


КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Краткий обзор типов образов и
знаков (продолжение)

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 purple. The overall effect is a vibrant, textured mosaic that suggests movement and complexity, fitting the theme of 'Image - Time'.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Краткий обзор типов образов и знаков (продолжение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Туманные звезды Большой Медведицы» Висконти
«Прошлым летом в Мариенбаде» Рене
«Зеркало» Тарковского

Основные идеи:

1. Функция кино: целое формируется самим монтажом, который тем самым дает нам образ времени.
2. Время проистекает из монтажа, связывающего один образ-движение с другим.
3. План уже можно считать потенциальным монтажом, а образ-движение — матрицей или ячейкой времени.
4. Если «нормальное» движение подчиняет себе время и дает нам его косвенную репрезентацию, то движение аберирующее свидетельствует о предшествовании времени и представляет нам его непосредственно, на фоне диспропорции масштабов, рассыпания центров и жесогласования самих образов.
5. Смысл «непосредственного» кино в том пункте, где оно представляет собой составную часть любого кино, таков: добраться до прямой репрезентации времени.
6. Образ-время сближает нас с прустовским измерением, согласно которому люди и вещи занимают место во времени, несоизмеримое с их местом в пространстве.
7. Образ-движение может быть совершенным, но остается аморфным, индифферентным и статичным, если он уже не пронизан инъекциями времени, вкладываемыми в него монтаж и искажающими движение.

В сегодняшней лекции мы поговорим о том, что именно Делез понимает под понятием образ-время.

Образ-движение имеет две грани. Одна из них соотносится с объектами, относительно позицию которых он варьирует, а другая — с целым, чье абсолютное изменение он выражает. Позиции располагаются в пространстве, но изменяющееся целое - во времени. Если мы уподобим образ-движение плану, то первую, обращенную к объектам, грань плана мы назовем кадрированием, а вторую, обращенную к целому, — монтажом. Отсюда наш первый тезис: целое формируется самим монтажом, который тем самым дает нам образ времени. А это в основном и есть функция кино. Время, несомненно, представляет собой косвенную репрезентацию, ибо проистекает оно из монтажа, связывающего один образ-движение с другим. Вот почему такая связь не может быть обыкновенной подстановкой: целое так же не является результатом сложения, как время не является последовательностью настоящих времен.

Эйзенштейн неустанно повторял: необходимо, чтобы монтаж оперировал чередованиями, конфликтами, их разрешениями, резонансами, словом, представлял собой селективный и координирующий вид деятельности, направленной на то, чтобы наделить время его подлинными измерениями, а целое наполнить его густотой. Эта принципиальная позиция имеет в виду лишь то, что сам образ-движение находится в настоящем времени, и ничего иного. То, что настоящее является единственным не косвенным временем для кинематографического образа, кажется даже очевидным. И Пазолини еще раз взял за основу эту непреложную истину, чтобы выдвинуть весьма классическую концепцию монтажа: как раз из-за того, что монтаж отбирает и координирует «значительные моменты», он обладает свойством «превращать настоящее в прошлое», трансформировать наше неустойчивое и неопределенное настоящее в «ясное, стабильное и поддающееся описанию прошлое», словом, завершать время. Пазолини пронизательно подмечает, что то же самое делает смерть, и не смерть в готовом виде, но смерть в жизни, или же бытие-к-смерти («смерть завершает сверкающий монтаж нашей жизни»). Это мрачное замечание усиливает классическую и грандиозную концепцию царственного монтажа: время же служит косвенной репрезентацией, получающейся от синтеза образов. Но у этого тезиса имеется и иной аспект, который как будто противоречит первому: синтезу образов-движений необходимо опираться на внутренние свойства каждого из них. Именно каждый образ-движение выражает изменяющееся целое в зависимости от объектов, между которыми возникает движение. Стало быть, план уже можно считать потенциальным монтажом, а образ-движение — матрицей или ячейкой времени. С этой точки зрения время зависит от движения и принадлежит ему: его можно определить в духе древних философов, как «количество движения». Следовательно, монтаж будет количественным отношением, изменяющимся в зависимости от внутреннего характера движений, рассматриваемых в каждом образе, в каждом плане. Единообразное движение в пределах одного плана



Книга: [Кино 2: образ – время](#)

Лекция: [Краткий обзор типов образов и знаков \(продолжение\)](#)

Автор лекции: [Гульнара Абикеева](#)

поддается простому измерению, но движения разнообразны и дифференцированные связаны с ритмом, движения чисто интенсивные (вроде света и тепла) — с тональностью, а совокупность всех потенциалов плана — с гармонией. Отсюда вводимые Эйзенштейном различия между монтажом метрическим, ритмическим, тональным и гармоническим. Сам Эйзенштейн усматривал известное противоречие между синтетической точкой зрения, согласно которой время проистекает из монтажа, — и точкой зрения аналитической, в соответствии с которой смонтированное время зависит от образа-движения. Согласно Пазолини, «настоящее преобразуется в прошлое» благодаря монтажу, но это прошлое «всегда предстает как настоящее» в силу природы образа. Философия уже сталкивалась с аналогичной оппозицией, в понятии «количество движения»: количество представляло тут то, как независимая инстанция, то, как обыкновенная зависимость от того, что оно измеряло. Не следует ли здесь придерживаться обеих точек зрения, как двух полюсов косвенной репрезентации времени: время зависит от движения, но через посредство монтажа; время проистекает от монтажа, но подчиняется движению?

Дело в том, что образ-движение не воспроизводит мира, но строит свой, автономный мир, изобилующий разрывами и диспропорциями, лишенный всех своих центров и как таковой обращающийся к зрителю, каковой уже сам не является центром собственной перцепции. Воспринимающий и бытие воспринимаемым утратили свои центры тяжести. Шефер извлекает отсюда неукоснительное последствие: аберрация движения, свойственная кинематографическому образу, освобождает время от всяких цепей; она работает через непосредственную репрезентацию времени, переворачивая отношения субординации, поддерживаемые им с «нормальным» движением; «кино есть единственный опыт, в котором время дано мне как перцепция». Несомненно, Шефер припоминает изначальное преступление, существенно связанное с этой киноситуацией, — совершенно так же, как для иной ситуации Пазолини припомнил изначальную смерть. Здесь чувствуется дань психоанализу, всегда оставлявшему за кинематографом один-единственный объект, затертый припев, так называемую первичную сцену. Но ведь нет иного преступления, кроме самого времени.

Аберрирующее движение обнаруживает время как целое, как «бесконечную открытость», как предшествование любому нормальному движению, определяемому моторикой: необходимо, чтобы время предшествовало регулярному развертыванию любого действия, чтобы имелось «рождение мира, которое не было бы как следует связано с переживаниями нашей моторики», и чтобы «наиболее отдаленное воспоминание об образе было отделено от любого движения тела». Если «нормальное» движение подчиняет себе время и дает нам его косвенную репрезентацию, то движение аберрирующее свидетельствует о предшествовании времени и представляет нам его непосредственно, на фоне диспропорции масштабов, рассыпания центров и лжесогласования самих образов. Под сомнение здесь ставится именно очевидность, согласно коей кинематографический образ располагается в настоящем времени, и безусловно только в нем. Будь так, время могло бы показываться лишь косвенно, исходя из наличествующего образа-движения, и посредством монтажа. Но разве это не мнимая очевидность, по меньшей мере в двух аспектах? С одной стороны, не бывает настоящего, которое не преследовали бы неотступно прошлое и будущее, — прошлое, не сводящееся к прежнему настоящему, и будущее, не заключающееся в «грядущем» настоящем. Обычная временная последовательность затрагивает преходящее настоящее, но каждое настоящее сосуществует с неким прошлым и неким будущим, без которых оно само не было бы преходящим.

Задачей кино является схватывание прошлого и будущего, сосуществующих с настоящим образом. Снимать то, что впереди, и то, что позади... Чтобы выйти из череды настоящих, возможно, следует переместить внутрь фильма то, что было до него и будет после. К примеру, персонажей: Годар утверждает, что надо знать, кем они были перед тем, как их поместили в кадр, и кем они будут потом. «Суть кино в том, что настоящего времени в нем не бывает никогда, - разве что в плохих фильмах». А это очень сложно, поскольку недостаточно устранить вымысел в пользу грубой реальности, которая с тем большим успехом станет отсылать нас к преходящему настоящему. Следует, напротив, стремиться к пределам: поместить в фильм предел, расположенный до его начала, и предел, находящийся после его окончания, — схватить в персонаже предел, через который он сам переступает, чтобы войти в фильм и выйти из него, чтобы вступить в царство вымысла, как в настоящее, не отделенное от собственного «до» и от собственного «после» (Руш, Перро). Мы увидим, что именно это является целью киноправды, или «непосредственного» кино: добраться не до реальности в том виде, как она существует независимо от образа, но достигнуть некоего «до» и некоего «после», которые сосуществуют с образом и от него неотделимы. Смысл «непосредственного» кино в том пункте, где оно представляет собой составную часть любого кино, таков: добраться до прямой репрезентации времени. Образ не только неотделим от свойственных ему «до» и



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Краткий обзор типов образов и знаков (продолжение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

«после», не сливающихся с предшествующими и последующими образами; он еще и сам раскачивается между прошлым и будущим, ибо настоящее - это лишь внешняя и никогда не постоянная их граница.

Возьмем глубину кадра у Уэллса: когда Кейн догоняет своего друга-журналиста, чтобы порвать с ним отношения, он движется именно во времени; то есть, скорее, занимает место во времени, нежели меняет место в пространстве. Когда же в начале фильма «Мистер Аркадин» в суде появляется следователь, он буквально выплывает из времени, а не приходит откуда-нибудь еще. Или возьмем тревеллинги у Висконти: когда в начале фильма «Туманные звезды Большой Медведицы» героиня, возвращаясь в родной дом, останавливается купить черный платок, которым покроеет голову, и сухарь, который съест как магическую пищу, она не проходит сквозь пространство, а вонзается во время.

Фрагмент фильма «Туманные звезды Большой Медведицы»

А в фильме «Заметки о происшествии» продолжающемся несколько минут, медленный тревеллинг движется по безлюдной дороге, по которой шла изнасилованная и убитая школьница, и камера удаляется от явленного образа, чтобы зарядить его и окаменелым сложным прошедшим, и неотвратимым ближайшим будущим.

Герои Рене также врезаются во время, причем не по воле психологической памяти, которая может нам дать лишь косвенную репрезентацию событий, и не по прихоти образа-движения, который все-таки отсылает нас к прежнему настоящему, — а сообразно более глубокой памяти, памяти мира, исследующего время непосредственно и достающего в прошлом то, что ускользает от воспоминаний. Насколько же смехотворным кажется flashback по сравнению со столь мощным исследованием времени, как, например, безмолвное движение камеры по толстым коврам отеля, когда образ каждый раз погружается в прошлое.

Фрагмент из фильма «Прошлым летом в Мариенбаде»

Тревеллинги у Рене и Висконти, как и глубина кадра у Уэллса, работают с темпорализацией образа или же формируют непосредственный образ-время, когда реализуется принцип: кинематографический образ находится в настоящем времени только в плохих фильмах. «Речь идет прежде всего о перемещении во времени, и гораздо более, нежели о физическом движении». И, несомненно, методов здесь много: даже подавление глубины и плоский характер образа у Дрейера и других режиссеров открывают образ непосредственно в сторону времени, как четвертого измерения. Как мы увидим, происходит это потому, что существует масса разновидностей образа-времени, как и имеется масса типов образа-движения. Но в любом случае непосредственный образ-время сближает нас с прустовским измерением, согласно которому люди и вещи занимают место во времени, несоизмеримое с их местом в пространстве. Ведь и Пруст на эту тему говорит в кинематографических терминах: Время у него водружает на тела свой волшебный фонарь и дает возможность планам сосуществовать в глубину. Именно этот рост и эта эмансипация времени делают возможным невероятные монтажные согласования и аберрирующее движение. Постулат об «образе в настоящем времени» оказался одним из наиболее губительных для любого понимания кино. Впрочем, разве эти черты кинематографа не были уловлены уже в весьма ранний период (Эйзенштейном и Эпштейном)? И разве тема Шефера неприменима ко всему кино в целом? Как превратить ее в характерную черту современного кино, которое будет отличаться от «классического» с его косвенной репрезентацией времени?

Сенсомоторные схемы работают посредством выбора и координации. Перцепция организуется в препятствия и дистанции, которые необходимо преодолеть, тогда как действие изобретает средства для их преодоления, для борьбы с ними в пространстве, где формируется то «Охватывающее», то «мировая линия»: движение спасается, становясь относительным. И, несомненно, такой статус не исчерпывает образа-движения. Как только последний перестает соотноситься с интервалом как с сенсомоторным центром, движение обретает абсолютный характер, и все образы вновь начинают реагировать друг на друга всеми своими гранями и во всех своих частях. Это режим универсальной вариации, выходящий за человеческие рамки сенсомоторной схемы, в направлении нечеловеческого мира, где движение равнозначно материи, или же в сторону мира сверхчеловеческого, свидетельствующего о новом духе. Именно здесь образ-движение достигает возвышенного, или абсолюта движения, как в возвышенной материальности Вертова или в возвышенной математике Ганса, так и в возвышенной динамике Мурнау или Ланга. Но во всех случаях образ-движение остается первичным и дает повод для репрезентации времени лишь косвенно,



Книга: [Кино 2: образ – время](#)

Лекция: [Краткий обзор типов образов и знаков \(продолжение\)](#)

Автор лекции: [Гульнара Абикеева](#)

через посредство монтажа как органической композиции относительного движения или сверхорганической рекомпозиции движения абсолютного. Даже когда Вертов переносит перцепцию в материю, а действие — в универсальные взаимодействия, наводняя мир микроинтервалами, он ссылается на «негатив времени», как на конечный продукт трансформации образа-движения монтажом. На первый взгляд, в так называемом современном кино происходит нечто иное: не что-то более прекрасное, глубокое или истинное, а просто иное. Сенсомоторная схема уже не работает, но она еще не преодолена и не превзойдена. Она оказалась взломанной изнутри. Т. е. перцепции и действия уже не выстраиваются в цепи, а пространства больше не координируются между собой и не заполняют друг друга. А персонажи, взятые в чисто оптических и звуковых ситуациях, оказываются приговоренными к блужданиям или бесцельным прогулкам. Они превратились в зрителей, существующих лишь в интервале движения и лишенных утешения чем-то возвышенным, позволившим бы им воссоединиться с материей или же покорить дух. Можно сказать, что они смирились с чем-то нестерпимым, что есть их будничность. Вот тут-то и происходит переворачивание: не только само движение становится аберрирующим, но и аберрация теперь важна сама по себе, так как она обозначает время как свою непосредственную причину.

«Время сорвалось с петель»: эти петли предназначены ему правилами поведения в мире, а также мировыми движениями. Теперь уже не время зависит от движения, но аберрирующее движение — от времени. Отношение сенсомоторная ситуация —> косвенный образ времени сменилось нелокализуемым отношением чисто оптическая и звуковая ситуация —> непосредственный образ-время. Опсигнумы и сонсигнумы представляют собой знаки непосредственного представления времени. Лжесогласования — это само нелокализуемое отношение: персонажи уже не перескакивают через них, а в них тонут.

Современное кино, заново перечитав всю историю кинематографа, поняло, что кино всегда складывалось из аберрирующих движений и лжесогласований. Непосредственный образ-время — это призрак, который всегда посещал кино, однако, чтобы надеть его телом, потребовались современные фильмы. Образ этот является виртуальным, в противоположность актуальности образа-движения. Но если виртуальное противостоит актуальному, то реальному оно не противопоставлено, совсем нет. Нам еще скажут, что этот образ-время предполагает монтаж, как предполагает его косвенная репрезентация. Но монтаж изменил свой смысл и получил новую функцию: вместо того чтобы быть направленным на образы-движения, из которых он извлекал косвенный образ-время, он указывает на сам образ-время и извлекает из него отношения времени, от которых аберрирующее движение теперь может лишь зависеть.

Между монтажом и планом альтернативы теперь нет (у Уэллса, Рене и Годара). Монтаж то переходит в глубь образа, то начинает уплощаться: вопрос не в том, как образы нанизываются в цепь, но «что показывает образ?»

Эта тождественность монтажа самому образу может возникнуть лишь в условиях непосредственного образа-времени. В одном чрезвычайно важном тексте Тарковский пишет, что главное — это способ, каким время втекает в план, напряженность или разреженность плана, «давление времени внутри плана». Тем самым этот режиссер как будто вписывается в рамки классической альтернативы, план или монтаж, и энергично голосует за план («кинематографические фигуры существуют лишь внутри плана»). Но это лишь видимость, ибо сила или давление времени выходит за пределы плана, а сам монтаж работает и живет во времени. Тарковский отвергает тезис, что кино представляет собой язык, работающий с единицами (пусть даже относительными) различных порядков: монтаж не является единством высшего порядка, диктующим свои законы единицам-планам, и тем самым он не наделяет образы-движения временем как новым качеством.

Фрагмент из фильма «Зеркало»

Образ-движение может быть совершенным, но остается аморфным, индифферентным и статичным, если он уже не пронизан инъекциями времени, вкладывающими в него монтаж и искажающими движение. «Время в плане должно протекать самостоятельно и, если можно так выразиться, по собственной инициативе»: только при этом условии план выйдет за рамки образа-движения, а монтаж преодолеет косвенную репрезентацию времени, и оба они станут сопричастными непосредственному образу-времени, причем первый будет определять форму или, скорее, силу времени в образе, а второй — взаимоотношения времени или, скорее, сил в последовательности образов (эти отношения не сводятся к последовательности совершенно так же, как образ — к движению).

Тарковский озаглавил свой текст «О кинематографической фигуре», так как фигурой он называет то,



что выражает «типическое», но выражает его посредством чистой единичности, чего-то уникального. Это и есть знак, это сама функция знака. Но пока знаки обретают собственную материю в образе-движении, пока они формируют индивидуальные выразительные черты некоей материи в движении, они подвергаются риску «накликать на себя» еще и обобщенность, благодаря которой они сольются с языком. Репрезентации времени извлекаются из образа-движения лишь через ассоциации и обобщения либо через концепт (отсюда эйзенштейновское сближение монтажа и концепта). Такова двусмысленность сенсомоторной схемы, фактора абстракции. И лишь когда знак открывается непосредственно времени, когда время само становится сигнальной материей, тип, становящийся временным, совпадает со свойством единичности, взятым отдельно от своих моторных ассоциаций. Тогда-то и реализуется завет Тарковского, стремившегося, чтобы «кинематографу удалось зафиксировать время в его индексах [в его знаках], воспринимаемых органами чувств». Кино, в сущности, всегда делало именно это, но осознание пришло к нему лишь в ходе его эволюции и благодаря кризису образа-движения.

Тарковский: «Время в кино становится основой основ, как звук — в музыке и цвет в живописи. <...> Монтаж вовсе не придает кинематографу новое качество...»

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Тарковский А. «Запечатленное время». <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html>
2. Тарковский А. Уроки режиссуры / Лопушанский К., Чугунова М., Тенейшвили О. — М. : Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1993. — 90 с.
3. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. М.: Международный Институт им. Андрея Тарковского, 2008.
4. Туровская М. И. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — 256 с.