

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Острия настоящего и полотна
прошлого (четвертый комментарий к
Бергсону). Продолжение (2)



Книга: [Кино 2: образ – время](#)

Лекция: [Острия настоящего и полотница прошлого \(четвертый комментарий к Бергсону\).
Продолжение \(2\)](#)

Автор лекции: [Гульнара Абикеева](#)

Фильмы:

«Гражданин Кейн» Уэллса

Основные идеи:

1. Впервые появился прямой образ-время в фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн».
2. Когда следователь приступает к «зондированию», каждый из допрашиваемых свидетелей рассказывает об определенном срезе жизни Кейна, образующем круг или полотницу виртуального прошлого, континуум. И каждый раз вопрос звучит так: в этом ли континууме, на этом ли полотнице находится вещь (или существо) по имени Rosebud?

Было бы неточным считать, что кинематографический образ, по природе своей, принадлежит настоящему. Но по поводу Роб-Гриее такое соображение порою высказывается, — однако из хитрости или же в насмешку: зачем он, в самом деле, так старался получить образы в настоящем времени, если это и так является данностью образа? И когда в кино впервые появился прямой образ-время, это случилось не в виде аспектов настоящего (даже имплицитного), а, напротив, в форме полотниц прошлого — в фильме Уэллса «Гражданин Кейн». Время в нем «сошло с петель» и поменяло отношения зависимости от движения на противоположные; темпоральность впервые была показана как таковая — но в форме сосуществования больших регионов, которые необходимо исследовать.

Схема «Гражданина Кейна» может показаться простой: Кейн умер, и происходит допрос свидетелей, выстраивающих свои образы-воспоминания в серии субъективных flashback'ов. Тем не менее, она сложнее. Расследование направлено на выяснение значения слова «Розовый бутон» (Rosebud) (что это такое, что это означает в жизни Кейна?).

Фрагмент из фильма «Гражданин Кейн»

И когда следователь приступает к «зондированию», каждый из допрашиваемых свидетелей рассказывает об определенном срезе жизни Кейна, образующем круг или полотницу виртуального прошлого, континуум. И каждый раз вопрос звучит так: в этом ли континууме, на этом ли полотнице находится вещь (или существо) по имени Rosebud? Разумеется, эти регионы прошлого хронологически направлены так же, как прежние настоящие времена, к которым они отсылают. Но если течение времени можно без труда направить в обратную сторону то причина здесь как раз в том, что в самих себе и по отношению к актуальному настоящему, из которого движутся поиски (Кейн мертв), все они являются сосуществующими, и каждый регион содержит всю жизнь Кейна в том или ином аспекте. Каждый обладает тем, что Бергсон называл «яркими точками», т. е. сингулярностями, но каждый сосредоточивает вокруг этих точек тотальность Кейна или всю его жизнь, словно «смутную туманность».

Фрагмент из «Гражданин Кейн»

Разумеется, свидетели обращаются к этим полотницам, чтобы извлекать из них образы-воспоминания, т. е. восстанавливать прежние настоящие. Но эти последние настолько отличаются от актуализующих их образов-воспоминаний, что чистое прошлое может быть чистым прошлым прежнего настоящего, каким оно было. Каждый свидетель «прыгает» в прошлое вообще, мгновенно водворяется в том или ином сосуществующем куске и лишь впоследствии воплощает определенные точки этого куска в образе-воспоминании. Единства в образе-воспоминании нет, и это ясно оттого, что он «лопается» в двух направлениях. Он индуцирует весьма несходные образы двух типов, и знаменитый монтаж «Гражданина Кейна» обуславливает множество отношений между ними (ритм). Первые восстанавливают моторные серии прежних настоящих, «актуальности» или даже привычки. Это съемки с разных точек, последовательность которых рассказывает о супружеских привычках Кейна, о хмурых днях и пустых промежутках времени.

Фрагмент из «Гражданин Кейн»

Это короткие множественные планы, и наложение кадра на кадр в них показывает как бы кумулятивный эффект воли Кейна (превратить Сьюзен в певицу). Сартр видел здесь эквивалент английского фрекентатива,



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотница прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

времени, указывающего на обыкновенный характер действия либо на проходящее настоящее. Но что происходит, когда накопленные усилия Сьюзен заканчиваются попыткой самоубийства, показанного в сцене с удлинненным планом и с глубиной кадра? На этот раз образ приступает к настоящему исследованию одного из полотниц прошлого. В образах, данных в глубину, выражаются куски прошлого как такового, и у каждого куска — свои оттенки и собственный потенциал, а кроме того, эти образы отмечают критические моменты кейновской воли к власти. Герой, действуя, погружается в прошлое и движется в прошлом: уже не время подчинено движению, а движение — времени. Так, например, в большой сцене, где Кейн в глубине кадра догоняет друга, с которым собирается поссориться, сам он движется по прошлому; разрыв и был этим движением.

Фрагмент из «Гражданин Кейн»

Уэллс мыслит глубину кадра по диагонали или просвету, пересекающим все планы; он устраивает взаимодействие элементов каждого плана с другими планами и в особенности — непосредственное взаимодействие заднего плана с передним (так, в сцене самоубийства Кейн неистово врывается в крошечную дверь на дальнем плане, тогда как смерть Сьюзен показана в тени и на среднем плане, а вот громадный бокал подан крупным планом).

Фрагмент из «Гражданин Кейн»

До Уэллса такая глубина кадра, похоже, встречалась лишь у Ренуара, в особенности в «Правилах игры», и у Штрогейма, особенно в «Алчности». Увеличивая глубину съемкой под большим углом, Уэллс достигает чрезмерно увеличенных фигур на переднем плане, сочетающихся с уменьшением заднего плана, наделяющегося тем большей выразительностью; светящийся центр располагается на фоне, тогда как теневые массы могут занимать передний план, а мощные контрасты — расчерчивать кадровое множество; потолки с необходимостью становятся видимыми, будь то для развертывания высоты, чрезмерной самой по себе, либо, наоборот, для измельчения в соответствии с перспективой. Объем каждого тела выходит за рамки того или иного плана, погружается во тьму или выходит из нее и выражает взаимоотношения этого тела с другими, расположенными впереди или позади: это массивное искусство.

Фрагмент из «Гражданин Кейн»

Здесь термины «барокко» или «неоэкспрессионизм» можно употреблять в буквальном значении. В таком освобождении глубины, подчиняющей себе теперь все остальные измерения, следует видеть не только покорение континуума, но и временной характер этого континуума: непрерывный характер длительности способствует тому, что освобожденная глубина начинает принадлежать времени, а уже не пространству. Она несводима к пространственным измерениям. Пока глубина оставалась включенной в обыкновенную последовательность параллельных планов, она уже символизировала собою время, но косвенным способом, оставаясь поэтому подчиненной пространству и движению. Глубина же нового типа, напротив, непосредственно формирует некий регион времени, область прошлого, которая определяется аспектами или же оптическими элементами, заимствуемыми у различных взаимодействующих планов. Совокупность нелокализуемых связей, всегда переходящих от одного плана к другому, и составляет тот или иной кусок (регион) прошлого или континуум длительности.

Фрагмент из «Гражданин Кейн»

Вторая проблема касается функции этой глубины кадра. Известно, что Базен отводил ей функцию реальности, так как зритель должен самостоятельно организовать собственную перцепцию образа, а не получать образ в готовом виде. Митри это отрицал, ибо видел в глубине кадра весьма принудительную силу, заставляющую зрителя следовать по диагонали или смотреть в просвет. Позиция Базена была все-таки сложной: он доказал, что этот «прирост» реальности можно получить и через «избыточную театральность», как мы это наблюдали в «Правилах игры». Но, как представляется, ни функция театральности, ни функция реальности этой сложной проблемы не исчерпывают. На наш взгляд, существует масса функций глубины кадра, и все они объединяются в непосредственном образе-времени. Характерной чертой глубины кадра



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

является то, что она меняет подчиненность времени движению на противоположную и «выставляет напоказ» время как таковое.

Мы имеем в виду то, что глубина кадра создает определенный тип непосредственного образа-времени, который поддается определению с помощью памяти, виртуальных регионов прошлого и аспектов каждого региона. Это функция не столько реальности, сколько припоминания и темпорализации: не воспоминание в полном смысле слова, но «приглашение к воспоминанию...».

Этот факт следует вначале констатировать и лишь потом пытаться истолковать: в большинстве случаев, когда глубина кадра выступает абсолютно явственно, это происходит в связи с памятью. Вот еще одна бергсонская черта кинематографа, ведь речь идет не о психологической памяти, составленной из образов-воспоминаний в том условном виде, как их может показать flashback. Не идет речь и о последовательности настоящих времен, пробегающих друг за другом согласно времени хронологическому. Речь идет либо о попытке воскресить прошлое, производимой в рамках актуального настоящего и предшествующей формированию образов-воспоминаний, либо об исследовании некоего полотнища прошлого, откуда в конечном счете эти образы-воспоминания исходят. Это «ближняя сторона» и «та сторона» психологической памяти, два полюса метафизики памяти. Две крайние точки памяти Бергсон представляет как расширение полотнищ прошлого и сужение актуального настоящего. Между ними существует взаимосвязь, поскольку воскресить в памяти воспоминание означает «перескочить» в тот регион прошлого, где, как мы предполагаем, находится его виртуальная залежь, причем все полотнища или регионы являются сосуществующими по отношению к актуальному суженному настоящему, из которого происходит воскрешение прошлого (тогда как, с психологической точки зрения они следуют друг за другом по отношению к настоящим временам, коими были они сами). Этот факт можно констатировать потому, что глубина кадра иногда показывает нам воскрешение прошлого как процесс, а иногда — виртуальные полотнища прошлого, исследуемые нами с целью найти разыскиваемое воспоминание. Первый случай, сужение, часто применяется в фильме «Гражданин Кейн»: например, наезд камеры сверху на Сьюзен-алкоголичку, теряющуюся в большой комнате кабака, с целью заставить ее кое-что вспомнить.

Становится ясно, что образ-воспоминание сам по себе не столь уж интересен, но он предполагает два выходящих за его рамки явления: варьирование полотнищ чистого прошлого, где мы можем его найти, и сужение актуального настоящего, откуда исходят непрерывно возобновляемые поиски. Глубина кадра движется от одного к другому, от чрезвычайной суженности к большим полотнищам, и наоборот. Уэллс «деформирует сразу и пространство, и время, поочередно расширяя и сужая их, он — хозяин ситуации, в которую мы погружаемся». Движения камеры сверху и снизу образуют сужение времени, а поперечный и боковой тревеллинг — полотнища прошлого. Глубина кадра подпитывается этими двумя источниками памяти. И речь идет не об образе-воспоминании (и не о flashback'e), а об актуальной попытке воскрешения прошлого, направленной на пробуждение такого образа, а также об исследовании виртуальных зон прошлого с целью этот образ найти, выбрать, заставить его спуститься в настоящее. Множество современных критиков считают глубину кадра всего лишь техническим приемом, и его анализ, по их мнению, может привести к затушевыванию более важных нововведений Уэллса. Разумеется, такие нововведения существуют. Но глубина сохранит всю свою важность помимо технической стороны дела, если мы будем относиться к ней как к функции припоминания, т. е. как к одной из фигур темпорализации. Отсюда вытекают разнообразные виды приключений памяти, представляющие собой не столько психологические несчастные случаи, сколько аватары времени, помехи, возникающие при его складывании. В фильмах Уэллса эти помехи разобраны на основе принципа строжайшей профессии.

Бергсон различал две основных возможности: либо воспоминание о прошлом еще может быть воскрешено в образе, хотя образ уже утратил свою роль, поскольку настоящее, из которого происходит воскрешение, утратило свое моторное продление, способствовавшее полезности образа; либо воспоминание уже невозможно даже воскресить в виде образа, хотя оно и сохраняется в некоем регионе прошлого, но при этом актуальное настоящее уже не может до него добраться. В первом случае воспоминания «еще вызываются соответствующими восприятиями, но уже не могут быть применены к ним»; во втором случае «нарушен сам вызов воспоминаний».

Драматический эквивалент этих случаев мы обнаруживаем в фильмах Уэллса, где темпорализация работает с помощью памяти. Все начинается с «Гражданина Кейна». Часто утверждают, будто глубина интериоризировала монтаж в сцену и в мизансцену, но это верно лишь отчасти. Несомненно, план-эпизод является полотнищем прошлого, так как в нем имеются туманности и яркие точки, подпитывающие образ-воспоминание и обуславливающие сохраняемые в нем черты давнего настоящего. Но монтаж продолжает



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотница прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

существовать и как таковой, и притом в следующих трех аспектах: как отношения планов-эпизодов, или полотниц прошлого, с короткими планами пробегающих настоящих; как взаимоотношения таких полотниц, как отношения одних из них к другим (по выражению Бёрча, чем длиннее план, тем важнее знать, где и как он завершится); как отношения полотниц к суженному актуальному настоящему, из которого происходит воскрешение прошлого. В этом смысле, каждый свидетель из «Гражданина Кейна» делает собственную попытку воскрешения того полотница прошлого, с которым он связан. Однако все эти попытки сливаются в актуальности «Кейн только что умер, Кейн мертв», а она формирует некую фиксированную точку, данную с самого начала (так же происходит и в фильме «Мистер Аркадии», и в «Отелло»). И как раз по отношению к смерти как к фиксированной точке сосуществуют все эти полотница прошлого: и детство, и юность, и взрослый, и старик. Если монтаж для Уэллса тем самым остается кинематографическим актом *par excellence*, то смысл его все же меняется: вместо того, чтобы, исходя из движения, формировать косвенный образ времени, он начинает организовывать режим сосуществований или нехронологических отношений в рамках непосредственного образа-времени. Воскрешаются разнообразные полотница прошлого, чьи аспекты воплощаются в образах-воспоминаниях. А тема каждый раз одна: здесь ли сокрыто чистое воспоминание под названием «Rosebud»? Rosebud так и не обнаружится ни в одном из исследуемых регионов, хотя он и находится в одном из них, в регионе детства: однако он так глубоко спрятан, что все проходят мимо него. Более того, Rosebud воплощается в образе, возникающем от его движения, образ этот буквально ни для кого, и появляется он в очаге, где сгорают брошенные санки. И Rosebud не только оказывается пустяком, но еще — поскольку он все же чем-то оказывается — опускается в образ, который сгорает сам собой, от которого нет проку и который никого не интересует. Он лишь бросает тень сомнения на все полотница прошлого, воскрешаемые различными, и в том числе весьма активными, персонажами: образы, возникшие у них в памяти, скорее всего тоже были бессодержательными, поскольку уже нет настоящего, чтобы собрать их вместе, ведь Кейн умер, ощутив пустоту всех полотниц собственного прошлого.

Фрагмент из «Гражданин Кейн»

Если Уэллсу и свойствен нигилизм, то заключается он не в этом. Смерть как неподвижная точка имеет иной смысл. Скорее — и уже в «Гражданине Кейне» — он показывает вот что: как только мы достигаем полотниц прошлого, нас будто уносят бурные волны, связь времен распадается, и мы вступаем в темпоральность как в состояние непрерывного кризиса.

Нигилизм Уэллса можно сформулировать во фразе, заимствованной у Ницше: устраните ваши воспоминания или устраните вас самих... То, что все начинается и заканчивается исчезновением Аркадина (это напоминает сюжет «Гражданина Кейна»), не препятствует неумолимому ожесточению взглядов Уэллса от фильма к фильму: уже не довольствуясь констатацией бесполезности воскрешения прошлого в непрерывном состоянии кризиса времени, он доказывает невозможность любого воскрешения, становление воскрешения, превращающееся в его невозможность в еще более фундаментальном состоянии времени. Регионы прошлого будут хранить свою тайну, а обращение к воспоминанию пройдет впустую.

В удлинённых планах, секреты которых знакомы Уэллсу, исследуется каждый регион прошлого: таков, например, продолжительный пробег вдоль длинной изгороди, когда героя преследует толпа вопящих публичных девок. Однако в регионах прошлого теперь отыскиваются не образы-воспоминания, а галлюцинаторное бытие: женщины, книги, проститутки, гомосексуальность, различные картины. Только выглядит все это так, словно некоторые полотница осели, а другие поднялись, и можно сказать, что здесь отложения различных периодов залегают слоями, как в археологии. И уже невозможно сделать решающий выбор: теперь сосуществующие полотница налагают друг на друга собственные сегменты. Так, в высшей степени серьезная книга оказывается еще и порнографической; наиболее грозными взрослыми становятся еще и дети, которых бьют; женщины служат в судах, но самой юстицией, возможно, заправляют проститутки; а кто такая секретарша адвоката с ее сросшимися пальцами — женщина, публичная девка или же многослойное досье? Похоже, что регионы прошлого, дробясь и теряя равновесие, входят в стихию высшей справедливости, а та всех их перемешивает, — они попадают в стихию «прошлого вообще», где каждая жизнь платит другой жизни мзду за собственную несправедливость (по формулировке досократиков). Уэллсу удалось добиться такого успеха в трактовке Кафки потому, что он сумел показать, каким образом пространственно отдаленные и хронологически отличающиеся друг от друга куски сообщаются между собой в глубине безграничного времени, превращающего их в смежные: этому-то и



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотна прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

служит глубина кадра, самые что ни на есть пространственно и хронологически отдаленные друг от друга ячейки сообщаются между собой непосредственно через фон. Но каков общий фон всех этих полотен, от которого они отделяются и куда, дробясь, падают? Что это за высшая справедливость, с точки зрения которой все куски являются лишь чем-то вспомогательным? Полотнища прошлого существуют: это страты, из которых мы черпаем наши образы-воспоминания. Но их либо уже нельзя использовать ввиду смерти, выступающей в роли вечного настоящего, наиболее суженного куска-региона, —либо их уже невозможно даже воскресить, так как они дробятся и смещаются, а также рассеиваются по нестратифицированной субстанции. И, возможно, две этих возможности объединятся: может быть, универсальную субстанцию мы найдем лишь в суженной точке смерти. Но смешением это не будет, ибо здесь присутствуют два разных состояния времени: время как непрерывный кризис, и — на более глубоком уровне — время как неизмеримая и устрашающая первоматерия, время как универсальное становление.

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