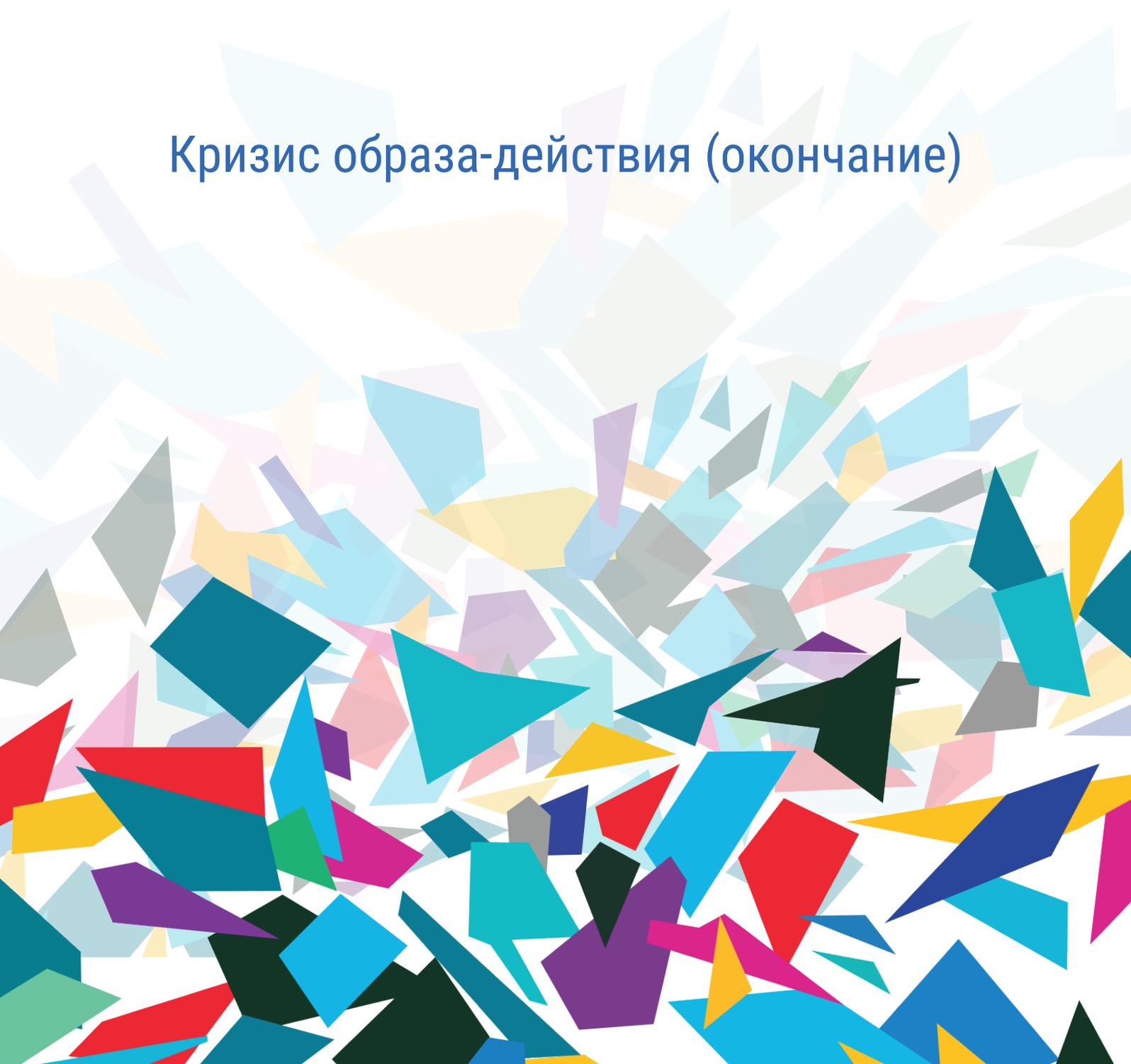


КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Кризис образа-действия (окончание)





Фильмы:

«Свадьба» Олтмена
«Таксист» Скорсезе
«Похитители велосипедов» Витторио де Сика

Основные идеи:

1. Эти две темы - открытая тотальность и событие в процессе его свершения - составляют глубинное бергсоновское начало кинематографа как такового.
2. Разумеется, продолжали создавать фильмы и по схемам САС и АСА: наибольший коммерческий успех всегда им гарантирован, но душа кинематографа находится уже не здесь. Душа кино все больше требует мысли, даже если мысль начинает разрушать систему действий, перцепций и переживаний, которыми до сих пор кино подпитывалось.
3. Повсюду оказалось подорванным доверие к цепям «ситуация — действие», «действие — противодействие», «возбуждение — отклик», словом, к сенсомоторным связям, создавшим образ-действие.
4. Персонажи многочисленны, редко пересекаются друг с другом и становятся то главными, то вновь второстепенными.
5. Эллипсис перестал быть типом повествования, способом, с помощью которого мы переходим от действия к частично раскрытой ситуации: он принадлежит теперь самой ситуации, а реальность теперь столь же лакунарна, сколь и дисперсивна.

Можно ли считать кризис образа-действия новым? Разве это не перманентное состояние кинематографа? Ведь во все эпохи фильмы наиболее беспримесного действия ценились за эпизоды, где действия нет, или же за затишье между действиями, за все множество экстрадействий и инфрадействий, которые невозможно было вырезать при монтаже, не исказив фильма. Также во все времена возможности кинематографа и его призвание к перемене мест внушали режиссерам желание ограничить или даже устранить единство действия, разложить действие, драму, интригу или историю, и тем самым довести амбиции, уже распространившиеся в литературе, еще дальше.

С одной стороны, поставленной под вопрос оказалась ситуация САС: уже не было глобализующей ситуации, которая могла бы сконцентрироваться на решительном действии, но действию или интриге предстояло стать всего лишь одной из составных частей в дисперсивном множестве, в открытой тотальности. В этом смысле прав Жан Митри, демонстрирующий, что Деллюк, сценарист «Испанского праздника» Жермены Дюлак, уже стремился погрузить драму в «пыль фактов», из которых ни один нельзя назвать ни первичным, ни вторичным, так что восстановить этот замысел можно лишь проведя особую ломаную линию через все точки и линии фиесты. С другой стороны, аналогичной критике подверглась структура АСА: подобно тому, как уже не существовало заранее заготовленной истории, не было и заранее сформированного действия, чьи влияния на ситуацию можно было предвидеть, — и кино уже не могло переписывать готовые события, но обязательно должно было добраться до события, находящегося в процессе свершения, — то ли пересекаясь с кинохроникой, то ли провоцируя либо производя ее. Это прекрасно показал Комолли: как бы далеко у многих режиссеров ни заходила подготовительная работа, кино не могло избежать «обходного пути по прямой линии». Всегда имеется момент, в который кино сталкивается с непредвиденным или с импровизацией, с нередуцируемостью живого настоящего к настоящему повествовательному, и камера даже не может начинать работу, не порождая собственных импровизаций — сразу и как препятствия, и как необходимые средства.

Эти две темы - открытая тотальность и событие в процессе его свершения - составляют глубинное бергсоновское начало кинематографа как такового. Между тем кризис, потрясший образ-действие, зависел от множества причин, сказавшихся в полной мере лишь после войны, и некоторые из них оказались социальными, экономическими, политическими и моральными, а прочие — более «своими» по отношению к искусству, литературе и особенно кино. Среди этих причин называли многое: войну и ее последствия, потрясение «американской мечты» во всех аспектах, новое самосознание меньшинств; увеличение количества образов и их инфляция как во внешнем мире, так и в головах публики; влияние на кинематограф новых способов повествования, с которыми экспериментировала литература; кризис Голливуда и старых жанров...



Разумеется, продолжали создавать фильмы и по схемам САС и АСА: наибольший коммерческий успех всегда им гарантирован, но душа кинематографа находится уже не здесь. Душа кино все больше требует мысли, даже если мысль начинает разрушать систему действий, перцепций и переживаний, которыми до сих пор кино подпитывалось. Мы теперь едва ли станем утверждать, что глобальная ситуация может дать повод к действию, способному ее видоизменить. К тому же мы не считаем, что некое действие может заставить ситуацию раскрыться, пусть даже частично. Утрачиваются даже наиболее «здоровые» иллюзии.

И, прежде всего, повсюду оказалось подорванным доверие к цепям «ситуация — действие», «действие — противодействие», «возбуждение — отклик», словом, к сенсомоторным связям, создавшим образ-действие. Реализм, несмотря на все свое неистовство или, скорее, вопреки всему своему буйству, которое так и осталось сенсомоторным, не учитывает этого нового положения вещей, при котором синсигнумы рассеиваются, а индексы затуманиваются. Нам необходимы новые знаки. И образы нового типа, которые можно попытаться отождествить с послевоенным американским кино, рождаются за пределами Голливуда.

Во-первых, образ отсылает уже не к глобализующей или синтетической, а к дисперсивной ситуации. Персонажи многочисленны, редко пересекаются друг с другом и становятся то главными, то вновь второстепенными. Тем не менее, это не серия скетчей и не сборник новелл, поскольку они воспринимаются в одной и той же рассеивающей их реальности. Это направление разрабатывает Роберт Олтмен, в особенности в фильмах «Свадьба» и «Нэшвиля», с многочисленными звуковыми дорожками и анаморфическим экраном, позволяющим снимать несколько мизансцен одновременно.

Фрагмент из фильма «Свадьба» Олтмена

Город и толпа теряют свой коллективистский и единомышленный характер, как это было у Кинга Видора; в то же время город перестает быть «городом сверху», городом стоячим, с небоскребами и резкими наездами камеры вверх; город становится лежачим, горизонтальным или на уровне человеческого роста, и каждый в нем занимается собственным делом, не вмешиваясь в дела других. Во-вторых, нарушенными оказались мировая линия или волокно, продлевавшее одни события в других или обеспечивавшее согласование между порциями пространства. Следовательно, малая форма АСА предстала столь же опороченной, как и большая форма САС. Эллипсис перестал быть типом повествования, способом, с помощью которого мы переходим от действия к частично раскрытой ситуации: он принадлежит теперь самой ситуации, а реальность теперь столь же лакунарна, сколь и дисперсивна. Логические последовательности, сочетания и связи намеренно ослабли. Единственной путеводной нитью становится случайность, как происходит в «Квintете» Олтмена. То событие медлит и теряется в период, когда ничего не происходит, — то оно наступает слишком быстро, но не принадлежит тому, с кем случается (даже смерть). И существуют весьма близкие отношения между следующими аспектами события: дисперсивное, прямое в процессе свершения и никому не принадлежащее. Джон Кассаветис обыгрывает три этих аспекта в «Убийстве китайского букмекера» и в «Запоздалом блюзе». Эти события можно назвать «полыми», так как они по-настоящему не затрагивают того, кто их провоцирует или претерпевает: это события, носитель которых, по выражению Люмета, внутренне мертв и спешит от них избавиться.

В фильме Скорсезе «Таксист» шофер колеблется, совершить ли ему самоубийство или же политическое убийство, и, замещая свои планы финальной кровавой вакханалией, сам ей удивляется, как будто ее осуществление касается его не больше, чем предшествовавшее ему слабоволие.

Фрагмент из фильма «Таксист»

Актуальность образа-действия и виртуальность образа-переживания могут обмениваться между собой с тем большим успехом, если эти образы сопряжены с одним и тем же безразличием.

В-третьих, действие или сенсомоторная ситуация оказалась заменена прогулкой, бесцельным шатанием и постоянным хождением взад-вперед. Прогулка обрела в Америке формальные и материальные условия для обновления. Происходит она по необходимости, внутренней или внешней, а также из потребности к эскейпизму. Но она утрачивает инициационный аспект, который был ей присущ в путешествиях из немецкого кино (даже в фильмах Вендерса) и который она, вопреки всему, сохранила в путешествии битническом («Беспечный ездки» Денниса Хоппера и Питера Фонда). Она превратилась в прогулку по городу и отделилась от активной и аффективной структуры, которые ее поддерживали, управляли ею, задавали ей направления, пусть даже смутные. Как провести нервное волокно или построить



сенсомоторную структуру между шофером из «Таксиста» и тем, что он видит на тротуаре в смещении через стекло заднего обзора? А у Люмета все происходит в непрерывных гонках и беготне, на уровне земли, в бесцельных движениях, когда персонажи ведут себя словно автомобильные стеклоочистители («Собачий полдень», «Серпико»). Для современного жанра прогулки наиболее определенным фактом является то, что происходит она в «каком-угодно-пространстве»: на сортировочной станции, на заброшенном складе, сквозь недифференцированную городскую ткань, — в противоположность действию в фильмах старого реализма, развертывавшемуся в квалифицированном пространстве-времени. Как говорил Кассаветис, речь идет о том, чтобы разложить пространство, равно как и историю, интригу или действие.

В-четвертых, мы задаемся вопросом о том, что же поддерживает множество в этом мире, где нет ни тотальности, ни логической связи явлений. Ответ прост: множество образуется благодаря совокупности клише, и ничему иному. Ничего, кроме клише, повсюду клише...

Для того чтобы люди смогли вынести друг друга, самих себя и мир, необходимо, чтобы бедствия заполнили их сознание, и чтобы их внутреннее стало подобным внешнему. Такое романтическое и пессимистическое мировоззрение мы встречаем у Олтмена и Люмета. В «Нэшвилле» городские места продублированы образами, на которые они вдохновляют, фотографиями, звукозаписью, телевидением; и персонажи, в конце концов, объединяются вокруг навязшей в зубах песенки.

В «Таксисте» Скорсезе создает каталог разнообразных психических клише, мельтешащих в голове у водителя, — но в то же время и клише оптических и звуковых светящихся неоновых реклам, ряды которых он видит на улицах: да и сам он после совершенного им убийства станет национальным героем на один день, перейдя в состояние клише, хотя событие это принадлежать ему не будет.

По мнению Блейка, в мире имеется некая организация бедствий, от которых нас, возможно, спасет американская революция. Но вышло так, что Америка придала иное направление этому романтическому вопросу, сформулировав его еще более радикально и технично и посчитав его решение еще более неотложным: и в итоге там наступило царство клише, внутренних и внешних.

Так как же не поверить в существование могущественной и слаженной организации, в грандиозный и мощный заговор, нашедший средства для того, чтобы заставить клише циркулировать, перетекая из внешнего мира во внутренний, а из внутреннего — во внешний? Криминальному заговору как организации Власти суждено было в современном мире обрести новые повадки, проследить и показать которые кинематограф стремился изо всех сил. Это уже не целое, как в «черном» фильме американского реализма, не организация, отсылающая к отчетливо выделенной среде и к на- значаемым действиям, с помощью которых, словно языком сигналов, преступники общаются (хотя фильмы такого типа по-прежнему снимаются и пользуются большим успехом, например, «Крестный отец»). Нет больше магического центра, откуда исходили бы, распространяясь повсюду, гипнотические действия, — как было в двух первых фильмах Ланга о Мабузе. Правда, мы видели эволюцию, которую претерпел в этом отношении Ланг: «Завещание доктора Мабузе» оперирует уже не производством тайных действий, а, скорее, монополией на их воспроизводство. Тайная власть смешивается с ее последствиями, со средствами ее осуществления, с ее масс-медиа, радиостанциями, телевизионными компаниями, микрофонами: теперь она работает посредством «механической репродукции образов и звуков».

Это и есть пятое свойство нового образа, и именно оно больше всего вдохновляло послевоенное американское кино. У Люмета заговор представляет собой систему прослушивания, надзора, теле- и радиопередач, и все это делает банда Андерсона из одноименного фильма; в фильме «Сеть» город также дублируется разнообразными теле- и радиопередачами и прослушиваниями, которые эта сеть непрерывно проводит, тогда как принц Нью-Йоркский из одноименного фильма записывает весь город на магнитофонную ленту.

Фильм Олтмена «Нэшвилл» в полной мере схватывает эту операцию, дублирующую город разнообразными клише, которые сам город и производит, дублируя сами клише — внешние и внутренние, оптические или звуковые, а также психические. Таковы пять внешних свойств нового образа: дисперсивная ситуация, намеренно ослабленные связи, форма- прогулка, осознание клише, разоблачение заговоров. Вот он, кризис сразу и образа-действия, и американской мечты.

В действительности то, что сыграло на руку американскому кино, — отсутствие удушающей традиции, — теперь оборачивается против него. Ибо кинематограф образа-действия сам породил традицию, от которой в большинстве случаев может уйти лишь в негативную сторону. Великие жанры этого кино - социально- психологический фильм, черный фильм, вестерн и американская комедия — обваливаются либо прокручивают ничем не заполненные кадры. Поэтому для многих великих режиссеров путь эмиграции



оказался направлен в обратную сторону, и причины этого связаны не с одним лишь маккартизмом. В действительности в этой сфере в Европе было больше свободы; и великий кризис образа-действия вначале произошел в Италии. Приблизительная периодизация такова: Италия — около 1948 года; к 1958 году — Франция; к 1968 году — Германия.

Именно итальянский неореализм выработал пять перечисленных выше свойств. В ситуации конца войны Росселлини обнаруживает дисперсивную и лакунарную реальность, и происходит это уже в фильме «Рим, открытый город», но еще больше — в «Пайзе», серии фрагментарных и осколочных встреч, ставящих под сомнение форму образа-действия САС. И скорее, именно послевоенный итальянский экономический кризис вдохновил Де Сикку, побудив его нарушить форму АСА: в «Похитителях велосипедов» уже нет мирового вектора или мировой линии, которые продлевали бы или согласовывали бы события; дождь всегда может прервать или отклонить поиски, превратив их в бесцельную прогулку мужчины и ребенка. Итальянский дождь становится символом пустого времени и возможного прерывания действия.

Фрагмент из фильма «Похитители велосипедов»

И к тому же, похищение велосипеда или даже несущественные события из фильма «Умберто Д.» имеют жизненно важное значение для главных героев. Тем не менее, фильм Феллини «Маменькины сынки» свидетельствует не только о незначительности событий, но и о сомнительности их логической цепи, а также о непринадлежности их тем, кто их претерпевает, — и все это в новой форме прогулки. В разрушенных или реконструируемых городах неореализм множит «какие-угодно-пространства», городские раковые опухоли, недифференцированную городскую ткань, пустыри, противостоящие детерминированным пространствам из реализма прежнего. А высится на горизонте, вырисовывается на фоне этого мира, навязывает себя в третью очередь вовсе даже не неприкрашенная реальность, но ее двойник, царство клише, внутренних и внешних, в головах и сердцах людей и на всем протяжении пространства.

Неореализм уже очень хорошо знал о поджидавших его технических трудностях и умел изобретать средства для борьбы с ними; как бы там ни было, ему присуща непреложная интуитивная уверенность в рождении этого образа. Что же касается французской «новой волны», то она, в свою очередь, восприняла эту мутацию скорее интеллектуальным и рефлексивным путем. Вот тогда-то форма-прогулка избавляется от про- странственно-временных координат, доставшихся ей еще от старого социального реализма, и начинает иметь значение сама по себе либо как выражение нового общества, нового и беспримесного настоящего: поездки из Парижа в провинцию и обратно у Шаброля («Красавчик Серж» и «Кузень»); блуждания, сделавшиеся аналитическими и инструментами анализа души у Ромера (серия «Назидательных новелл») и у Трюффо (трилогия «Любовь в двадцать лет», «Украденные поцелуи» и «Супружеская жизнь»); расследование- прогулка Риветта («Париж: принадлежит нам»); расследование-прогулка Трюффо («Стреляйте в пианиста») и в особенности Годара («На последнем дыхании», «Безумный Пьеро»). Именно теперь возникает череда очаровательных и трогательных персонажей, почти не озабоченных постигающими их событиями, даже предательством, даже смертью; они претерпевают и вызывают смутные события, которые согласуются между собой так же плохо, как участки «какого-угодно-пространства», сквозь которое пробегают герои. Название фильма Риветта эхом отвечает песенной формулировке Пеги: «Париж не принадлежит никому». А в «Безумной любви» того же Риветта нормальное поведение уступает место сумасшедшим позам и взрывным поступкам, нарушающим и действия персонажей, и логическую связность репетируемой ими пьесы. В этом образе нового типа наблюдается тенденция к исчезновению сенсомоторных связей, а также всей сенсомоторной непрерывности, которая была главной чертой образа-действия. И так происходит не только в знаменитой сцене из «Безумного Пьеро»: «знаю, что делать», когда прогулка (баллада) незаметно становится поэмой, которую поют и под которую танцуют; это также касается увеличения количества сенсорных и моторных оплошностей, на первый взгляд излишних; движений, дающих промашку: «легкое искривление спектив, замедление времени, искаженность жестов» («Карабине-1» Годара, «Стреляйте в пианиста» или «Париж принадлежит нам»). Оплошность становится символом нового реализма в противовес от- четливости поступков реализма прежнего. Неловкие объятия, неуклюжие драки и промахи при чирканье спичкой, настоящие сдвиги по фазе в действиях и речи заменяют чересчур совершенные поединки из аме- риканского реализма. Эсташ вкладывает в уста одного из персонажей «Матушки и шлюхи» такие слова: «Чем больше кажешься фальшивым, тем дальше идешь; фальшь — это что-то потустороннее». Под этой властью фальши все образы превращаются в клише, иногда потому, что в них показывается неловкость, а иногда оттого, что они изобличают внешнее совершенство.



У неуклюжих жестов из «Карабинеров» имеется коррелят: открытки, сохранившиеся у героев с времен войны. Внешним, оптическим и звуковым клише служат коррелятом клише внутренние или психические. Возможно, наиболее полное развитие этот элемент получил в новейшем немецком кино: Даниэль Шмид применяет замедленную съемку, делающую возможным раздвоение персонажей, — кажется, будто они находятся в стороне от собственных слов и поступков, а среди внешних клише выбирают те, которые собираются воплотить внутри себя, и все это в постоянной замене внешнего внутренним и наоборот (это характерно уже для фильма «Голубка», но еще больше — для «Тени ангела», где «еврей мог бы быть и фашистом, а проститутка — сутенером...»), — в непрерывной карточной игре, когда каждый игрок сам оказывается картой, но картой, разыгрываемой кем-то другим. Если же дела складываются так, то как же не поверить в существование диффузного всемирного заговора, направленного на всеобщее порабощение, распространяющегося в каждом месте «какого-угодно-пространства» и повсюду сеющего смерть? У Годара такие фильмы, как «Маленький солдат», «Безумный Пьеро», «Made in U. S. A.» и «Уик-энд», где в конце из маки выходит участник Сопrotивления, по-разному свидетельствуют о непостижимом заговоре. Риветт также от фильма «Париж; принадлежит нам» и до «Северного моста», включая фильм «Монахиня», непрестанно ссылается на мировой заговор, распределяющий роли и ситуации в своего рода игре в гуся, наводящего порчу.

Совершенно так же, как и Хичкок, ее представители стремились добраться до ментальных образов и до фигур мысли (троичность). Но если Хичкок видел в них своего рода дополнение, которому предстояло продолжить и завершить традиционную систему «перцепция-действие-переживание», то «новая волна», напротив, открыла в них некое требование, достаточное для ломки целой системы, требование, отрезающее перцепцию от ее моторного продолжения, действие — от нити, соединяющей ее с ситуацией, а переживание — от его принадлежности или присущности персонажам. Новый образ, следовательно, можно назвать не достижением кино, а его мутацией. И выходит, нужно было стремиться к тому, что постоянно отвергал Хичкок. Новому образу следовало не довольствоваться плетением множества отношений, но еще и формировать новую субстанцию. Его следовало сделать поистине мыслимым и мыслящим, даже если для этого ему пришлось бы стать более «сложным». Мы видим два условия. С одной стороны, новый образ как будто предполагает и требует кризис и образа-действия, и образа-перцепции, и образа-переживания, но в итоге порою открывает лишь повсеместные клише. С другой же стороны, кризис этот имеет значение не сам по себе, и его можно назвать лишь негативным условием для возникновения нового мыслящего образа, даже если его придется искать за пределами движения.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Базен А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972 - 384 с.
2. Трюффо о Трюффо. - М.: Радуга, 1987. - 456 с.
3. Долматовская Г. Примечание к прошлому. Французское кино: отчет от военных лет. М., Искусство, 1983. – 287 с.
4. Тарасов А. Годар как Вольтер.
5. <https://media.ls.urfu.ru/495/1270/2794/2678/1370/>
6. Аронсон О. Кинематографическое событие. К теории глубинной мизансцены Андре Базена // Он же. Метакино. — М.: Ad Marginem, 2003. — С. 13—26.