но на интерпретации, отсылающие к некоему элементу смысла; не на переживания, а на интеллектуальные ощущения отношений типа ощущений, сопровождающих употребление логических союзов вроде «потому что», «хотя», «чтобы», «стало быть» «и вот» и т. д. Возможно, именно в отношении троичность обнаруживает свою наиболее адекватную репрезентацию; ведь отношение всегда является третичным и — с необходимостью — внешним для собственных термов. И философская традиция различает два типа отношений: естественные и абстрактные, причем значение, скорее, свойственно первым, а закон или смысл - вторым. С помощью первых мы естественно и без труда переходим от одного образа к другому, например, от портрета к модели, затем - к обстоятельствам написания портрета, затем — к месту, где модель находится теперь и т. д. Так происходит формирование обыкновенной последовательности или серии образов, и эта серия, во всяком случае, не является неограниченной, ибо естественные отношения достаточно скоро исчерпывают все свои последствия. Вторая разновидность отношений, отношения формальные, наоборот, обозначает обстоятельства, в которых мы сравниваем два образа, не объединенных в сознании естественным путем (например, две весьма непохожие геометрические фигуры, общим свойством которых является то, что они



— конические сечения). Здесь происходит уже не формирование серии, а сложение целого.

Пирс настаивает на следующем: если одинарность есть «один» сам по себе, двоичность — два, а троичность — три, то в двух терминах всегда необходимо, чтобы первый из них на свой лад «подхватывал» одинарность, а второй — утверждал двоичность. Тогда в трех будет один представитель одинарности, один — двоичности и один — троичности. Стало быть, мы имеем не только 1, 2, 3, но 1, 2 в двух, а также 1, 2, 3 в трех. Здесь можно усмотреть своего рода диалектику, хотя сомнительно, чтобы диалектика могла охватить множество таких движений; скорее можно сказать, что она является их интерпретацией, и интерпретацией весьма недостаточной. Несомненно, образ-переживание был уже чреват ментальным (чистое сознание). Его имел в виду и образ-действие — в цели действия (концепция), в выборе средств (суждение) и во множестве импликаций (умозаключение). С тем большим основанием «фигуры» вводили ментальное в образ. Но совсем другое дело — превратить ментальное в объект образа как таковой, в образ специфический, явный, обладающий собственными фигурами.

Когда мы говорим о ментальном образе, мы имеем в виду иное: это образ, берущий себе объекты из мысли, объекты, обладающие собственным существованием за пределами мысли, подобно тому как объекты перцепции обладают собственным существованием за пределами перцепции. Это образ, берущий в качестве объекта отношения, символические акты и интеллектуальные ощущения. Он может быть — хотя и необязательно — сложнее прочих образов. Он с необходимостью вступает с мыслью в новые и непосредственные отношения, что резко отличает его от прочих образов. При чем же тут кино? Когда Годар говорит: «Один, два, три», речь идет не только о добавлении одних образов к другим, но и о классификации типов образов, и о работе в пределах этих типов.

Ввести ментальный образ в кино и превратить его в завершение и довершение всех остальных образов — такова была задача и у Хичкока. Как писали Ромер и Шаброль по поводу фильма «Набирайте М в случае убийства», «вся последняя часть фильма представляет собой лишь изложение логического рассуждения, но, тем не менее, она не утомляет».

*Фрагмент из фильма «Набирайте М в случае убийства» - 58.01.-58.34.*

И это касается не только финалов хичкоковских фильмов, так бывает с самого начала: «Страх сцены» со своим знаменитым «flashback», вводящим в заблуждение, начинается с интерпретации, которая предстает как недавнее воспоминание или даже восприятие чего-то недавнего. Ведь у Хичкока и действия, и переживания, и перцепции — все от начала и до конца является интерпретацией. «Веревка» состоит из одного-единственного плана, поскольку ее образы являются всего лишь хитросплетениями одной-единственной цепи рассуждений.

*Фрагмент из фильма «Веревка»*

И объясняется это просто: в фильмах Хичкока дано действие (в настоящем, будущем или прошедшем времени), а затем оно буквально окружается множеством отношений, вызывающих варьирование его субъекта, характера, цели и т. д. В счет идет не автор действия, не тот, кого Хичкок презрительно называл *whodoit* (кто это сделал?), ведь это, кроме прочего, нельзя назвать самим действием: важно множество отношений, в которые оказались вовлечены действие и его субъект. Отсюда весьма специфический смысл кадра: предварительные чертежи кадрирования, четкие границы кадра, явное устранение закадрового пространства объясняются постоянным обращением Хичкока не к живописи и не к театру, а к коврам, то есть к ткачеству. Кадр напоминает основу, к которой прикреплена цепь действий, тогда как действие образует не более чем подвижный уток, пробегающий сверху и снизу. Теперь становится понятным, отчего Хичкок обычно работает с короткими планами (сколько кадров, столько и планов): каждый план показывает какое-нибудь отношение или его вариацию.

*Фрагмент из фильма «Веревка»*

Но теоретически единственный план из «Веревки» ни в коей мере не является исключением из этого правила: весьма непохожий на план-эпизод Уэллса или Дрейера, двумя способами стремящегося подчинить кадр некоему целому, единственный план Хичкока подчиняет целое (отношения) кадру, довольствуясь приоткрыванием кадра в длину с тем условием, что в ширину он остается закрытым, совершенно так же,



как если ткать бесконечно длинный ковер. Как бы там ни было, существенным является то, что действие, так же как и переживание, и перцепция, кадрируются в некоей ткани отношений. Именно эта цепь отношений составляет ментальный образ в противоположность утку действий, перцепций и переживаний. Следовательно, у полицейского или шпионского фильма Хичкок заимствует особенно бьющее на эффект действие типа «убивать» или «воровать». Поскольку оно входит во множество отношений, о которых не ведают персонажи (но которые зритель уже знает или узнает до персонажей), оно обладает лишь видимостью поединка, управляющего всеми остальными действиями: оно уже представляет собой нечто иное, так как отношение формирует троичность, возвышающую это действие до уровня ментального образа. Значит, для определения схемы Хичкока недостаточно сказать, что невиновного обвинили в преступлении, которого он не совершал; это было бы ошибочным «сочетанием» и неверной идентификацией «второго», тем, что мы называем индексом двусмысленности. Зато Ромер и Шаброль превосходно проанализировали схему Хичкока: преступник всегда совершает преступление для другого, настоящий преступник совершает преступление для невиновного, который вольно или невольно перестает быть таковым. Словом, преступление неотделимо от операции, с помощью которой преступник своим преступлением «обменялся», как происходит в фильме «Незнакомец в поезде», - или даже «отдал» или «возвратил» свое преступление невиновному, как в фильме «Я признаюсь». У Хичкока преступление не совершают: его возвращают, отдают или им обмениваются.

*Фрагмент из фильма «Веревка»*

Нам представляется, что это самая сильная сторона книги Ромера и Шаброля. Отношение (обмен, дар, возврат...) не довольствуется охватом действия, — оно проникает в него заранее и со всех сторон, превращая его в с необходимостью символический акт. Имеются не только действие и его субъект, убийца и жертва; всегда есть некто третий, и не только случайный или мнимый, каким можно назвать невинного подозреваемого, — но третий фундаментальный, который формируется самими отношениями, отношениями убийцы, жертвы или действия с мнимым третьим. Это вечное утроение охватывает также объекты, перцепции и переживания. Каждый образ, взятый в своем кадре и через свой кадр, должен стать изложением некоего ментального отношения. Персонажи могут действовать, воспринимать и ощущать, но не могут свидетельствовать от имени определяющих их отношений. Ведь это лишь движения камеры и их движения в сторону камеры. Отсюда возникает противоположность между Хичкоком и Actors Studio, а также хичкоковское требование, чтобы актер действовал наипростейшим образом, не волновался в предельных ситуациях, — а остальным займется камера. Это остальное представляет собой наиболее существенное, или ментальные отношения.

Камера, а вовсе не диалог, объясняет, почему у героя «Окна во двор» сломанная нога (фотографии гоночного автомобиля у него в комнате, разбитый фотоаппарат).

*Фрагмент из фильма «Окно во двор»*

Так в истории кино Хичкок предстает как режиссер, мысливший создание фильма как производное не от двух: постановщика и его фильма - а от трех: постановщика, фильма и публики, которая должна в фильм войти, или же публики, чьим реакциям предстоит сделаться неотъемлемой частью фильма (таков эксплицитный смысл «саспенса», ибо публика «узнает» отношения первой).

И еще Душе часто обнаруживает троичную структуру в самом содержании фильмов Хичкока, например, в фильме «К северу через северо-запад» — 1,2,3, причем первой действительно является единица (начальник ФБР), второй — двойка (чета героев), а третьей - тройка (трое шпионов). Это как нельзя лучше соответствует пирсовской троичности. Среди массы превосходных комментаторов неуместно выбирать между теми, кто видит в Хичкоке глубокого мыслителя, и теми, кто считает его всего лишь великим развлекателем. Как бы там ни было, нет необходимости превращать Хичкока в метафизика, платоника и католика, как делают Ромер и Шаброль, — или же в глубинного психолога, как делает Душе. Хичкок скорее является создателем непреложной концепции отношений, теоретической и практической. Не только Льюис Кэрролл, но и большинство английских мыслителей вообще продемонстрировали, что теория отношений является господствующим разделом логики и может быть сразу и глубочайшей, и очень даже занимательной. Если же Хичкок и затрагивал христианские темы, начиная с первородного греха, то это потому, что они с самого начала включают в себя проблему отношений, что прекрасно



известно английским логикам. Отношения, или ментальный образ, — это то, из чего, в свою очередь, исходит и Хичкок, то, что он называет постулатом; и как раз отправляясь от этого базового постулата фильм развивается с математической или абсолютной необходимостью, вопреки неправдоподобию интриги и действия. А раз мы исходим из отношений, то к чему приводит их внешний характер? Может случиться так, что отношения «улетучатся» или внезапно исчезнут, а персонажи не изменятся, но окажутся в пустоте: комедия «Мистер и миссис Смит» считается одним из лучших произведений Хичкока как раз из-за открывшейся ее героям истины, что внезапно чета узнает, что поскольку брак их законным не является, они никогда не были мужем и женой. Может случиться и противоположное: отношение «дает потомство» и размножается — и в него входят имеющиеся с самого начала два термина и мнимые третьи, которые к ним присоединяются, вводят новые разделения, или ориентируют отношение в новых направлениях («Неприятности с Гарри»). Может быть, наконец, и так, что сами отношения пройдут через вариации согласно осуществляющим их переменным, а также повлекут за собой изменения в одном или же нескольких персонажах: как раз в этом смысле персонажи Хичкока, разумеется, интеллектуалами не являются, но ощущения, которые можно назвать интеллектуальными, свойственны им больше, чем аффекты, так как они моделируют себя согласно разнообразным взаимодействиям переживаемых ими союзов: «потому что...», «хотя...», «поскольку...», «если...», «если даже...» («Секретный агент», «Дурная слава», «Подозрение»). Во всех этих случаях очевидно то, что отношения вводят сугубую нестабильность между персонажами, ролями, действиями и декором. И моделью этих отношений служит «виновный — невинный». Но также самостоятельная жизнь отношений влечет их по направлению к своего рода равновесию, будь оно безутешным, отчаянным или даже чудовищным: равновесие между невинным и виновным, возвращение каждому из них собственной роли, «вознаграждение» каждого за его действия хотя и достигаются, но ценой подхода к пределу, который может подорвать или даже стереть множество. Таково безучастное лицо сошедшей с ума жены из фильма «Не тот человек». Здесь Хичкок становится режиссером трагическим: план у него, как всегда в кинематографе, имеет две грани, и одна обращена к персонажам, объектам и действиям в движении, а другая — к целому, постепенно изменяющемуся по мере развертывания фильма. Однако у Хичкока изменяющееся целое затрагивает эволюцию отношений, движущихся от вводимого ими отсутствия равновесия между персонажами к страшному равновесию, обретаемому ими в самих себе.

Хичкок вводит в кино ментальный образ. А это значит, что он превращает отношения в объект образа, который не только добавляется к образам-перцепциям, образам-действиям и образам-переживаниям, но еще и кадрирует, и трансформирует их. У Хичкока возникают «фигуры» нового типа: это фигуры мысли. В действительности ментальный образ сам по себе требует особых знаков, не совпадающих со знаками образа-действия. Часто замечали, что сыщики у Хичкока играют лишь второстепенную роль и что индексы (улики) имеют небольшое значение. Зато Хичкок разработал оригинальные знаки, согласно двум типам отношений, естественным и абстрактным. В соответствии с естественным отношением один терм отсылает к другим, входящим в их привычную серию, так что каждый может «интерпретироваться» через другие: это ярлыки; но в любом случае возможно, что один из этих термов «выскакивает» за пределы канвы и появляется в условиях, когда он выпадает из серии либо вступает с ней в противоречие, и в этом случае мы будем говорить о снятии ярлыков. Следовательно, очень важно, чтобы термы были совершенно обыкновенными для того, чтобы сначала мог отделиться хотя бы один из них: как утверждает Хичкок, птицы из одноименного фильма должны быть обыкновенными.

#### *Фрагмент из фильма «Птицы»*

Некоторые случаи, когда Хичкок использовал этот прием, снижали известность: например, в фильме «Корреспондент-17» мельница, чьи крылья вращаются в направлении, противоположном движению ветра, или же самолет — распылитель химикатов из фильма «К северу через северо-запад», который появляется там, где нет удобряемого поля. Сюда же относятся и стакан молока, который светится изнутри и потому становится подозрительным (из «Подозрения»), и ключ, не лезущий в замок в фильме «В случае убийства набирайте М».

#### *Фрагмент фильм «Набирайте М в случае убийства»*

В фильме «Ринг» такой символ — браслет, в «Тридцати девяти ступенях» — наручники, в «Окне во





двор» — обручальное кольцо. Снятия ярлыков могут совпадать с символами.

Мы видим, что один и тот же предмет (в данном случае ключ) в зависимости от образов, в которые он входит, может функционировать как символ («Дурная слава») или же как снятие ярлыка («В случае убийства набирайте М»). В «Птицах» первая чайка, набрасывающаяся на героиню, представляет собой явление снятия ярлыка, поскольку она насильственным путем покидает пределы серии, объединяющей ее с собственным биологическим видом, с человеком и Природой. Но тысячи птиц, когда все их виды объединились, птицы, схваченные в процессах подготовки, атаки и передышки, являются символом: это не абстракции или метафоры, а настоящие птицы в буквальном смысле слова, но показывающие инвертированный образ отношений людей с Природой и естественный образ отношений людей между собой.

#### *Фрагмент из фильма «Птицы»*

Снятия ярлыков и символы на поверхностном уровне могут напоминать индексы: на самом деле они радикально от индексов отличаются и составляют два крупных типа знаков ментального образа. Снятия ярлыков суть потрясения естественных отношений (серия), а символы - узлы отношений абстрактных (множество). Изобретая ментальный образ или образ-отношение, Хичкок пользуется им для того, чтобы отгородить его от множества образов-действий, а также от образов-перцепций и образов-переживаний. Именно здесь основа его концепции кадра. Ментальный образ не только кадрирует остальные, но еще и преобразует их, и проникает в них. Поэтому можно утверждать, что высшим достижением и свершением фильмов Хичкока является подход к пределам образа-движения. И все же некоторые из прекраснейших фильмов Хичкока вызывают предощущение важного вопроса. От его «Головокружения» у нас действительно кружится голова; и, разумеется, вызывает головокружение то, что в сердце героини предстает как вариация Того Же Самого с Тем Же Самым, проходящая через все вариации ее отношений с другими (с мертвой женщиной, мужем и инспектором). Но мы не должны забывать и об ином, более обычном головокружении, что чувствует инспектор, который не может влезть по лестнице на колокольню и после этого пребывает в странном созерцательном состоянии, редко встречающемся у Хичкока, а здесь — передающемся всему фильму.

И если верно, что одно из нововведений Хичкока заключалось в том, что он подразумевал участие зрителя в фильме, то не требовалось ли — более или менее очевидным способом — уподоблять зрителям самих персонажей? Но тогда, возможно, неизбежным покажется следующий вывод: ментальный образ является не столько завершением образа-действия и прочих образов, сколько сомнением относительно их природы и статуса. Более того, из-за разрыва сенсомоторных связей под вопрос ставится весь образ-движение. И кризис традиционного кинообраза — то, чего Хичкок желал избежать — все-таки случился после Хичкока, и частично — в связи с его нововведениями.

#### **Дополнительные источники по теме лекции:**

1. Тринадцать шагов к идеальному триллеру по Хичкоку. [http://www.cinemotionlab.com/stati/13\\_shagov\\_k\\_idealnomu\\_trillery\\_po\\_Hichkoku/](http://www.cinemotionlab.com/stati/13_shagov_k_idealnomu_trillery_po_Hichkoku/)
2. Акройд П. Альфред Хичкок. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016. – 256 с.
3. Дмитрий Комм. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012.
4. Трюффо Ф. Хичкок / Перевод, фильмография, — М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 1996. — 224 с.
5. Жежеленко М. Рогинский Б. Мир Альфреда Хичкока, М., НЛО, 2006.