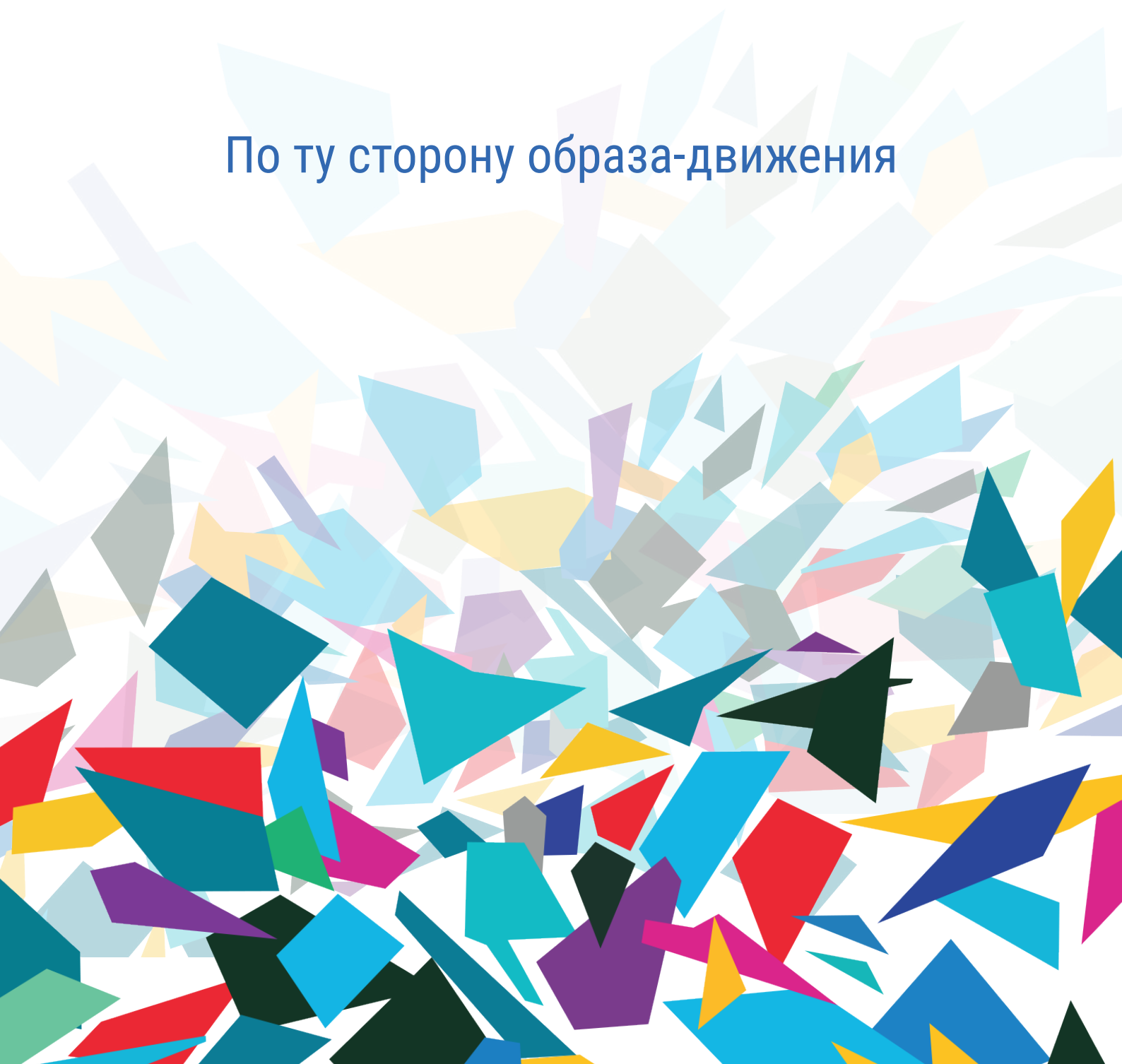


## КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

По ту сторону образа-движения





### Фильмы:

«Умберто Д» Витторио де Сика  
«Одержимость» Висконти  
«Затмение» Антониони  
«8 ½» Феллини

### Основные идеи:

1. Формальные эстетические критерии «итальянского неореализма»: дисперсивная, эллиптическая, блуждающая или качающаяся новая форма реальности, оперирующая блоками, имеющими намеренно слабые связи и «плавающие» события.
2. Неореализм изобрел новый тип образа, который Базен предложил назвать «образом-фактом».
3. Для неореализма характерно уже отмеченное увеличение числа чисто оптических ситуаций, которые существенно отличаются от сенсомоторных ситуаций образа-действия, характерных для старого реализма.
4. Персонаж стал своего рода зрителем.
5. В старом реализме, следуя образу-действию, объекты и среды уже обладали собственной реальностью, но это была функциональная реальность.
6. Начиная же с «Одержимости» предметы и среды обретают автономную материальную реальность, в которой становятся ценными сами по себе.
7. Между реальностью среды и реальностью действия устанавливаются уже не отношения двигательного продления, а скорее онирические отношения. Действие как будто не столько завершает ситуацию или сжимает ее, сколько «плавает» в ней.

Мы переходим ко второму тому книги Делеза «Кино», который называется «Образ-время». И начнем наш разговор о том, что лежит «По ту сторону образа-движения». Так и называется первая глава второй книги Делеза.

Тем, кто определял итальянский неореализм его общественным содержанием, Базен противопоставил необходимость использования формальных эстетических критериев. По его мнению, речь здесь идет о новой форме реальности, предположительно дисперсивной, эллиптической, блуждающей или качающейся, оперирующей блоками, имеющей намеренно слабые связи и «плавающие» события. Реальное уже не представлялось и не воспроизводилось, но «имелось в виду». Вместо того чтобы представлять реальность уже дешифрованную, неореализм подразумевал такую реальность, которую необходимо дешифровать, всегда двойственную; поэтому план-эпизод стремился заменить собой монтаж репрезентаций. А это значит, что неореализм изобрел новый тип образа, который Базен предложил назвать «образом-фактом».

Этот базеновский тезис оказался неизмеримо богаче по его последствиям, нежели тот, которому он противостоял: он показал, что неореализм не ограничивался содержанием своих первых проявлений. Общим же для двух тезисов является постановка проблемы на уровне реальности: неореализм производил «больше реальности», формальной или же материальной. Тем не менее, мы не уверены, что на уровне реального — формального или содержательного — проблему можно поставить таким способом. Не происходит ли это скорее на уровне «ментального» и в терминах мысли? Если множество образов-движений, перцепций, действий и эмоций вот так поставили с ног на голову, то не случилось ли это, прежде всего, из-за вторжения нового элемента, который воспрепятствовал продлению перцепции в действии, чтобы вовлечь ее в отношения с мыслью и постепенно подчинить образ требованиям новых знаков, увлекающих его по ту сторону движения?

А в фильме «Умберто Д.» Де Сика строит эпизод в знаменитой последовательности, которую Базен приводит в пример: утром в кухню входит молодая служанка, которая делает ряд машинальных жестов, говорящих о том, как она устала: слегка прибирается, струей воды изгоняет муравьев, берет кофемолку; закрывает дверь каблук-шпилькой. А смотрит она на свой живот: беременная, словно готова произвести на свет всю нищету этого мира. Вот так внезапно, в заурядной или будничной ситуации, в продолжение ряда несущественных, но тем более подчиняющихся простейшим сенсомоторным схемам, жестов, возникает чисто оптическая ситуация, на которую маленькая служанка не отвечает и не реагирует. Глаза и живот — вот уже и стык.



*Фрагмент из фильма «Умберто Д» - 13.35. – 14.05.*

Старик Умберто пытается прожить на свою крохотную неиндексированную пенсию. Есть нечего, прав нет. Мучимый одиночеством и нуждами, Умберто готовится к самоубийству.

Разумеется, стыки могут принимать весьма разнообразные формы и даже достигать чего-то из ряда вон выходящего, но при этом сохраняют все ту же формулу. Возьмем великую тетралогия Росселлини, которая отнюдь не свидетельствует о разрыве с неореализмом, а, наоборот, знаменует собой его венец. В фильме «Германия, год нулевой» показан ребенок, посетивший чужую страну и умирающий от увиденного. В «Европе-51» речь идет о женщине из мира бизнеса, которая после смерти сына проходит сквозь ряд каких-угодно-пространств знакомясь с «жизнью толпы», с жизнью трущоб и завода. Ее воззрения утрачивают чисто практическую функцию, характерную для взглядов домохозяйки, привыкшей расставлять по местам предметы и людей, а затем она учится всем видам внутреннего зрения, проходит через горе, сочувствие, любовь, счастье и смирение - вплоть до психиатрической больницы: она видит, она научилась видеть. «Поездка в Италию» рассказывает о туристке, которую до глубины души волнует обыкновенная смена образов и визуальных клише; в них она открывает нечто невыносимое, находящееся за пределами того, что она лично может пережить. Таково кино уже не действия, а видения.

Для неореализма характерно уже отмеченное увеличение числа чисто оптических ситуаций (и звуковых, хотя на заре неореализма синхронного звука еще не было), которые существенно отличаются от сенсомоторных ситуаций образа-действия, характерных для старого реализма. Персонаж стал своего рода зрителем. Сколько бы он ни двигался, бегал и волновался, ситуация, в которую он попал, превосходит его моторные способности по всем параметрам и дает ему увидеть и услышать то, на что невозможно ответить или прореагировать. И он не столько реагирует, сколько регистрирует. Он не столько вовлекается в действие, сколько предается созерцанию, будучи им преследуем или же сам его преследуя.

«Одержимость» Висконти с полным правом считается предтечей неореализма; и что, прежде всего, поражает зрителя, так это манера, в которой чуть ли не галлюцинозная чувственность овладевает облаченной в черное героиней. Она больше похожа на визионерку или сомнамбулу, чем на соблазнительницу или влюбленную (впоследствии то же можно будет сказать и о графине из фильма «Чувство»).

*Фрагмент из фильма «Одержимость» - 21.32. – 22.02.*

Вот почему все свойства, какими мы прежде определяли кризис образа-действия: форма баллады (или прогулки); распространение клише; события, которые почти не касаются тех, с кем они происходят, — словом, ослабление сенсомоторных связей, — здесь важны, но только в качестве предварительных условий. Они делают новый образ возможным, но пока еще не формируют его. Составляет же его чисто оптическая и звуковая ситуация, заменяющая дающие собой сенсомоторные ситуации.

Неоднократно подчеркивали роль ребенка в неореализме, особенно — у Де Сики (а впоследствии во Франции у Трюффо): суть здесь в том, что в мире взрослых ребенок почти что обездвижен, но это делает его тем более способным к видению и слышанию. Точно так же, если в неореализме столь большое значение имеют будничные банальности, то происходит это оттого, что они подчинены автоматическим и уже «смонтированным» сенсомоторным схемам и потому более восприимчивы к малейшим поводам, нарушающим равновесие между возбуждением и ответом (как в сцене с маленькой служанкой из «Умберто Д.»), внезапно уклоняясь от законов этого схематизма и проявляясь в визуальной и звуковой наготе, неприкрашенности и грубости, делающих эти банальности невыносимыми и придающих им вид наваждения или кошмара.

*Фрагмент из фильма «Умберто Д» - 10.09. – 10.39.*

Следовательно, необходим переход от находящегося в кризисе образа-действия к чистому оптико-звуковому образу. Порою он осуществляется посредством эволюции, проходящей через упомянутые нами аспекты: начинается он с фильмов-прогулок (баллад) с ослабленными сенсомоторными связями, а впоследствии достигает чисто оптических и звуковых ситуаций. Порою же в одном фильме сосуществуют оба аспекта, как два уровня, один из которых служит лишь мелодической линией при переходе к другому. Именно в этом смысле Висконти, Антониони и Феллини, несмотря на все различия между ними, полностью принадлежат неореализму.



Фильм «Одержимость», предшественник неореализма, — не только одна из версий знаменитого американского черного романа, и не только перенос действия этого романа на равнину реки По. В фильме Висконти мы присутствуем при чрезвычайно тонком изменении, в начале мутации общего понятия ситуации. В старом реализме, следуя образу-действию, объекты и среды уже обладали собственной реальностью, но это была функциональная реальность, в узком смысле обусловленная требованиями ситуации, даже если эти требования были в равной степени поэтическими и драматическими. Таким образом, ситуация непосредственно продлевалась в действии и претерпевании. Начиная же с «Одержимости», напротив, появляется то, что Висконти впоследствии непрестанно разрабатывал: предметы и среды обретают автономную материальную реальность, в которой становятся ценными сами по себе. Следовательно, для того, чтобы, вторгаясь в прежнюю будничную жизнь, возникло действие или претерпевание, свой взгляд в предметы и среды должны «вкладывать» не только зрители, но и главные герои; им необходимо видеть и слышать вещи и людей.

*Фрагмент из фильма «Одержимость» - 23.15. – 23.45.*

Так произошло с героем «Одержимости», который вступает в своего рода визуальное обладание постоянным двором. То же самое мы наблюдали в «Рокко и его братьях», где показан приезд семьи в незнакомый город, и эта семья, глядя во все глаза и прислушиваясь к каждому шороху, пытается «освоить» и громадный вокзал, и прочие его места. Такой прием мы встречаем везде у Висконти - весь этот инструментарий сред, объектов, предметов мебели, утвари и т. д. И выходит, что ситуация непосредственно в действие не продлевается: она уже является не сенсомоторной, как было в реализме, а прежде всего оптической и звуковой. И перед тем, как в ней формируется действие, использующее ее элементы или вступающее с ними в контакт, она исследуется с помощью органов чувств. В таком неореализме все остается реальным (будь то внутреннее убранство или внешняя обстановка), но между реальностью среды и реальностью действия устанавливаются уже не отношения двигательного продления, а скорее онирические (имеющие отношения к сновидению) отношения, и притом через посредство свободных органов чувств. Действие как будто не столько довершает ситуацию или сжимает ее, сколько «плавает» в ней. Вот где находятся истоки мечтательного эстетизма Висконти. И фильм «Земля дрожит» необычным образом подтверждает эти новые данные. Разумеется, в его первом эпизоде, единственном, который Висконти удалось реализовать, воплощены положение рыбаков, борьба, которую они начинают, и зарождение так называемого классового сознания. Но как раз это эмбриональное «коммунистическое сознание» зависит здесь не столько от борьбы с природой или между людьми, сколько от грандиозного видения человека и природы, их ощутимого и чувственного единства, из которого исключены «богатые» и которое формирует упование на революцию за пределами провалов плавающего действия: этакий марксистский романтизм.

*Фрагмент из «Одержимости» - 1.28.05. – и далее 30 сек.*

У Антониони, начиная с его первого шедевра, «Хроники одной любви», полицейское расследование, вместо того чтобы следовать методу flashback, преобразует действия в оптические и звуковые описания, тогда как само повествование трансформируется в действия, бессвязные с точки зрения времени (эпизод со служанкой, рассказывающей о прошлом, вновь совершая прошлые поступки, — или же знаменитая сцена с лифтами). Таким образом, искусство Антониони непрестанно развивается в двух направлениях: во-первых, это изумительное использование пустого времени повседневной банальности; во-вторых, начиная с «Затмения», работа с предельными ситуациями и доведение их до безлюдных пейзажей, до опустошенных пространств, как бы абсорбировавших персонажей и действия и сохранивших лишь некое геофизическое описание, какое-то абстрактное содержимое.

*Фрагмент из фильма «Затмение» Антониони*

Что же касается Феллини, то с первых его фильмов не только зрелища превосходят реальность, но еще и будничное непрестанно организуется как движущееся зрелище, и сенсомоторные цепи уступают место всякой всячине, подчиняющейся собственным законам прохождения. Бартеlemi Амангуаль так охарактеризовал раннее творчество Феллини: «Реальное делается зрелищем или зрелищным и завораживает всерьез. <...> Будничное отождествляется со зрелищным. <...> Феллини достигает желаемого смещения



реального и зрелища», отрицая гетерогенность двух миров и стирая не только дистанционность, но и само отличие зрителя от зрелища.

Оптические и звуковые ситуации неореализма противопоставляются ярко выраженным сенсомоторным ситуациям традиционного реализма. Сенсомоторная ситуация оперирует с хорошо квалифицированной средой в качестве пространства, а также предполагает раскрывающее ее действие или же возбуждает приспособляющуюся к ней или же модифицирующую ее реакцию. Но чисто оптическая или звуковая ситуация устанавливается в рамках того, что мы назвали «каким-угодно-пространством, лишенным связей или пустым (переход от первого ко второму мы обнаруживаем в «Затмении», где бессвязные куски пространства, переживаемого героиней, — биржа, Африка, аэровокзал — объединяются в самом конце в пустом пространстве, постепенно сливающимся с белой поверхностью экрана).

В неореализме сенсомоторные связи имеют значение лишь в связи с недугами, которые их то поражают, то ослабляют, то выводят из равновесия, то уводят в другую сторону как часть кризиса образа-действия. Оптические и звуковые ситуации уже не индуцируются действием и в действии не продлеваются, а значит, не являются ни индексом, ни синсигнумом. Можно, пожалуй, говорить о новых типах знаков, о сонсигнумах и опсигнумах. И, несомненно, эти новые знаки отсылают к весьма несходным образам. Порою это повседневная банальность, порою — исключительные либо пограничные обстоятельства. Но особенно много здесь субъективных образов, воспоминаний детства, звуковых и визуальных мечтаний, когда персонаж, этот снисходительный зритель самого себя, как в фильмах Феллини, действуя, при этом видит себя в действии.

Иногда же, как в фильмах Антониони, избилуют объективные образы в духе протокола, если даже это протокол о несчастном случае, определяемый геометрическим кадром, допускающим между собственными элементами, лицами и объектами, только отношения меры и дистанции, так что действие превращается в перемещение фигур в пространстве (к примеру, поиски пропавшей из фильма «Приключение»)

Именно в этом смысле критический объективизм Антониони можно противопоставить сочувствующему субъективизму Феллини. В таком случае можно было бы говорить о двух видах опсигнумов — протоколов (constats) и «инстатах», причем первые дают глубокое видение на расстоянии, тяготеющее к абстракции, а вторые — видение близкое и плоское, а также индуцирующее сопричастность. Эта оппозиция в некоторых отношениях совпадает с альтернативой, определение которой дал Воррингер: абстракция или вчувствование (Einfühlung).

Эстетические воззрения Антониони неотделимы от своеобразной объективной, тогда как воззрения Феллини неотделимы от некоей «эмпатии», от субъективной симпатии. Как у Феллини, так и у Антониони эти проблемы являются более возвышенными и важными, чем общие места, касающиеся одиночества и некоммуникабельности. Различия - с одной стороны, между банальным и экстремальным, а с другой — между субъективным и объективным — имеют некий смысл, хотя он относителен. Они пригодны для отдельно взятого образа или конкретной последовательности, но не для множества. Они все еще пригодны в отношении образа-действия, который ставят под сомнение, но уже совершенно не годятся для нового, рождающегося, образа. Они обозначают полюса, между которыми происходит непрерывное перетекание. В действительности самые что ни на есть банальные или будничные ситуации выявляют «бездействующие силы», которые накапливаются и становятся равными живой силе предельной ситуации.

Пустые промежутки времени у Антониони не только показывают банальности повседневной жизни, но еще и накапливают следствия или результат примечательного события, которое не констатируется само по себе, а еще и получает объяснение (разрыв между мужем и женой, внезапное исчезновение женщины...). Метод протокола у Антониони всегда имеет одну и ту же функцию, объединяющую пустые промежутки времени и пустые пространства: извлекать все следствия из решающего опыта прошлого после того, как все сделано и сказано. «Когда все сказано, когда основная сцена кажется завершенной, существует то, что приходит впоследствии...».

Воображаемое и реальное становятся неразличимыми. Именно это Роб-Грийе осознает все больше в своих раздумьях о новом романе и кино: самые что ни на есть объективистские детерминации не препятствуют роману и кинематографу наполняться «тотальной субъективностью». Такое положение в зародыше существовало с самого возникновения итальянского неореализма, что побудило Лабарта назвать ленту «Прошлым летом в Мариенбаде» — последним из великих неореалистических фильмов. Уже у Феллини образы могут быть явно субъективными и ментальными, воспоминаниями или призраками, однако же, они не организуются в виде зрелища, не становясь объективными, не выходя за кулисы, в «реальность зрелища; тех, кто его создают, им живут, воспринимают его»: ментальный мир того или



иного персонажа населяется другими непрерывно размножающимися персонажами до такой степени, что становится интерментальным, и через уплощение перспектив стремится «к нейтральному и безличному видению <...> нашего мира, принадлежащего всем» (отсюда значение телепата в фильме «8 1/2»).

*Фрагмент из фильма «8 ½» - телепат*

И наоборот, представляется, что у Антониони самые что ни на есть объективные образы формируются не иначе, как становясь ментальными и переходя в странную невидимую субъективность. И это не только потому, что метод протокола должен применяться к чувствам в том виде, как они существуют в обществе, и извлекать из них последствия в том виде, как они разворачиваются во внутреннем мире персонажей: больной Эрос представляет собой историю чувств, движущуюся от объективного к субъективному и развивающуюся внутри каждого индивида. ...

В «Идентификации женщины» Антониони все расследование или весь поиск происходит под предполагаемым взглядом уехавшей женщины, о которой мы — в великолепных финальных образах — так и не узнаем, заметила ли она героя, съжившегося на лестничной клетке, или нет. Воображаемый взгляд превращает реальное в нечто воображаемое и в то же время, в свою очередь, становится реальным и возвращает реальность нам. Это напоминает электрическую цепь, которая изменяется, исправляется, производит селекцию и отбрасывает нас. Несомненно, начиная с «Затмения», «какое-угодно-пространство» обретает вторую форму — пространство пустое или покинутое. И дело здесь в том, что от одной последовательности к другой персонажи становятся все более объективно опустошенными, и страдают они не столько от отсутствия другого, сколько от отсутствия самих себя (например, в фильме «Профессия: репортер»). А, следовательно, это пространство опять же отсылает к утерянному взгляду существа, отсутствующего в мире в такой же степени, что и в самом себе, — и, как выразился Оллье, характеризуя все творчество Антониони, заменяет традиционную драму «своего рода оптической драмой, переживаемой персонажем». Словом, у чисто оптических и звуковых ситуаций могут быть два полюса: объективный и субъективный, реальный и воображаемый, физический и ментальный. Но они порождают опсигнумы и сонсигнумы, организующие непрерывное сообщение между полюсами и обеспечивающие проходы и взаимопревращение в обоих направлениях, благодаря чему полюса тяготеют к точке неразличимости (но не слияния). Такой режим обмена между воображаемым и реальным в полной мере предстает в «Белых ночах» Висконти.

**Дополнительные источники по теме лекции:**

1. Богемский Г. Судьбы неореализма. М., Издательство «Искусство», 1989 г. <http://sv-scena.ru/atheneum/kino-italii-neorealizm.html>
2. Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино. <https://culture.wikireading.ru/61657>
3. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.