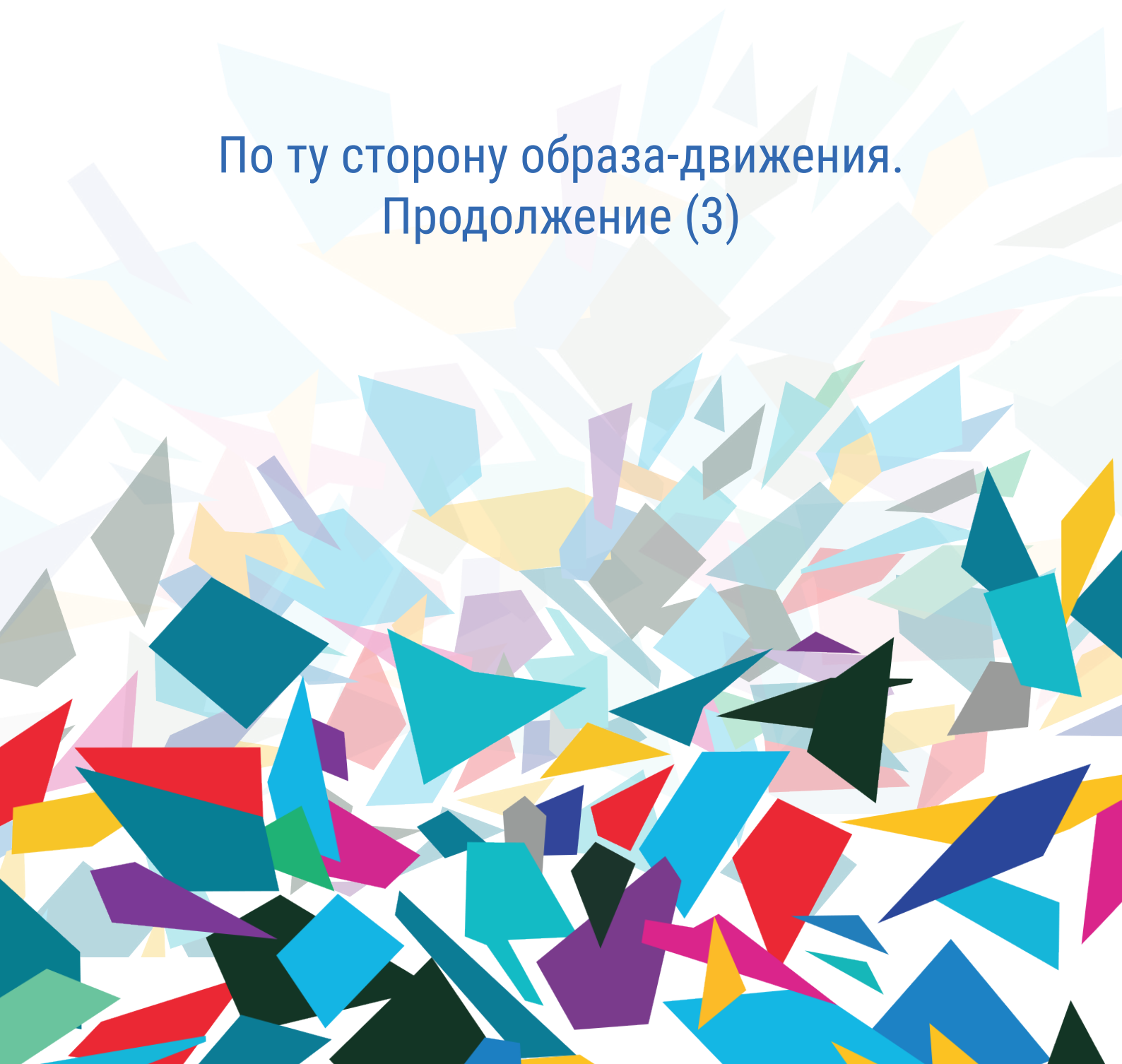


КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

По ту сторону образа-движения.
Продолжение (3)





Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Токийская повесть» Одзу

«8 ½» Феллини

«400 ударов» Трюффо

Основные идеи:

1. Такую цель поставил перед собой еще романтизм: схватывать невыносимое или нестерпимое, силу страданий, и благодаря этому становится визионерским, превращать чистое видение в средство познания и действия.
2. Новый тип персонажей возник в новом кино. Именно потому, что происходящее с ними им не принадлежит, касается их лишь наполовину, они могут извлекать из события нередуцируемую часть происходящего: эта часть неисчерпаемых возможностей и образует невыносимое, нестерпимое, судьбу визионера.
3. Бергсон: «Мы воспринимаем образ или вещь не целиком; мы всегда воспринимаем меньше вещей; мы воспринимаем лишь то, что заинтересованы воспринимать, или, скорее, то, что нам воспринимать выгодно в силу наших экономических интересов, идеологических верований и психологических потребностей».
4. Чтобы обрести целое, следует крошить образ или вводить пустоту.
5. Возникает камера-сознание, определяющаяся уже не через движения, которые она способна проследить или осуществить, а теми ментальными отношениями, в которые она может вступить. Она становится вопрошающей, отвечающей, возражающей, провоцирующей, доказывающей теоремы и выдвигающей гипотезы.
6. Хроносигнум (точка или полотно): образ, в котором время перестает быть подчиненным движению и проявляется само по себе.
7. Лектосигнум: визуальный образ, который одновременно должен быть и «читаемым» и видимым.
8. Ноосигнум: образ, который преодолевает себя в направлении того, что может быть только помыслено.

Сегодня мы завершаем обзор первой главы второй книги, которая называется «По ту сторону образа-движения», где Делез объясняет, в чем и как произошел качественный переход к новому типу кино.

Чисто оптическая и звуковая ситуация не продлевается в действии, но она действием и не индуцируется. Она способствует схватыванию; считается, что она помогает схватить нечто непереносимое, нестерпимое. Это не грубость типа нервной агрессивности и жестокого насилия, которые можно всегда извлечь из сенсомоторных отношений в образе-действии. Речь и не об ужасных сценах, хотя порою тут бывают трупы и кровь. Речь идет о чем-то слишком могущественном, слишком несправедливом, быть может, и о слишком прекрасном, а значит, превосходящем наши сенсомоторные способности. Вулкан из фильма «Стромболи»: слишком грандиозная для нас красота, слишком сильная печаль. Это может быть не только предельной ситуацией, как в случае с извержением вулкана, но и банальнейшей: обыкновенный завод или пустырь. Так, в «Карабинерах» Годара активистка выкрикивает какие-то революционные клише; но она обладает красотой, столь нестерпимой для ее палачей, что они вынуждены прикрыть ее лицо платком. И этот платок, еще вздымаемый от дыхания и шепота («братья, братья, братья...»), становится невыносимым для нас, зрителей. В этом образе имеется нечто слишком сильное. Такую цель поставил перед собой еще романтизм: схватывать невыносимое или нестерпимое, силу страданий, -и благодаря этому становится визионерским, превращать чистое видение в средство познания и действия. И все же в том, на видение чего мы притязаем, разве не одинаковое количество, с одной стороны, призраков и мечтаний, а с другой - объективного восприятия? Кроме того, разве нам не присуща субъективная симпатия по отношению к нестерпимому и эмпатия, проникающая то, что мы видим? Но ведь это означает, что нестерпимое само неотделимо от откровения или озарения, как от третьего глаза. Феллини не столько симпатизирует декадентству, сколько продлевает его, «растягивает» его смысл «до невыносимого», и открывает под его оболочкой, лицами и жестами «подпольный» или неземной мир, и тогда «треллинг становится средством отрыва от земли, доказательством нереальности движения», а кино превращается в средство уже не распознавания, а познания, «наукой визуальных впечатлений, обязующих нас забыть привычную логику и привычки нашей сетчатки».



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фрагмент из фильма «8 ½» - 7.22. – 7.52.

Сам Одзу является не стражем традиционных или реакционных ценностей, а величайшим критиком повседневной жизни. Даже из несущественного он извлекает нестерпимое при условии распространения на повседневную жизнь силы созерцания, исполненного симпатии или сострадания.

Фрагмент из фильма «Токийская повесть» - 2.02.36. – 2.03.06

Важное — это всегда персонаж или зритель, а оба вместе становятся визионерами. Чисто оптическая и звуковая ситуация пробуждает функцию ясновидения, это одновременно и призрак, и протокол, и критика, и сострадание, - тогда как сколь бы неистовыми ни были сенсомоторные ситуации, они обращаются к прагматической визуальной функции, которая «терпит» или «выносит» почти все что угодно, как только попадает в систему действий и реакций. Как в Японии, так и в Европе марксистская критика выступала с обличениями этих фильмов и их «отрицательных» персонажей, слишком пассивных, то буржуазных, то невротических или маргинальных, и к тому же замещающих действие, способное изменить ситуацию, «смутным» видением. И действительно, персонажи кинобаллад кажутся неприкаемыми, их мало интересует даже то, что с ними происходит, как у Росселлини, когда иностранка обнаруживает некий остров, а обывательница — завод; или у Годара, выведшего на сцену поколение Безумного Пьеро. Но ведь как раз слабость моторных «цепей» и слабые связи способны к обнаружению мощных сил дезинтеграции. Таковы полные странной встревоженности персонажи Росселлини, странно плывущие по течению герои Годара и Риветта. На Западе, как и в Японии, они схвачены в процессе мутации, а сами они — мутанты. По поводу «Двух или трех вещей...» Годар говорил, что описывать означает наблюдать мутации. Мутация послевоенной Европы, мутация американизированной Японии, мутация Франции в 1968 году: это не тот кинематограф, что отворачивается от политики; он становится насквозь политичным, но необычным способом. У одной из двух прогуливающихся героинь «Северного моста» Риветта есть все черты неожиданной мутации: вначале она обладает способностью обнаруживать Максов, членов организации, ставящей целью порабощение всего мира; затем, путем метаморфозы, она завертывается в кокон, а впоследствии ее принимают в эту организацию. То же касается и двусмысленности «Маленького солдата».

Новый тип персонажей возник в новом кино. Именно потому, что происходящее с ними им не принадлежит, касается их лишь наполовину, они могут извлекать из события нередуцируемую часть происходящего: эта часть неисчерпаемых возможностей и образует невыносимое, нестерпимое, судьбу визионера. Здесь требуется новый тип актеров: не только непрофессиональные актеры, с которыми завязал отношения ранний неореализм, но и такие, которых можно было бы назвать профессиональными неактерами или, точнее говоря, «актерами-медиумами», способными не столько действовать, сколько видеть и направлять видение, и, помимо этого, то оставаться немыми, то поддерживать какой угодно нескончаемый разговор, но только не вести диалог (во Франции таковы, например, Бюльль Ожье и Жан-Пьер Лео).

Фрагмент из фильма «400 ударов» Трюффо – 41.30. – 42.00.

Французское выражение «faire les 400 coups» означает «вести себя на грани приличий, нарушать моральные нормы». В частности применительно к детским безобразиям, хулиганству. В русском языке этой идиоме примерно соответствуют выражения «33 несчастья». Жан-Пьер Лео сыграл маленького Антуана Дуанеля.

Будничные и даже предельные ситуации еще ничего не говорят о редкостном или необыкновенном. Это всего лишь вулканический остров бедных рыбаков... Мы сталкиваемся со всем этим — даже со смертью или несчастными случаями - в нашей обыденной жизни, например в отпуске. Мы видим могущественную организацию страданий и угнетения и в большей или меньшей степени подвергаемся ее давлению. И как раз у нас хватает сенсомоторных схем для того, чтобы такие вещи узнавать, поддерживать или одобрять и соответственно вести себя, учитывая наше положение, наши способности и вкусы. У нас есть схемы для того, чтобы отворачиваться при виде чего-либо слишком неприятного; чтобы внушать нам смирение при виде «слишком» ужасного; чтобы усваивать нечто, если оно «слишком» прекрасно. Заметим на этот счет, что даже метафоры являются окольными сенсомоторными путями и побуждают нас нечто сказать, когда мы



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

уже не знаем, что делать: это конкретные схемы аффективного типа. А ведь все это - клише. Клише — это сенсомоторный образ вещи. Как писал Бергсон, мы воспринимаем образ или вещь не целиком; мы всегда воспринимаем меньше вещей; мы воспринимаем лишь то, что заинтересованы воспринимать, или, скорее, то, что нам воспринимать выгодно в силу наших экономических интересов, идеологических верований и психологических потребностей. Стало быть, обыкновенно мы только и воспринимаем что клише. Но если наши сенсомоторные схемы заклиниваются или ломаются, то может возникнуть образ иного типа: чистый оптико-звуковой образ, целостный и неметафорический, благодаря которому вещь предстает сама по себе, в своем буквальном смысле, с избытком омерзительности или красоты, со своими радикальными и не подлежащими оправданию свойствами, ибо теперь ее невозможно «оправдать» ни добром, ни злом... Высятся громада завода, про которую уже нельзя сказать: «надо полагать, люди работают...» Казалось, я видела осужденных: завод — это тюрьма, и школа — тоже тюрьма, причем буквально, а не метафорически. И не следует подставлять образ тюрьмы под образ школы: это означало бы всего лишь наметить сходство, смутные отношения между двумя ясными образами. Следует, напротив, обнаружить отчетливые элементы и отношения, ускользающие от нас в глубине смутного образа: показать, в чем и как школа является тюрьмой; показать большие общества, проституцию, банкиров, убийц, фотографов, мошенников, — и все это буквально и без метафор. Но, как мы увидим, эта форма отсылает к генетическому и хронологическому анализу образа гораздо более, нежели к синтезу или сравнению образов.

Метод годаровского фильма «Как дела?»: не довольствоваться поисками, ответа на вопрос, «хорошо» или «плохо» идут дела в промежутке между двумя фотографиями, а спрашивать «как дела?» для каждой и обеих. На этой проблеме и закончилось наше предыдущее исследование: как вытащить из клише настоящий образ? С одной стороны, образы непрестанно впадают в состояние клишированности, так как они вставляются в сенсомоторные цепи, организуют или же сами индуцируют эти цепи и так как мы никогда не воспринимаем все, что содержится в образах; так как образы для того и создаются (чтобы мы не восприняли все, чтобы клише скрыли от нас образы).

Что это, цивилизация образа? Фактически — цивилизация клише, где все власти предержавшие заинтересованы в том, чтобы скрыть от нас образы — не обязательно спрятать от нас саму вещь, но обязательно спрятать некую вещь в образе. С другой стороны, образы непрерывно пытаются «проткнуть» клише и выйти из их рамок. Никто не знает, куда может завести настоящий образ: потому-то и важно быть визионером или ясновидящим. Осознания или поворота в сердцах бывает недостаточно (хотя такое случается, как в сердце героини «Европы-51»), но если бы не произошло ничего иного, все быстро спустилось бы на уровень клише, куда пришлось бы попросту добавлять другие клише).

Иногда следует восстанавливать утраченные части, находить все, что в образе незаметно, все, что из него вычли, чтобы сделать «интересным». Но порою, наоборот, образ следует «продырявливать», вводить в него пустоты и пробелы, разрезать его, устраняя множество вещей, добавленных для того, чтобы заставить нас поверить, будто мы видели всё. Чтобы обрести целое, следует крошить образ или вводить пустоту. Трудность состоит в установлении того, не является ли клише или, в лучшем случае, фотографией сам оптико-звуковой образ? Мы имеем в виду не только то, как эти образы наполняются клишированностью, коль скоро их берут на вооружение режиссеры, пользующиеся ими как формулами. Но разве самих режиссеров порою не посещает мысль о том, что ради того, чтобы выйти из сложной ситуации, новый образ должен сразиться с клише на его территории, переплюнуть открыточную пошлость, «переклишировать» и спародировать ее (Роб-Грийе, Даниэль Шмид)? И вот, мастера кино придумывают навязчивое кадрирование, пустые и бессвязные пространства и даже натюрморты: так или иначе, они останавливают движение и вновь являют миру мощь фиксированного плана. Но ради чего они желают битвы? Не ради того ли, чтобы воскресить клише? Чтобы одержать победу, разумеется, недостаточно ни спародировать клише, ни даже «продырявить» или «опорожнить» его. Нарушения сенсомоторных связей тоже недостаточно. К оптико-звуковому образу следует присовокупить безмерные силы, являющиеся силами не просто интеллектуального или даже социального сознания, а относящиеся к глубокой жизненной интуиции. Чисто оптические и звуковые образы, неподвижный план и монтаж-разрез определяют и подразумевают «ту сторону» движения. Но нельзя сказать, что они его останавливают — у персонажей или же в камере. Они способствуют тому, чтобы движение не воспринималось в пределах сенсомоторных образов, но схватывалось и мыслилось в рамках образов иного типа.

Фрагмент из фильма «400 ударов» - 22.48. - 23.18.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Знаменитый кадр из фильма, когда Антуан катается на центрифуге. Казалось бы, невинное детское развлечение, но в контексте фильма оно смотрится как образ, метафора тех жизненных перепетий, которые выпадают на его долю.

Образ-движение не исчез, однако же, теперь он больше не существует как первое измерение образа, чьи размеры непрерывно растут. Мы не говорим о размерах пространства, поскольку образ может быть плоским и без глубины, а благодаря этому включать в себя тем большее количество измерений или возможностей, выходящих за пределы пространства.

Следует кратко наметить три из этих растущих возможностей.

Первое. Прежде всего, если образ-движение и его сенсомоторные знаки вступали в отношения лишь с косвенным образом времени (в зависимости от монтажа), то образ чисто оптический и звуковой, его опсигнумы и сонсигнумы связываются непосредственно с образом-временем, подчинившим себе движение. Эта трансформация уже превращает не время в меру движения, а движение в перспективу времени: она формирует целый кинематограф времени с новой концепцией и новыми формами монтажа (Уэллс, Рене).

Во-вторых, в то время, как глаз обретает функцию ясновидения, элементы образа (не только визуальные, но и звуковые) вступают во внутренние отношения, способствующие тому, что образ в целом должен быть «прочтен» не менее, чем увиден, - должен быть читаемым не менее, нежели видимым. Для взгляда ясновидящего или гадателя именно «буквальность» чувственного мира формирует его как книгу. Здесь опять же всевозможные ссылки на образ или на описание предположительно самостоятельного объекта не исчезают, но теперь подчиняются внутренним элементам и отношениям, стремящимся объект заменить; стереть его по мере его появления, непрерывно сдвигая его. Формула Годара «это не кровь, а что-то красное» перестает быть чисто живописной и наделяется смыслом, характерным для кинематографа. Кино погружается в аналитику образа, что подразумевает новую концепцию раскадровки, целую «педагогику», осуществляющуюся самыми различными способами, что происходит, например, у Одзу, у позднего Росселлини, у Годара в период расцвета. Мы видели, насколько аналогичные замечания годятся для Одзу.

Наконец, третье - неподвижная камера уже не является единственной альтернативой движению. Даже будучи подвижной, камера больше не довольствуется то наблюдением за движением персонажей, то производством собственных движений, для которых персонажи — лишь объект, но во всех случаях подчиняет описание пространства функциям мысли. И не простое различие между субъективным и объективным, реальным и воображаемым, а, напротив, их неразличимость наделяет камеру великим множеством функций и влечет за собой новую концепцию кадра и рекадрирования. Пожалуй, сбывается предчувствие Хичкока: возникает камера-сознание, определяющаяся уже не через движения, которые она способна проследить или осуществить, а теми ментальными отношениями, в которые она может вступить. Она становится вопрошающей, отвечающей, возражающей, провоцирующей, доказывающей теоремы и выдвигающей гипотезы, экспериментирующей, — и все это по открытому списку логических конъюнкций («или», «следовательно», «если», «ибо», «фактически», «хотя»...) или же следуя мыслительным функциям киноправды, а в этом термине, как заметил Руш, больше правды, нежели кино.

Фрагмент из фильма «400 ударов» - 46.47. – 47.17.

Такова тройная трансформация, определяющая «ту сторону» движения.

Образу понадобилось освободиться от сенсомоторных связей, перестать быть образом-действием и стать чисто оптическим, звуковым (и тактильным). Но этого недостаточно: чтобы вырваться за пределы клишированного мира, образу необходимо вступить в отношения еще и с иными силами, открыться могущественным и непосредственным озарениям: откровениям образа-времени, читаемого образа и образа мыслящего. Так опсигнумы и сонсигнумы отсылают теперь к «хроносигнумам», «лектосигнумам» и «ноосигнумам». Задаваясь вопросом об эволюции неореализма в связи с фильмом «Крик», Антониони писал, что он попытался обойтись без велосипедов, — конечно, имеются в виду велосипеды Де Сики. Этот «неореализм без велосипедов» заменяет собой недавние поиски движения (балладу) специфической весомостью времени, ощущаемой персонажами изнутри и подтачивающей их снаружи (хроника).

Антониони напоминает хитросплетения последствий, следствий и возникающих во времени



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: По ту сторону образа-движения. Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

результатов событий, происшедших за кадром. Уже в «Хронике одной любви» следствием расследования становится то, что оно вызывает продолжение первой любви, а его результатом — два отголоска желаний убить, в будущем и прошлом. Это целый мир хроносигнумов, и его одного достаточно, чтобы внушить сомнение тем, кто уверен (конечно же, ошибаясь) в этом, что кинематографический образ безусловно располагается в настоящем. Если мы больны Эросом, сказал Антониони, то потому, что болен сам Эрос; и болен он не просто из-за того, что стал стариком или устарел с точки зрения содержания, но потому, что он воспринимается в чистой форме времени, разрывающегося между уже состоявшимся прошлым и безысходным будущим. По мнению Антониони, не существует иных болезней, кроме хронических, а Хронос и есть сама болезнь. Вот почему хроносигнумы неотделимы от лектосигнумов, вынуждающих нас прочитывать в образе соответствующее количество симптомов, то есть воспринимать оптический и звуковой образ как нечто еще и прочитываемое. Не только оптическое и звуковое, но также настоящее и прошлое, «здесь» и «в другом месте», формируют внутренние элементы и отношения, которые следует расшифровать и которые можно понять лишь в поступательном движении, аналогичном чтению: начиная с «Хроники одной любви», неопределенные пространства теряют свои измерения, а возвращают их лишь впоследствии, в том, что Бёрч называет «согласованием со смещенным восприятием», более близким к чтению, нежели к перцепции. Впоследствии же Антониони-колорист умело обращался с вариациями цветов как с симптомами, а с монохромией — как с приметой времени, завоевывающей целый мир, и все это через взаимодействие между произвольно выбранными модификациями. Но уже в «Хронике одной любви» декларируется «автономность камеры», когда та отказывается следить за движением персонажей или приписывать им собственное движение, чтобы непрестанно работать с рекадрированием как функцией мысли, когда ноосигнумы выражают логические конъюнкции следствия, последовательности или даже намерения.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Трюффо о Трюффо. — М.: Радуга, 1987. — 456 с.
2. Базен А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972 - 384 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.