

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

От воспоминания к грезе (третий
комментарий к Бергсону)

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 and blue. The overall effect is a sense of dynamic movement and layered depth, reminiscent of a mosaic or a collage.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Карабинеры» Годара
«Европа 51» Росселини
«Все о Еве» Манкевича

Основные идеи:

1. Бергсон различает два вида «узнавания»: автоматическое узнавание работает посредством продления и узнавание внимательное. Во втором случае мы составляем чисто оптический и звуковой образ вещи, мы производим описание.
2. Необходимо противопоставить два вида описания: одно из них — органическое (когда, например, говорят, что стул сделан для того, чтобы сидеть, а трава нужна для того, чтобы ее есть), тогда как другое — физико-геометрическое, неорганическое.
3. Бергсон: оптический (и звуковой) образ при внимательном узнавании не продлевается в движение, а вступает в отношения с пробуждаемым им «образом-воспоминанием». Тому или иному аспекту вещи соответствует своя зона воспоминаний, грез или мыслей, и каждый раз она представляет собой план или окружность.
4. Каждая окружность стирает и создает некий объект. Но как раз в этом «двойном движении создания и стирания резинкой» последовательные планы, самостоятельные окружности, устраняя друг друга, друг другу противореча, возобновляясь и расходясь по бифуркации, составляют одновременно и слои одной и той же физической реальности, и уровни одной и той же ментальной реальности, памяти или духа.

Хотя глава книги Делеза, которую мы будем рассматривать называется довольно нейтрально «От воспоминания к грезе», на мой взгляд, именно в ней автор дает свое принципиальное понимание того, что такое «образ-время», а соответственно в чем характеристика современного кино.

Бергсон различает два вида «узнавания». Привычное, или автоматическое, узнавание (корова узнает определенный вид травы, я узнаю своего друга Пьера...) работает посредством продления: перцепция продлевается в привычных движениях, движения продлевают перцепцию, извлекая из нее полезные результаты. Чаще всего через движения происходит сенсомоторное узнавание: формируются и накапливаются моторные механизмы, пробуждаемые уже самим видом предмета. Мы как бы непрестанно удаляемся от первого предмета: образные ассоциации переводят нас от одного объекта к другому, но при этом мы остаемся в пределах одного и того же плана (корова переходит от одного пучка травы к другому, а с моим другом Пьером мы переходим от одного предмета беседы к другому). Весьма отличается от первого второй тип узнавания, узнавание внимательное. Тут я отказываюсь продлевать собственную перцепцию либо не могу ее продлевать. Мои движения, более тонкие и иной природы, обходят вокруг объекта и возвращаются к нему, чтобы подчеркнуть некоторые из его контуров и извлечь из него «кособразные характерные черты». И мы начинаем снова и снова выделять черты и контуры, всякий раз, будучи вынужденными вновь отправляться с нулевой точки. Теперь различные объекты не добавляются друг к другу в одном и том же плане, а объект остается одним и тем же, но проходит через различные планы. В первом случае мы имеем или воспринимаем сенсомоторный образ вещи. Во втором случае мы составляем чисто оптический (и звуковой) образ вещи, мы производим описание.

Как различаются эти два типа образов? Поначалу казалось, что сенсомоторный образ богаче, поскольку он — сама вещь, притом такая, что продлевается в движениях, с помощью которых мы ею пользуемся. А вот чисто оптический образ, на первый взгляд, неизбежно будет беднее и разреженнее: как писал Роб-Грийе, это не вещь, а «описание», которое стремится заместить вещь, «затушевывает» конкретный предмет и выбирает в нем лишь определенные свойства, даже оставляя место для других описаний, каковые «удержат» прочие линии и черты, всегда временные, находящиеся под вопросом, смещаемые или заменимые. Нам возразят, что любой кинематографический образ, даже сенсомоторный, несомненно будет описанием. Но тогда необходимо противопоставить два вида описания: одно из них — органическое (когда, например, говорят, что стул сделан для того, чтобы сидеть, а трава нужна для того, чтобы ее есть), тогда как другое — физико-геометрическое, неорганическое. Уже Росселини в фильме «Европа-51» заметил, до какой степени завод, увиденный обывательницей, представляет собой визуальную и звуковую абстракцию, ибо в нем очень мало «конкретных денотатов» (выявленных значений) и вообще он сведен



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

к нескольким чертам. А Годар в «Карабинерах» превращает каждый план в описание, замещающее объект и оставляющее место для других описаний, так что вместо органического описания объекта нам демонстрируют чистые описания, которые рассыпаются в то самое время, что и вычерчиваются.

Фрагмент из фильма «Карабинеры» (1963) - 06.00. – 06.30.

Если новое кино, как и «новый роман», имеют столь большое философско-логическое значение, то причина этому в затрагиваемой ими теории дескрипций, автором которой был Роб-Грийе. В этой точке все опрокидывается. Сенсомоторный образ фактически удерживает лишь интересующие нас стороны вещи либо то, что продлевается в реакцию персонажа. Стало быть, его очевидная насыщенность происходит оттого, что этот образ ассоциирует с вещью массу других вещей, похожих на нее в том же плане, поскольку все они возбуждают аналогичные движения: травоядное интересуется травой вообще. Именно в этом смысле сенсомоторная схема представляет собой фактор абстракции. И наоборот, чисто оптический образ напрасно будет стараться стать всего лишь описанием и иметь отношение к персонажу, который уже не умеет или не может реагировать на ситуацию: трезвомысле, свойственное этому образу, редкость того, что он удерживает - будь те линия или же просто точка - «небольшой и неважный фрагмент», — каждый раз поднимают вещь на уровень существенной индивидуальности, а также описывают неисчерпаемое, непрерывно отсылая к другим описаниям. Так, значит, на самом деле подлинно насыщенным или «типичным» образом является оптический. Это будет так лишь в том случае, если мы узнаем, каким целям он служит. О сенсомоторном образе мы без труда можем сказать, что каким-то целям он служил, поскольку выстраивал в одну цепь образ-перцепцию и образ-действие, а также регулировал первый по второму и продлевал первый во втором. Но совершенно иначе дела обстоят с чисто оптическим образом, и не только из-за того, что это образ иного типа, но также потому, что он совсем иначе выстраивает цепь. На наш вопрос имелся простой, но лишь временный ответ, и его Бергсон дал вначале: оптический (и звуковой) образ при внимательном узнавании не продлевается в движение, а вступает в отношения с пробуждаемым им «образом-воспоминанием».

Тому или иному аспекту вещи соответствует своя зона воспоминаний, грез или мыслей, и каждый раз она представляет собой план или окружность, так что вещь проходит через бесконечное множество планов или кругов, соответствующих ее собственным «слоям» или аспектам. Какому-либо иному описанию соответствует иной виртуальный ментальный образ, и наоборот: так образуется другая окружность.

Героиня «Европы-51» замечает определенные черты завода и полагает, будто видит заключенных: «казалось, я вижу приговоренных...» (Заметим, то, что приходит в голову героине - это не простое воспоминание, ибо завод не напоминает ей тюрьму: героиня вспоминает ментальное видение и едва ли не галлюцинацию.) Она могла удержать в памяти иные черты завода: то, как в него входят рабочие, или фабричный гудок, и сказать: «я видела, как получившие отсрочку смерти, оставшиеся в живых устремляются под мрачные кровы...» Можно ли сказать, что один и тот же объект (завод) проходит через различные окружности, — ведь каждый раз описание стирает объект, и в то же время ментальный образ создает из него иной объект?

Фрагмент фильма «Европа 51» (1952) Росселини – 57.00. – 57.30.

Богатая женщина приходит на завод, чтобы заменить мать шестерых детей, которой она хочет помочь устроиться на работу.

Каждая окружность стирает и создает некий объект. Но как раз в этом «двойном движении создания и стирания резинкой» последовательные планы, самостоятельные окружности, устраняя друг друга, друг другу противореча, возобновляясь и расходясь по бифуркации, составляют одновременно и слои одной и той же физической реальности, и уровни одной и той же ментальной реальности, памяти или духа. Как писал Бергсон, «мы видим, что усилие внимания приводит к воссозданию не только увиденного предмета, но и все более обширных систем, с которыми он может быть связан, так что по мере того, как круги В, С, Д представляют все более глубокую экспансию памяти, их отражение достигает в В', С', Д' все более глубоких пластов действительности».

Фрагмент из фильма «Карабинеры» - 21.32.- 22.02.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Уже нет сенсомоторных образов с их продлениями, но есть гораздо более сложные связи между чисто оптическими и звуковыми образами, с одной стороны, а с другой, между образами, пришедшими из времени или мысли, — в планах, с полным правом сосуществующих и формирующих душу и тело острова.

Вот первая значительная схема Бергсона, ММ, р. 250 (115). Рус. пер., с. 224: на первый взгляд ее слабое место состоит в «наиболее узкой окружности», представленной не в форме AA', а в форме АО, так как она «содержит только сам объект О и непосредственно следующий образ, который только что с ним совпадал» (воспоминание, следующее сразу за перцепцией). Впоследствии мы увидим причину, в силу которой такой минимальный круг вынужден играть роль внутреннего предела.

Чисто оптическая и звуковая ситуация (описание) является актуальным образом, который вместо того, чтобы продлеваться в движение, выстраивается в цепь вместе с виртуальным образом и формирует с ним замкнутый круг. Проблема в том, чтобы точнее узнать, что способно выступить в роли виртуального образа. На первый взгляд, требуемыми качествами обладает то, что Бергсон называет «образом-воспоминанием». Разумеется, образы-воспоминания вмешиваются уже в автоматическое узнавание: их место в промежутке между возбуждением и реакцией, поскольку они тем самым способствуют наладке моторного механизма и усилению его с помощью психологической причинности. Но тогда получается, что в автоматическое узнавание они вмешиваются лишь случайно и вторично, тогда как при узнавании внимательном они главенствуют: последнее и происходит благодаря им. Иными словами, образы-воспоминания порождают совершенно новый смысл субъективности. Мы видели, что субъективность проявляется уже в образе-движении: она возникает, когда есть промежуток между движением воспринятым и осуществленным, действием и реакцией, возбуждением и ответом, образом-перцепцией и образом-действием. И если эмоция представляет собой также одно из измерений этой субъективности первого рода, то причина здесь в том, что она принадлежит промежутку, составляет его «внутреннее», как бы занимает его, но не наполняет и не переполняет. В субъективности же второго рода образ-воспоминание заполняет промежуток и фактически переполняет его, так что к перцепции этот образ подводит нас индивидуально — вместо того, чтобы продлевать ее в родовом движении.

Образ-воспоминание получает выгоду от промежутка и предполагает его, так как в него помещается, однако он иной природы. Следовательно, субъективность обретает новый смысл, уже не моторный и материальный, а временной и духовный: она «добавляется» к материи, а уже не растягивает ее; это образ-воспоминание, а уже не образ-движение

Отношения между актуальным образом и образом-воспоминанием всплывают во flashback'е. Это как раз и есть тот замкнутый круг, что идет из настоящего в прошлое, а потом возвращает нас в настоящее. Или, возможно — как в фильме Карне «День начинается», — это множество кругов, каждый из которых пробегает свою зону воспоминаний, а затем возвращается во все более углубленное и безысходное состояние настоящей ситуации. Герой Карне в конце каждого круга оказывается в комнате отеля, окруженной полицией, каждый раз оказываясь все ближе к фатальному исходу (разбитые оконные стекла, дырки от пуль на стене, последовательность сигарет...). Как бы там ни было, понятно, что flashback является приемом условным и приводящим: о нем, как правило, сообщает зрителю наплыв, а вводимые им образы часто накладываются друг на друга или клишируются с помощью раstra. Это нечто вроде таблички: «Внимание! Воспоминание».

Манкевич, несомненно, является крупнейшим режиссером, пользующимся flashback'ами. Но пользуется он ими настолько специфическим образом, что его можно было бы противопоставить Карне, ибо они стоят на противоположных полюсах образа-воспоминания. Речь уже совсем не идет о разъяснении, о причинно-следственной связи, или же о линейности, которым предстоит преодолеть себя в судьбе. Речь идет, напротив, о необъяснимой тайне, о фрагментировании любой линейности, о непрерывных бифуркациях (качественных изменениях), как о соответствующих разрывах причинности.

Время у Джозефа Лео Манкевича полностью совпадает с временем, описанным Борхесом в новелле «Сад расходящихся тропок»: бифуркации подвергается уже не пространство, а время, «канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все возможности». Вот здесь-то flashback и находит свое обоснование: в каждой точке бифуркации времени. Стало быть, множество замкнутых кругов обретает новый смысл. Flashback теперь относится не к каждому человеку, в свою очередь относящемуся к некоему множеству, а к нескольким сразу (к троице в «Босоногой графине», к троице в «Письме к трем женам», к двоим в фильме «Все о Еве» Манкевича). И круги подвергаются бифуркации не только по отношению друг к другу, но и каждый круг в отношении самого себя, что напоминает раздваивающийся волос. Так, в трех кругах из «Письма к трем женам» каждая



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

из жен на свой лад задается вопросом, когда и как ее брачная жизнь начала «сходить с рельсов» и идти по бифуркантному пути. И даже когда наличествует одна-единственная бифуркация, например, вызванная любовью к грязи у женщины гордой и блестящей («Босоногая графиня»), повторения ее происходят не в виде нагромождения, а проявления ее невозможно выстроить в линию либо так, чтобы восстановить по ним судьбу: эти повторения и проявления непрерывно нарушают целостность состояния равновесия и каждый раз навязывают новый «изгиб», новое прерывание причинно-следственной связи, расходящейся с той, что была в каждом предшествующем случае, - и все это образует множество нелинейных отношений.

Именно бифуркации времени наделяют flashback необходимостью, а образы-воспоминания — подлинностью, весомостью прошлого, без которой они остались бы условными. Но почему и как? Ответ прост: точки бифуркации чаще всего столь незаметны, что обнаружить их можно лишь задним числом, с помощью внимательной памяти. Такие истории можно рассказывать лишь в прошедшем времени.

Согласно формулировке Жане, память фактически является проводником повествования. По своей сущности она представляет собой голос, который говорит, разговаривает сам с собой, или же шепот, рассказывающий о том, что случилось. Так возникает закадровый голос, сопровождающий flashback. Часто у Манкевича эта духовная роль памяти отводится существу, более или менее связанному с потусторонним миром: таковы призрак из фильма «Призрак и миссис Мьюир», пришелец с того света из «Повода для сплетен», автоматы из «Ищейки». В «Письме к трем женам» есть и четвертая подруга, которой мы так и не увидим, — она смутно промелькнула один раз, — но именно она сообщила трем другим, что расстанется с одних из их мужей (но с каким?): ее закадровый голос нависает над тремя flashback'ами. В любом случае, голос выступает в роли памяти и кадрирует flashback. Но, с другой стороны, то, что он «показывает», то, о чем он сообщает, — тоже голоса: разумеется, это предстающие взору персонажи и декор, но суть их в том, что они говорят и звучат. Вот он, театральный элемент, диалог между персонажами, появляющимися в рассказе, — а порою возникший персонаж уже и сам ведет повествование («Все о Еве»).

В одном из flashesback'ов в «Письме к трем женам» есть сцена ужина мужа-профессора и жены-рекламиста с начальницей последней: все движения персонажей и камеры обусловлены все более бурным характером их диалога, а также разделением двух противостоящих друг другу источников звука: радиопередачи и классической музыки, которая раздражает профессора. Следовательно, главное здесь касается глубины отношений между романским элементом памяти как проводником повествования и театральным элементом диалогов, речей и звуков как манер поведения персонажей. И выходит, что эти внутренние отношения всегда получают у Манкевича весьма оригинальную детерминацию. Речь всегда идет о «сходе с рельсов», отклонении, бифуркации. Но хотя в принципе бифуркация может быть обнаружена лишь задним числом и с помощью flashback'ов, всегда имеется персонаж, который ее предчувствует или схватывает налету, пусть даже ради того, чтобы впоследствии воспользоваться ею во благо или во зло. В таких сценах Манкевич превосходен. И относится это не только к роли Гарри в «Босоногой графине», но и к двум большим сценам из фильма «Все о Еве».

Фрагмент из фильма «Все о Еве»

Бифуркация (от лат. bifurcus «раздвоенный») — всевозможные качественные перестройки или метаморфозы различных объектов при изменении параметров, от которых они зависят.

Сначала костюмерша-секретарша актрисы немедленно догадалась о мошенничестве Евы и о ее раздвоенном характере: в тот самый момент, когда Ева занималась лживыми рассказами, она все поняла, находясь в соседней комнате, вне кадра, а затем вошла в кадр, чтобы пристально посмотреть на Еву и кратко выразить свои сомнения. Впоследствии дьявольски хитрый театральный критик догадался о другой происшедшей с Евой бифуркации, когда она пыталась соблазнить любовника актрисы. Критик что-то услышал, а может быть, и увидел в приоткрытой двери, как бы находясь между кадром и закадровым пространством. Воспользуется он этим позже, однако понимает все теперь же (то есть каждый из персонажей понимает суть происходящего в разные моменты и во время новой бифуркации). И получается, что во всех этих случаях мы не выходим за пределы памяти. Только вместо составной памяти, представляющей собой функцию прошлого, ведущего повествование, мы присутствуем при рождении памяти, как функции будущего, которая удерживает в себе случившееся, чтобы превратить его в грядущий объект другой памяти. Именно это Манкевич понимает весьма глубоко: память никогда бы не могла ни воскресить прошлого, ни рассказать о нем, если бы она уже не сформировалась в тот момент, когда прошлое было еще настоящим, т. е. имело цель в будущем. Можно даже сказать, что память функционирует следующим образом: она



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

«зачинается» в прошлом, с тем чтобы мы смогли воспользоваться ею в будущем, когда прошлым станет настоящее. Именно эта память о настоящем способствует внутреннему соотношению двух элементов: романной памяти в том виде, как она предстает в повествующем сообщении, - и театрального настоящего в том виде, как оно встречается в сообщаемых диалогах. Память — это закругляющий третий элемент, наделяющий первые два абсолютно кинематографическим смыслом. В роли соглядатая или невольного свидетеля и заключена сила кинематографа Манкевича: это есть визуальное и слуховое рождение памяти. Поэтому мы отчетливо выделяем у него два разных аспекта закадрового пространства: смежное, отсылающее к персонажу, который неожиданно замечает бифуркацию; и потустороннее, отсылающее к персонажу, который соотносит ее с прошлым (иногда это делает один и тот же персонаж, а порою два разных). Но если верно, что flashback и образ-воспоминание тем самым обретают свои основания в таких бифуркациях времени, то эти основания, как мы видели в ином случае с Карне, могут действовать и непосредственно, без flashback'a и за пределами какой бы то ни было памяти.

Бергсон непрестанно напоминал, что образ-воспоминание сам по себе не несет ярлык прошлого, т. е. он не отмечен «виртуальностью», каковую представляет и воплощает и которая отличает его от прочих типов образов. Если образ делается «образом-воспоминанием», то происходит это лишь в той мере, в которой он ищет «чистое воспоминание» там, где оно находится, чистую виртуальность, содержащуюся в скрытых зонах прошлого, как «прошлое-в-себе»...: «Чистые воспоминания, вызванные из глубины памяти, развиваются в образы-воспоминания»; «Вообразать — это не то же самое, что вспоминать. Конечно, воспоминание, по мере того, как оно актуализуется, стремится ожить в образе, но обратное неверно, образ как таковой не соотнесет меня с прошлым, если только я не отправлюсь в прошлое на его поиски, прослеживая тем самым то непрерывное поступательное движение, которое привело его из темноты к свету».

В противоположность нашей первой гипотезе, выходит, что образа-воспоминания для определения нового измерения субъективности недостаточно. Мы задавали вопрос: когда настоящий и актуальный образ утратил свое моторное продолжение, с каким виртуальным образом он вступает в отношения, так что два образа формируют замкнутый круг, по которому они движутся друг за другом и друг в друге отражаются? И получается, что образ-воспоминание виртуальным не является, а по-своему актуализует виртуальность (названную Бергсоном «чистым воспоминанием»). Поэтому образ-воспоминание не предоставляет нам прошлого, но только репрезентирует прежнее настоящее, которым «было» прошлое. Образ-воспоминание — это образ актуализованный или актуализующийся; он не сочетается с актуальным образом и формирует замкнутый круг неразличимости. Потому ли, что замкнутый круг слишком велик, или же, напротив, оттого, что он недостаточно велик? Например, героиня фильма «Европа-51» не пробуждает в своей памяти образа-воспоминания. И даже когда режиссеры работают с flashback'ом, они подчиняют его иным процессам, на которых он основан, а образ-воспоминание — более глубоким образам-временам (это делают не только Манкевич, но и Уэллс, Рене и пр.). Когда внимательное узнавание удается, оно, несомненно, происходит с помощью образов-воспоминаний: вот человек, которого я встречал на прошлой неделе в таком-то месте... Но именно этот удачный исход позволяет сенсомоторному потоку продолжить свое временно прерванное течение. Потому-то Бергсон постоянно повторяет следующий вывод, непреложный также и для кинематографа: внимательное узнавание сообщает нам гораздо больше сведений, когда оно терпит крах, нежели когда оно удается. Когда что-нибудь не припоминается, сенсомоторное продление оказывается приостановленным, а актуальный образ, наличествующая оптическая перцепция, не выстраивается в цепь ни с моторным образом, ни даже с образом-воспоминанием, который мог бы восстановить контакт. Скорее, он вступает в отношения с подлинно виртуальными элементами, ощущениями *déjà-vu* или прошлого «вообще» (наверное, я где-то видел этого человека...), образами грезы (у меня создается впечатление, будто он мне привиделся...), фантазмами или театральными схемами (он выглядит так, будто играет знакомую мне роль...). Словом, ни образ-воспоминание, ни внимательное узнавание не предоставляют нам точного коррелята оптико-звукового образа; скорее это делают помехи в памяти и неудачи при узнавании.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делезу. – М.: Киноведческие записки



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: От воспоминания к грезе (третий комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

№ 46, 2000.