

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Острия настоящего и полотна
прошлого (четвертый комментарий к
Бергсону)



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене

«Этот смутный объект желаний» Бунюэля

Основные идеи:

1. Время сразу и продвигает вперед настоящее, и сохраняет в себе прошлое. Следовательно, можно утверждать, что существуют два типа образа-времени, и один из них основан на прошлом, а другой — на настоящем.
2. Высказывание Феллини, которое перекликается с Бергсоном: «мы сконструированы внутри памяти, представляя собой сразу и детство, и отрочество, и старость, и зрелость».
3. Вот парадоксальные свойства нехронологического времени: предсуществование «прошлого вообще», сосуществование всех полотнищ прошлого, существование наиболее сжатой степени прошлого.
4. Некий случай должен произойти, он происходит, он уже произошел; но в то же время он собирается иметь место, уже имел место и находится в процессе того, что называется «иметь место», — так что выходит, что перед тем, как иметь место, он не имел места, а если он имеет место, то в будущем иметь места не будет... и т. д.
5. Таков могущественный образ-время. Он наделяет повествование новым смыслом, ибо абстрагирует его от всякой последовательности действий в той мере, в какой заменяет образ-движение подлинным образом-временем.

Сегодня мы поговорим о том, как работают со временем такие режиссеры как Ален Рене и Луис Бунюэль. Но сначала немного теории.

Кристалл обнаруживает уже не косвенный образ времени, проистекающий из движения, а образ-время в явном виде. Он не абстрагирует время, а — если быть точным — меняет характер его субординации по отношению к движению на противоположный.

Кристалл — это как бы *ratio cognoscendi* (основание познания; — лат., прим. пер.) времени, само же время — *ratio essendi* (основание бытия; — лат., прим. пер.). Кристалл обнаруживает или показывает скрытую основу времени, т. е. его дифференциацию на два потока: поток пробегающих настоящих и поток сохраняющихся прошедших времен. Время сразу и продвигает вперед настоящее, и сохраняет в себе прошлое. Следовательно, можно утверждать, что существуют два типа образа-времени, и один из них основан на прошлом, а другой — на настоящем. Каждый является составным и учитывает время как целое. Мы видели, что первому типу Бергсон дал весьма жесткий статус. Он изобразил его в виде перевернутого конуса. Прошлое не сливается с ментальным существованием образов-воспоминаний, которые актуализуют его в нас. Сохраняется же прошлое именно во времени, являясь виртуальным элементом, в который мы проникаем с целью поисков «чистого воспоминания», актуализующегося в «образе-воспоминании». Последний же не нес бы в себе никаких знаков прошлого, если бы не располагался в прошлом, зародыш которого нам приходится в нем искать. Здесь как и в перцепции: так же, как мы воспринимаем вещи там, где они присутствуют, т. е. в пространстве, — мы вспоминаем их там, где они миновали, т. е. во времени, при этом и в первом, и во втором случае выходим за пределы самих себя. Ведь не память располагается в нас, а мы движемся по памяти-Бытию, сквозь память-мир. Словом, прошлое предстает как наиболее обобщенная форма некоего «уже-там», некоего предсуществования вообще, предполагаемого нашими воспоминаниями, и даже нашим первым воспоминанием, если бы таковое имелось, — предсуществования, используемого нашими перцепциями (и даже первой). С этой точки зрения, само настоящее существует разве что в виде бесконечно сжатого прошлого, складывающегося у крайней оконечности «уже-там». Без этого условия настоящее не могло бы миновать. Оно не проходило бы, если бы не представляло собой наиболее сжатой степени прошлого. И действительно замечательно, что выстраивающееся во временную последовательность является не прошлым, а проходящим настоящим. Прошлое же, напротив, заявляет о себе в виде сосуществования более или менее расширенных либо более или менее суженных кругов, каждый из которых в то же время содержит все и внешним пределом коих служит настоящее (наименьший круг, содержащий все прошлое). В промежутке между прошлым, как предсуществованием вообще, и настоящим, как до бесконечности суженным прошлым, и располагаются, следовательно, все круги прошлого, которые



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

образуют соответствующее количество растянутых или сжатых регионов, залежей или полотнищ: каждый регион обладает присущими ему свойствами, «оттенками», «аспектами», «сингулярностями», «яркими точками» или же «доминантами». В зависимости от характера разыскиваемого нами воспоминания мы и должны попасть в тот или иной круг. Разумеется, эти регионы (мое детство, мое отрочество, моя зрелость и т. д.) выглядят так, будто следуют друг за другом. Но они следуют друг за другом лишь с точки зрения ранее существовавших настоящих, маркирующих границу каждого региона. Наоборот, с точки зрения актуального настоящего, каждый раз символизирующего их общий предел либо наиболее сжатый из этих регионов, они сосуществуют. Вот высказывание Феллини, которое перекликается с Бергсоном: «мы сконструированы внутри памяти, представляя собой сразу и детство, и отрочество, и старость, и зрелость».

Так что же происходит, когда мы заняты поисками воспоминания? Тогда нам следует расположиться в «прошлом вообще», а потом произвести выбор среди его регионов: в каком из них, как мы полагаем, настоящее, съездившись, скрывается, — дожидается нас или от нас шарахается? (Друг ли это детства или юности, одноклассник или однополчанин...?) Необходимо совершить скачок в избранный регион, даже если впоследствии придется вернуться в настоящее ради того, чтобы сделать следующий скачок, если разыскиваемое воспоминание не отзывается на наш зов и не приходит, чтобы воплотиться в образе-воспоминании. Вот парадоксальные свойства нехронологического времени: предсуществование «прошлого вообще», сосуществование всех полотнищ прошлого, существование наиболее сжатой степени прошлого.

Такую концепцию времени мы встречаем в первом великом фильме кинематографа времени, в фильме Уэллса «Гражданин Кейн». Что же касается Бергсона, то у него этот образ-время естественным способом продлевается в образе-языке и образе-мысли. Прошлое для времени является тем же, чем смысл для языка (langage), а идея — для мысли. Смысл как прошлое языка служит формой его предсуществования, — это то, куда мы попадаем сразу же, пытаясь понять образы слышимых фраз, различить образы воспринимаемых слов и даже фонем. Он также организуется в виде сосуществующих кругов, полотнищ или регионов, в промежутках между которыми мы и производим поиски согласно актуальным слуховым сигналам, поступающим к нам вразнобой. Точно так же мы мгновенно постигаем какую-либо идею, «располагаясь» в том или ином из ее кругов ради того, чтобы сформировать образы, соответствующие текущим поискам. А значит, хроносигнумы непрестанно продлеваются в лекто- и ноосигнумах.

Но если следовать в ином направлении, то может ли настоящее время, в свою очередь, выступать в роли времени в целом? Да, это возможно, но только если нам удастся отделить его от его собственной актуальности, совершенно так же, как мы отличаем прошлое от актуализовавшего его образа-воспоминания. Если настоящее актуально отличается от будущего и прошлого, то причина здесь в том, что оно представляет собой присутствие некоего явления, которое как раз перестает присутствовать (или быть в настоящем), когда его заменяет иное явление. Прошлое и будущее «говорят» друг другу о некоем явлении именно по отношению к настоящему иному явлению. И тогда мы проходим вдоль цепи различных событий сообразно явно выраженному времени или же какой-то формы последовательности, в силу которой различные явления занимают настоящее одно за другим. Все пойдет по-другому, если мы «расположимся» внутри отдельно взятого события, погрузившись в готовящееся, происходящее и исчезающее событие, или же если мы заменим прагматическую широтную перспективу картиной чисто оптической — вертикальной, или видом вглубь. Тогда событие уже не сольется ни с пространством, служащим ему местом, ни с мимолетным актуальным настоящим: «час события истекает перед тем, как событие заканчивается, и тогда событие возобновляется в иной час <...>; всякое событие, так сказать, располагается во времени, где ничего не происходит», и как раз в пустом времени мы предощущаем воспоминание, разлагаем на составные части то, что является актуальным, и помещаем туда воспоминание после того, как оно сформировалось. В ней уже нет последовательных будущего, настоящего и прошедшего, которые соответствовали бы явному прохождению различаемых нами настоящих.

Каково отличие истории от памяти: «История, по сути своей, располагается в широтном направлении, тогда как память сугубо вертикальна. Суть истории — в прохождении вдоль события. Суть же памяти — в том, чтобы находиться внутри события, чтобы, прежде всего, из него не выходить, оставаясь в его рамках, — и чтобы возвращаться внутрь события». (Гертхезен). А Бергсон выдвинул схему, которую можно назвать его четвертой схемой времени, и служит она различению между пространственным видением, следующим вдоль события, и видением временным, в событие погружающимся:

Согласно великолепной формуле Августина Блаженного, существуют настоящее будущего, настоящее настоящего и настоящее прошлого, и все они имплицитно связаны событием, все они событием обволакиваются,



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

а значит, они одновременны и необъяснимы. От аффекта к времени: мы обнаруживаем время, интерьерное событию, которое создается одновременностью этих трех подразумеваемых настоящих, понимаемых как дезактуализованные острия настоящего времени. У нас появляется возможность рассматривать мир, жизнь вообще или же попросту чью-нибудь жизнь, или какой-нибудь эпизод как одно и то же событие, на котором основана импликация настоящих времен. Некий случай должен произойти, он происходит, он уже произошел; но в то же время он собирается иметь место, уже имел место и находится в процессе того, что называется «иметь место», — так что выходит, что перед тем, как иметь место, он не имел места, а если он имеет место, то в будущем иметь места не будет... и т. д. Это напоминает парадокс с мышью Жозефиной у Кафки: поет ли она, пела ли она, будет ли она петь, или же ничего этого нет, хотя в коллективном мышьином настоящем все это производит необъяснимые трудности?

В одно и то же время некто не имеет больше ключа (т. е. он его имел), все еще имеет (не потерял его) и находит его (т. е. будет иметь, а прежде не имел). Два человека друг с другом знакомы, но они уже были знакомы и еще незнакомы. Предательство происходит, оно так никогда и не происходило, и все же произошло и произойдет, причем то один предает другого, то другой его, и все это сразу. Здесь непосредственный образ-время совершенно иной природы, нежели предыдущий: уже не сосуществование полотнищ прошлого, но одновременность острий настоящего. Стало быть, мы имеем два вида хроносигнумов: назовем первые аспектами (регионы и залежи), а вторые — акцентами («острия» зрения). Образ-время второго типа мы обнаруживаем у Роб-Грийе, для которого характерно своего рода августицианство. У него никогда не бывает последовательности пробегающих настоящих, но лишь одновременность настоящего в прошлом, настоящего в настоящем и настоящего в будущем, из-за чего время становится страшным и необъяснимым. Встреча из «Прошлым летом в Мариенбаде», несчастный случай из «Бессмертной», ключ из «Трансъевропейского экспресса», предательство из «Лгущего человека»: три имплицированных настоящих непрерывно возобновляются, опровергают и стирают друг друга, друг друга заменяют и воссоздают, расходятся по бифуркации и возвращаются назад.

Фрагмент из фильма «Прошлым летом в Мариенбаде»

Таков могущественный образ-время. И все же невозможно поверить, что он устраняет всякое повествование. Гораздо важнее, что он наделяет повествование новым смыслом, ибо абстрагирует его от всякой последовательности действий в той мере, в какой заменяет образ-движение подлинным образом-временем. И тогда повествование заключается в раздаче различных настоящих времен разным персонажам, так что каждый формирует некую правдоподобную комбинацию, которая сама по себе возможна, — однако все вместе являются «несовозможными», и тем самым сохраняется и творится необъяснимое.

Фрагмент из «Прошлым летом в Мариенбаде»

В «Прошлым летом...» X был знаком с А (значит, А об этом не помнит или лжет), а вот А с X незнакомы (значит, X ошибается или обманывает ее). В конечном счете, трое персонажей соответствуют трем различным настоящим, но так, что «усложняют» необъяснимое вместо того, чтобы прояснять его; так, что они способствуют существованию необъяснимого вместо того, чтобы устранять его: то, что X переживает в настоящем из прошлого, А переживает в настоящем из будущего, так что это различие «выделяет» или предполагает настоящее настоящего (третьего, мужа), — и все три настоящих свернуты друг в друге. Повторение распределяет собственные вариации по трем настоящим.

Фрагмент из «Прошлым летом в Мариенбаде»

В «Игре с огнем» похищение девушки можно толковать как средство предотвращения похищения, но поскольку похищение предотвращается похищением, можно полагать, что она так и не была похищена в момент, когда она похищена, и будет похищена, и похищается в момент, когда она не похищена. Как бы там ни было, этот новый способ повествования пока еще остается человеческим, хотя и образует высокую форму нонсенса. Но существенного он нам еще не говорит. Существенное появится скорее в том случае, если мы проанализируем земное событие, о котором предположительно сообщается на разные планеты, так что одна получит сообщение одновременно с его свершением (со скоростью света), но другая — быстрее, а третья — не столь быстро, т. е. перед его свершением и после такового. И выходит, что одна



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

его еще не получила, другая — уже получила, а третья — еще получит, при том, что в одной и той же вселенной оказываются свернуты три одновременных настоящих. Такое время можно было бы назвать звездным; это система относительности, персонажи которой не столько люди, сколько планеты, — и акценты здесь, в этой множественности миров, образующих вселенную, не столько субъективные, сколько астрономические.

Такова плюралистическая космология, предполагающая не только множество различных миров (как у Миннелли), но еще и разыгрывание одного и того же события в разных мирах и при несовместимости версий. Свойство «повторения-вариации» дал образу уже Бунюэль, который к тому же как бы освободил время и сменил его подчиненность движению на обратную. Но в подавляющем большинстве фильмов Бунюэля, как мы видели, время оставалось циклическим, и то забвение («Сусанна»), то точное повторение («Ангел истребления») знаменовали собой в одном и том же космосе конец одного цикла и возможное начало другого. Следовательно, можно предположить инвертированность влияния в последнем периоде творчества Бунюэля, когда тот приспосабливал для собственных целей озарения Роб-Грийе. Было отмечено, что в этот последний период изменился режим грезы или фантазма. Но речь идет не столько о состоянии воображаемого, сколько об углублении проблемы времени. Так, в «Дневной красавице» заключительный паралич мужа в одно и то же время и происходит, и нет (внезапно он встает, чтобы обсудить с женой отпуск); в «Скромном обаянии буржуазии» показан не столько цикл неудачных обедов, сколько один и тот же обед в несводимых друг к другу режимах и мирах. В «Призраке свободы» почтовые карточки действительно являются порнографическими, хотя изображены на них всего лишь памятники, лишенные какой бы то ни было двусмысленности; а девочка пропадает, хотя она и остается там, где была, и будет найдена. А в фильме «Этот смутный объект желаний» мы встречаем одно из превосходнейших изобретений Бунюэля: вместо того чтобы доверять различные роли одному и тому же персонажу, он выдвигает двух персонажей и двух актрис на роль одного и того же лица.

Фрагмент из фильма «Этот смутный объект желаний»

Похоже, что натуралистическая космология Бунюэля, основанная на циклах и их последовательности, уступает место множественности одновременных миров, одновременности настоящих времен в различных мирах. И это не субъективные (воображаемые) точки зрения в одном и том же мире, но одно и то же событие в объективных и различных мирах, которые все свернуты в событии, в неразвертываемой вселенной. Теперь Бунюэль достигает непосредственного образа-времени, добираться до которого прежде ему не позволяла его собственная натуралистическая и циклическая точка зрения. Еще более поучительно сопоставить Роб-Грийе и Рене, авторов фильма «Прошлым летом в Мариенбаде». В их сотрудничестве необычным представляется то, что двое режиссеров (ведь Роб-Грийе был не только сценаристом) создали настолько лишенное противоречивости произведение, хотя каждый из них замыслил его совершенно не так, как другой, и даже почти в противоположном духе. Можно было бы назвать это подтверждением плодотворности любого подлинного сотрудничества, когда произведение не только видится, но и осуществляется в соответствии с совершенно разными принципами творчества, которые объединяются, обеспечивая возможность возобновляемого, но каждый раз уникального успеха. Однако такое сопоставление Рене и Роб-Грийе провести сложно, ибо их в высшей степени дружественные декларации лишь затуманивают дело, — и сопоставлять их можно по трем различным уровням. Сперва — уровень «модернистского» кино, основной чертой которого является кризис образа-действия. «Мариенбад» ознаменовал собою даже важный момент этого кризиса: крах сенсомоторных сцен, блуждания персонажей, повышение роли клише и почтовых карточек — постоянные черты творчества Роб-Грийе. К тому же связи поработанной женщины в его произведениях имеют не только эротическое и садистическое значение, — это еще и простейший способ остановки движения. Но ведь и у Рене блуждания, обездвиживание, окаменение и повторение постоянно свидетельствуют об общем распаде образа-действия.

Фрагмент из фильма «Прошлым летом в Мариенбаде»

Вторым у него является уровень реального и воображаемого: было замечено, что в произведениях Рене всегда выживает реальное, а именно пространственно-временные координаты, утверждающие собственную реальность, даже если при этом они вступают в конфликт с воображаемым. Именно поэтому Рене, к примеру, утверждает, что некое событие действительно случилось «прошлым летом...», а в последующих



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

фильмах устанавливает топографию и хронологию тем более строгие, чем более воображаемым и ментальным является происходящее. А вот у Роб-Грийе все происходит «в головах» персонажей или даже самих зрителей. Но это различие, подмеченное самим Роб-Грийе, вряд ли так уж значительно. Ведь в головах зрителей не может происходить того, что не проистекало бы из характера образа. И мы видели, что в образе различие всегда проходит между реальным и воображаемым, объективным и субъективным, физическим и ментальным, актуальным и виртуальным, — но различие это становится обратимым, и в этом смысле невыделимым. Различные и все же невыделимые — таковы воображаемое и реальное у обоих авторов. А следовательно, различие между ними можно сформулировать только иным способом. Скорее, его можно представить через уточнение, сделанное Мирей Латиль: большие континуумы реального и воображаемого у Рене противостоят дискретным блокам или «шокам» у Роб-Грийе. Но представляется, что этот новый критерий не в состоянии работать на уровне пары «воображаемое — реальное», и потому необходимо ввести третий уровень, время. Сам Роб-Грийе указывает, что его отличие от Рене следует искать в конечном счете на уровне времени. Распад образа-действия и вытекающая из него неразличимость осуществлялись в пользу то «архитектуры времени» (как в случае с Рене), то «вечного настоящего», оторванного от собственной темпоральности (как в случае с самим Роб-Грийе). И все-таки и теперь мы сомневаемся в том, что вечное настоящее подразумевает «меньшее количество» образа-времени, нежели вечное прошлое. Чистое настоящее принадлежит времени не меньше, чем чистое прошлое. Стало быть, различие заключается в характере образа-времени, пластичного в одном случае и архитектурного в другом. И дело в том, что Рене замыслил «Мариенбад», как и прочие свои фильмы, в форме полотнищ или кусков прошлого, тогда как Роб-Грийе видит прошлое в форме острий настоящего. Если бы этот фильм поддавался разделению на части, то можно было бы сказать, что мужчина Х ближе к Рене, а женщина А — к Роб-Грийе. В действительности, мужчина стремится обернуть женщину непрерывно тянущимися полотнищами, и настоящее время — лишь наиболее узкое из них (это напоминает путь волны), — тогда как женщина, то полная сомнений, то упорствующая, то почти убежденная, «перепрыгивает» с одного блока на другой, непрестанно преодолевая бездну между двумя остриями, между двумя одновременными настоящими.

Фрагмент из фильма «Прошлым летом в Мариенбаде»

Как бы там ни было, эти два автора находятся уже не в сфере реального и воображаемого, а во времени и, как мы увидим, в еще более пугающей области истинного и ложного. Разумеется, реальное и воображаемое продолжают описывать свой круг, но лишь как основу для фигуры более высокого порядка. Это уже не просто (или не только) невыделимое становление отличных друг от друга образов, это неразличимые альтернативы между кругами прошлого, запутанные различия между остриями настоящего. Между Рене и Роб-Грийе было достигнуто согласие, которое оказалось тем крепче, что в основу его легли две противоположные концепции времени, взрывающие друг друга изнутри. Существование полотнищ виртуального прошлого и одновременность острий дезактуализованного настоящего представляют собой два явно выраженных знака персонифицированного Времени.

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 Жилло Делезу. – М.: Киноведческие записки № 46, 2000.