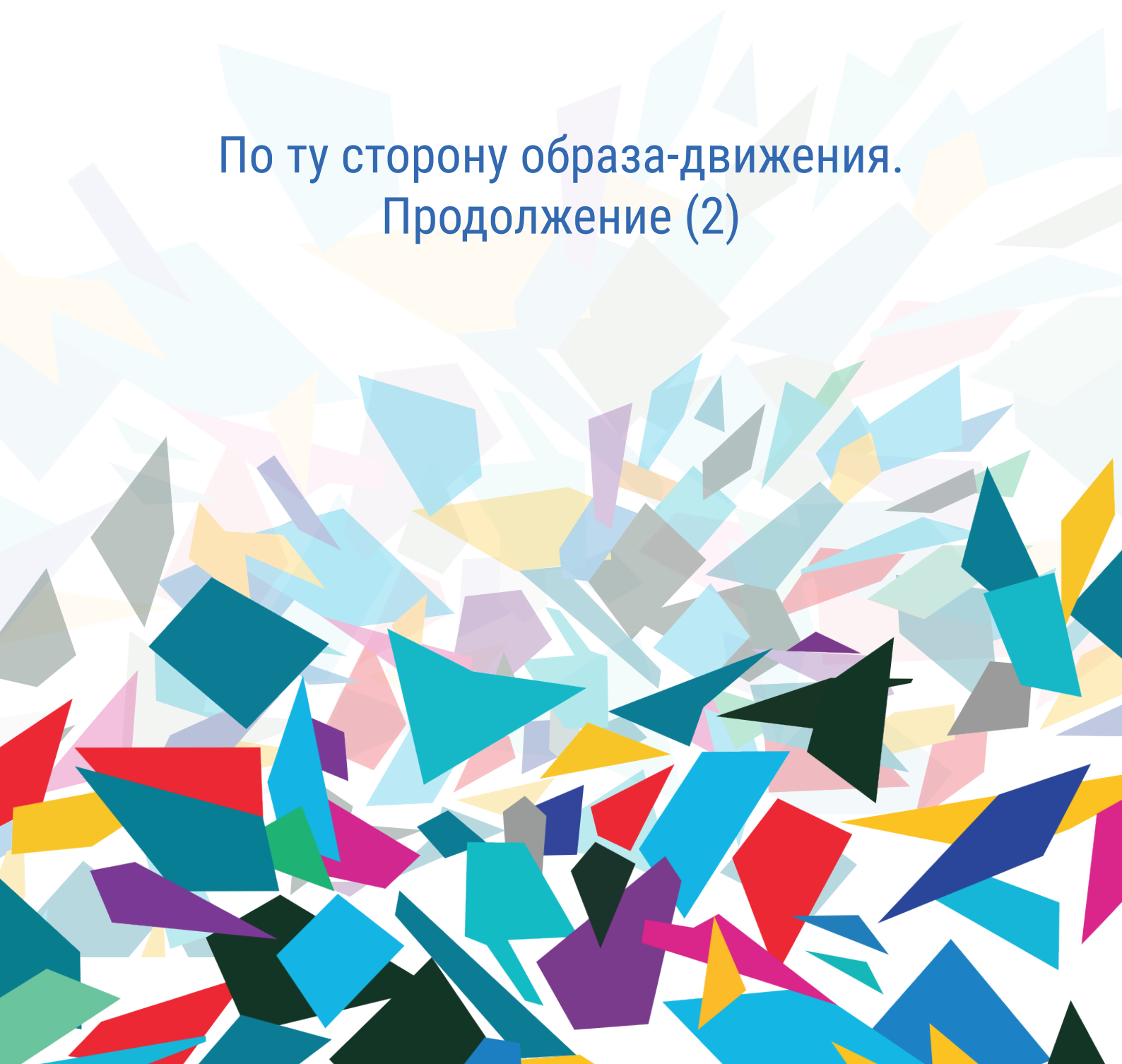


КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

По ту сторону образа-движения.
Продолжение (2)

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, which include triangles, quadrilaterals, and polygons of various sizes and orientations, are scattered across the lower two-thirds of the page. The color palette is diverse, featuring shades of light blue, pale yellow, soft pink, muted green, and grey in the upper portion, transitioning to more vibrant and saturated colors like teal, red, purple, and dark blue in the lower portion. The overall effect is a sense of dynamic movement and layered depth.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Карманник» Брессона
«Токийская история» Одзу

Основные идеи:

1. Опсигнум и сонсигнум – чистый оптическо-звуковой образ, нарушающий сенсорные связи, выходящий за пределы каких бы то ни было отношений и уже не выражаемый в терминах движения, но открывающийся непосредственно времени.
2. Изобретателем опсигнумов и сонсигнумов считается именно Одзу.
3. Пространства Одзу возвышены до уровня «каких-угодно-пространств» — то посредством бессвязности, то через пустоту.
4. Образ-действие уступает место чисто визуальному образу того, кто персонажем является, и звуковому образу того, что он говорит, а сущность сценария образуют совершенно банальные природа и диалоги.
5. У Одзу совершенно нет различий между примечательным и заурядным, между предельными и банальными ситуациями, ибо одни являются следствием других или же в них просачиваются.

На прошлой лекции мы говорили о том, что итальянский неореализм по мнению Делеза изменил время-действие. Сегодня мы посмотрим, как это изменение продолжила «французская новая волна» и кинематограф Ясудзиро Одзу.

Французской «новой волне» невозможно дать определение, если упустить из виду то, каким образом ее представители самостоятельно прошли по пути итальянских неореалистов, хотя порою они двигались также и в иных направлениях. Сперва новая волна повторяет ранее описанный путь: от ослабления сенсорных связей (прогулка или блуждание бесцельное шатание, события, не касающиеся героев, и т. д.) в сторону повышения роли оптических и звуковых ситуаций. Здесь также кинематограф видения вытесняет действие.

Давайте зададимся вопросом: почему крах традиционных сенсорных ситуаций, какими они были в старом реализме или в школе образа-действия, дает возможность появиться лишь чисто оптическим и звуковым ситуациям, опсигнумам и сонсигнумам? Можно заметить, что Роб-Грийе, по крайней мере, в начале своего рассуждения, был еще более строг: он отвергал не только осязательные ощущения, но даже звуки и цвета, как слишком далекие от метода протоколирования и чересчур тесно связанные с эмоциями и реакциями, и сохранял лишь визуальные описания, состоящие из линий, плоскостей и мер. Во многом благодаря кинематографу он изменил свою точку зрения, обнаружив дескриптивное могущество цвета и звуков в той мере, в какой последние заменяют, стирают и воссоздают сам объект. Но и более того, осязательные ощущения могут сформировать чисто чувственный образ, если только рука откажется от своих хватательных и двигательных функций ради того, чтобы удовлетвориться чистым прикосновением.

Годар начинает с необычных баллад, и от фильма «На последнем дыхании» до «Безумного Пьеро» стремится извлечь из них целый мир опсигнумов и сонсигнумов, которые уже формируют новый образ (в «Безумном Пьеро» — переход от ослабления сенсорных связей, «знаю что делать», к чистой поэме пения и танца, «линия твоего бедра»). И образы эти, трогательные или же ужасные, постепенно обретают все большую самостоятельность, начиная с фильма «Made in U. S. A.», что можно резюмировать так: «свидетель, предоставляющий нам серию беспристрастных описаний (constats) без выводов и логических связей <...>, а также без по-настоящему действенных реакций». Клод Ожье писал, что с фильма «Made in U.S.A.» необузданно галлюцинаторный характер творчества Годара утверждается ради самого себя, в искусстве непрерывно возобновляемого описания, заменяющего собственный объект. Этот описательный объективизм обладает также критическими и даже дидактическими свойствами, оживляя целый ряд фильмов, от «Двух или трех вещей, которые я о ней знаю» до «Спасайся, кто может», где рефлексия направлена не только на содержание образа, но и на его форму, средства и функции, его фальсификации и творческую деятельность, на его внутренние отношения между звуковым и оптическим.

Годар едва ли сочувствует или же симпатизирует призракам: фильм «Спасайся, кто может» позволяет нам присутствовать при разложении сексуального фантазма на его объективно разрозненные элементы, сначала визуальные, потом - звуковые. Но этот объективизм так и не утрачивает свою эстетическую силу. Поначалу служащая политике образа, эстетическая сила воскресает сама собой в «Страсти», где показан



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

свободный рост живописных и музыкальных образов, представляющих собой живые картины, - тогда как на другом полюсе недуги в сенсомоторных цепях приводят к их замедленному действию (заикание работницы и кашель начальника). В этом смысле «Страсть» доводит до высочайшей интенсивности то, что готовилось уже в «Презрении», где мы присутствовали при сенсомоторных сбоях у пары героев традиционной драмы и в то же время возносили в небеса оптическую репрезентацию драмы Улисса и взгляд богов, с Фрицем Лангом в качестве заступника. На протяжении всех этих фильмов заметна творческая эволюция, эволюция Годара-визионера.

В высшей степени объективный, критический объективизм Годара можно назвать вполне субъективным, так как он заменял реальный объект зримым. Теперь зададимся вопросом: почему крах традиционных сенсомоторных ситуаций, какими они были в старом реализме или в школе образа-действия, дает возможность появиться лишь чисто оптическим и звуковым ситуациям, опсигнумам и сонсигнумам? Можно заметить, что Роб-Грийе, по крайней мере в начале своего рассуждения, был еще более строг: он отвергал не только осязательные ощущения, но даже звуки и цвета, как слишком далекие от метода протоколирования и чересчур тесно связанные с эмоциями и реакциями, и сохранял лишь визуальные описания, состоящие из линий, плоскостей и мер. Во многом благодаря кинематографу он изменил свою точку зрения, обнаружив дескриптивное могущество цвета и звуков в той мере, в какой последние заменяют, стирают и воссоздают сам объект. Но и более того, осязательные ощущения могут сформировать чисто чувственный образ, если только рука откажется от своих хватательных и двигательных функций ради того, чтобы удовлетвориться чистым прикосновением.

Визуальное пространство Брессона фактически является осколочным и бессвязным, но части его подвергаются постепенному согласованию вручную. Стало быть, рука в образе играет роль, бесконечно превосходящую сенсомоторные требования к действию, и с точки зрения передачи эмоций даже заменяет собою лицо, — а с точки зрения перцепции участвует в конструировании пространства, адекватного решениям духа. Так, в фильме «Карманник» такую роль играют руки троих сообщников, соединяющих куски пространства на Лионском вокзале - и не совсем в той мере, в какой они берут предмет, но постольку поскольку они слегка к нему прикасаются, останавливают его движение, придают ему иное направление, передают ему собственную энергию и заставляют его вращаться в этом пространстве.

Фрагмент из фильма «Карманник» Брессона – 18.47. - 19.17.

Рука дублирует свою функцию схватывания предмета функцией объединения пространства, но, следовательно, и глаз как целое дублирует собственную оптическую функцию функцией хватательной, согласно формуле Ригля определяющей, что взгляду свойственно прикосновение. У Брессона опсигнумы и сонсигнумы неотделимы от подлинных тактисигнумов, которые, возможно, упорядочивают отношения между ними (в этом и состоит оригинальность «каких-угодно-пространств» у Брессона).

Хотя Одзу в самом начале и испытал влияние некоторых американских режиссеров, он первым разработал чисто оптические и звуковые ситуации в японском контексте (хотя звук он стал довольно поздно, в 1936 г.). Европейцы ему не подражали, но «нагнали» его собственными средствами. И все же изобретателем опсигнумов и сонсигнумов считается именно Одзу. В его творчестве используется форма прогулки (или баллады) — путешествие на поезде, поездка на такси, экскурсия на автобусе, велосипедный или пеший поход: поездка деда с бабкой из провинции в Токио и обратно, последние каникулы девушки в обществе матери, тайное бегство старика... Что же касается объекта, то это повседневная рутина, например, семейная жизнь в японских домах. Движения камеры становятся все реже: тревеллинги представляют собой медленные и незаметные «блоки движения»; камера всегда находится внизу и чаще всего в фиксированном и фронтальном положении или производит съемку под постоянным углом; вместо наплывов используется простой монтажный кадр (cut). То, что могло бы показаться возвращением к «примитивному кино», на самом деле представляет собой выработку поразительно трезвого современного стиля: монтаж-разрез, господствующий в современном кинематографе, служит переходом или чисто оптическими знаками препинания между образами, он работает непосредственно и отвергает всяческие синтетические эффекты. В равной мере здесь затронут звук, так как монтаж планов может являться и кульминацией метода «один план, одна реплика», заимствованного из американского кино. Но в последнем случае, например у Любича, речь шла о функционировании образа-действия как индекса. А вот Одзу модифицирует смысл этого метода, что на сей раз свидетельствует об исчезновении интриги: образ-действие уступает место чисто визуальному образу того, кто персонажем является, и звуковому



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

образу того, что он говорит, а сущность сценария образуют совершенно банальные природа и диалоги (именно поэтому значение здесь имеют лишь подбор актеров сообразно их физическому и нравственному облику, а также детерминация «какого-угодно» диалога при отсутствии четкого сюжета).

Фрагмент из фильма «Токийская повесть» (1953) – 10.40. – 11.10.

Пожилые Сюкиси и Томи едут на долгожданную встречу с детьми в Токио. Как и любым любящим родителям, им нужно лишь немного тепла, внимания и понимания. Видеть, что дети успешны – чудесно, но не каждое сердце способно выдержать равнодушие. То, что произойдет с ними в Токио, не ожидал никто. Родные дети вдруг могут оказаться совершенно чужими, и чужие люди – такими родными. Именно об этом эта грустная повесть.

Очевидно, что этот метод с самого начала постулирует незаполненные промежутки времени и размножает их на протяжении фильма. Разумеется, по мере развития действия можно прийти к выводу, что пустые промежутки важны не только сами по себе, но вбирают в себя воздействие чего-то важного: они продлевают план или реплику достаточно длительной тишиной или пустотой. Однако же у Одзу совершенно нет различий между примечательным и заурядным, между предельными и банальными ситуациями, ибо одни являются следствием других или же в них просачиваются. И мы не можем согласиться с Полом Шрадером, когда он противопоставляет как две фазы, с одной стороны, «будничное», а с другой — «решающий момент», «диспропорции», взрывающие ежедневную рутину необъяснимыми эмоциями. Строго говоря, такое различие представляется более пригодным для неореализма.

Фрагмент из фильма «Токийская повесть» - 1.10.20. – 1.20.50.

У Одзу же все заурядно или банально, даже смерть и мертвецы, которые всего лишь объект естественного забвения. Знаменитые сцены внезапных слез (например, в фильме «Вкус сайры» отец начинает тихо плакать после того, как его дочь выходит замуж; в «Поздней весне» дочь чуть-чуть улыбается, глядя на уснувшего отца, а затем к ее глазам подступают слезы; или же в «Последнем капризе», когда дочь язвительно отзывается об умершем отце, а затем разражается рыданиями) не обозначают «сильное время», противопоставляемое «слабым временам».

Дональд Ричи писал: «Когда Одзу смог черпать силу в самих своих темах, и резко выступил против написания сценариев, он уже почти не задавался вопросом, какую историю ему хотелось рассказать. Он скорее спрашивал себя, какими людьми будет населен его фильм. <...> Каждому персонажу давалось имя совершенно так же, как условный набор общих характеристик, свойственных его семейному положению, отцу, дочери или тетке, - но у него было мало различимых черт. Персонаж рос или, скорее, рос диалог, наделявший его жизнью <...> и все это помимо каких бы то ни было ссылок на интригу или историю. <...> Даже если начальные сцены изобиловали диалогами, внешне те не вращались вокруг какой-либо отчетливой темы. <...> Персонаж, следовательно, создавался и моделировался почти исключительно «сквозь» разговоры, которые он вел». О принципе «один план, одна реплика».

Фрагмент из «Токийской повести» - 1.15.20. – 1.15.50.

В противоположность Канту, американцы не делают существенного различия между трансцендентальным и трансцендентным: отсюда тезис Шрадера, будто у Одзу есть склонность к «трансцендентному» (недоступно познанию), и эту же склонность он обнаруживает у Брессона и даже у Дрейера.

Шрадер различает три «фазы трансцендентального стиля» (выходящий за пределы) Одзу: будничное, решающее и «стазис» как выражение самого трансцендентного. повседневной жизни, и здесь нет никаких причин ссылаться на взрыв подавленной эмоции как на «решающее действие». Философ Лейбниц (в общем-то знакомый с китайской философией) показал, что мир состоит из групп событий, которые регулярно формируются и сходятся, повинувшись обыкновенным законам. Однако события и эпизоды предстают перед нами лишь небольшими частями и шиворот-навыворот, так что мы считаем разрывы, диспропорции и несогласованности чем-то необычным.

Морис Леблан написал превосходный роман-фельетон, наполненный мудростью дзен: герой его, Бальтазар, «профессор повседневной философии», учит, что в жизни нет ничего примечательного или необычного, даже в высшей степени странные приключения можно без труда объяснить, и все состоит из



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

заурядного. Следует лишь сказать, что из-за естественно слабых связей при сочетании пределов (термов) серий последние постоянно «опрокидываются» и предстают в беспорядке. Заурядный терм выходит за пределы надлежащей последовательности и неожиданно появляется в середине другой последовательности заурядных термов, по отношению к которой он принимает видимость «сильного» момента, примечательной или сложной точки. Регулярность серий, обыденную непрерывность мироздания нарушают именно люди. Существует время для жизни, время для смерти, время для матери и время для дочери, но люди их смешивают, повергают в беспорядок, вызывают между ними конфликты. Одзу полагает, что жизнь проста, а человек непрестанно ее усложняет, «мутя спящую воду» (как три кума в фильме «Поздняя осень»).

Если же после войны творчество Одзу совершенно не постиг упадок (хотя тогда порой заявляли об упадке кинематографа, то произошло это потому, что в послевоенный период эта мысль японского режиссера не только подтверждалась, но и обновлялась, усиливая звучание темы противопоставленных поколений и выходя за ее рамки: американская повседневность сотрясла японскую, и это столкновение двух будничностей выражается даже в цвете, когда красная кока-кола или желтый пластик безжалостно вторгаются в неброские акварельные тона японской жизни. И, как говорит один из персонажей «Вкуса простой пищи»: а что, если бы вышло по-другому и саке, сямисэн и парики гейш внезапно вторглись в будничную рутину американцев?.. Здесь нам кажется, что, в противоположность утверждению Шрадера, в решающий момент или в минуту явного разрыва с повседневностью природа ни во что не вмешивается. Великолепие, скажем, заснеженной горы, говорит нам лишь одно: «Все заурядно и регулярно, все буднично!» Природа довольствуется тем, что завязывает разорванное человеком; она вновь воздвигает то, что человек видит разрушенным. Когда же персонаж на мгновение выходит из семейного конфликта или же, например, прекращает бдение над мертвым, чтобы предаться созерцанию заснеженной горы, то кажется, будто он стремится упорядочить серии, нарушенные в доме, но восстанавливаемые неподвижной и регулярной Природой.

Фрагмент из фильма «Токийская повесть» - 1.42.38. – 1.43.08

В будничной жизни сохраняются лишь слабые сенсомоторные связи, а образ-действие заменяется чисто оптическими и звуковыми образами, опсигнумами и сонсигнумами. У Одзу уже нет мировой линии, связывающей решающие моменты между собой, а мертвых с живыми, как было у Мидзогути; нет у него и пространства-дыхания, или Охватывающего, которое скрывает глубокий вопрос, как было у Куросавы. Пространства Одзу возвышены до уровня «каких-угодно-пространств» — то посредством бессвязности, то через пустоту (здесь Одзу также может считаться одним из первооткрывателей). Ложные согласования взгляда, направления и даже положения предметов становятся постоянными и систематическими. Случай с движением кинокамеры дает хороший пример бессвязности: в «Поре созревания пшеницы» героиня на цыпочках идет по ресторану, а затем внезапно кого-то замечает, — камера же пятится, чтобы сохранить ее в центре кадра; затем камера движется по коридору, но этот коридор уже не в ресторане, а в доме героини, куда она вернулась.

Что же касается пустых пространств без персонажей и движения, то это безлюдные интерьеры и пейзажи; «пустая натура». У Одзу они обретают автономию, которой обладают не впрямую даже в неореализме, все же сохраняющем за ними внешне относительный (по отношению к повествованию) смысл или оставляющем их как результат (после того как угасло действие). Они достигают абсолюта, будучи чистым созерцаемым, и способствуют мгновенному достижению тождественности между ментальным и физическим, реальным и воображаемым, субъектом и объектом, миром и «я». Частично они соответствуют тому, что Шрадер называет «стазисами», Ноэль Бёрч — «ударами подушками» (pillow-shots), а Ричи — «натюрмортами». Проблема в том, чтобы узнать, не требуется ли установить какие-либо различия в рамках самой этой категории.

Пустое пространство прежде всего обретает смысл через отсутствие возможного содержания, тогда как натюрморт определяется присутствием и составом объектов, завернутых в самих себя или же становящихся собственной оболочкой: таков продолжительный план с вазой почти в самом конце «Поздней весны». Такие предметы завертываются сами в себя не обязательно в пустоте: они могут давать персонажам возможность жить и говорить посреди некоей размытости, как происходит в натюрморте с вазой из фильма «Женщина из Токио» или же в натюрморте с фруктами и клюшками для гольфа из фильма «Что забыла госпожа?». Это напоминает Сезанна: его пустые или разорванные ландшафты строятся по иным композиционным принципам, нежели настоящие натюрморты. Иногда мы колеблемся в выборе между теми и другими —



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

настолько их функции могут сочетаться, а переходные оттенки - становиться тонкими: у Одзу такова, например, превосходная композиция с бутылкой и маяком в начале «Повести о плавучих травах». И все же различие здесь представляет собой различие между пустотой и наполненностью, которое в китайской и японской мысли играет всевозможными оттенками и связями, как двумя аспектами созерцания. Если же пустые пространства — внутренние и внешние — образуют чисто оптические (и звуковые) ситуации, то натюрморты служат изнанкой и коррелятом последних. Ваза из «Поздней весны» вставлена между полуулыбкой девушки и подступающими слезами. Тут есть становление, изменение, переход.

Но вот форма того, что изменяется, сама не изменяется и непреходяща. Это время, время «собственной персоной», «частица времени в чистом состоянии»: непосредственный образ-время, наделяющий то, что изменяется, формой неизменной, но претерпевающей изменение.

Ночь, превращающаяся в день, или день, становящийся ночью, отсылают к натюрморту, на который, ослабевая или усиливаясь, падает свет («Женщина этой ночи», «Соблазн»). Натюрморт и есть время, ибо все изменяющееся располагается во времени, но время само по себе не изменяется, - оно само может изменяться разве что в ином времени, и так до бесконечности. В момент, когда кинематографический образ больше всего приближается к фотографии, он также радикальнее всего от нее отличается. Натюрморты Одзу обладают длительностью - десять секунд вазы: длительность здесь представляет собой как раз репрезентацию пребывающего сквозь последовательность изменяющихся состояний.

Велосипед также может длиться, то есть репрезентировать недвижную форму движущегося, при условии, что он будет пребывать, оставаться неподвижным, прислоненным к стене («Повесть о плавучих травах»). Велосипед, ваза и натюрморты - это чистые и непосредственные образы времени. Каждый из них представляет собой время - всякий раз, в тех или иных условиях того, что изменяется во времени. Время - это полнота, то есть незнакомая форма, заполненная изменением. Время — это «зрительный запас событий в их точности». Антониони писал о «горизонте событий», но отмечал, что это слово западный человек понимает двояко: банальный горизонт нашей жизни, недоступный и вечно пятящийся космологический горизонт. Отсюда в западном кино существует разделение на европейский гуманизм и американскую научную фантастику. Антониони писал, что у японцев дела обстоят не так, ибо научной фантастикой они почти не интересуются: у них космическое и повседневное, длящееся и изменяющееся связывает один и тот же горизонт, — и это одно и то же время, как неизменная форма изменчивого. Именно так природа или стазис получают, согласно Шрадеру, определение как форма, связывающая повседневное в «нечто унифицированное и перманентное». Здесь нет необходимости ссылаться на трансцендентность. В будничной банальности образ-действие и даже образ-движение стремятся к исчезновению в пользу чисто оптических ситуаций, однако последние обнаруживают связи нового типа, уже не являющиеся сенсомоторными и вовлекающие «освобожденные» органы чувств в непосредственные отношения со временем и мыслью. Таково весьма специфическое продление опсигнума: оно делает время и мысль осязаемыми, видимыми и звучащими.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Базен А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972 - 384 с.
2. Ричи Д. Одзу / Пер. с англ. М. Л. Теракопян. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 264 с.
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.