

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Острия настоящего и полотна
прошлого (четвертый комментарий к
Бергсону). Продолжение (3)



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотница прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Прошлым летом в Мариенбаде» Рене
«Хиросима, любовь моя» Рене
«Мой американский дядюшка» Рене

Основные идеи:

1. Ален Рене устранил центр, настоящее. Пораженное неуверенностью, рассыпанное по маятникообразным движениям персонажей или уже абсорбированное прошлым, настоящее начинает плыть.
2. Ален Рене начал с коллективной памяти. Он открыл парадокс одной памяти на двоих, одной памяти на многих.
3. На всем протяжении творчества Рене мы погружаемся в память, выходящую за пределы психологии, в память на двоих, в память, распределенную на несколько человек, в память-мир, в память как мировые эпохи.
4. У Рене трансформации или новые перераспределения континуума в любом случае и непременно приводят к фрагментации: каким бы малым ни был регион, он окажется фрагментированным, в то время как каждая из наиболее близких друг к другу точек в этом регионе попадет на свою «половину»; каждый регион любого континуума «может начать свою деформацию непрерывным способом, но закончит ее разделенностью надвое, и части его, в свою очередь, станут фрагментированными.
5. В кинематографе, — утверждал Рене, — нечто должно происходить «вокруг образа, за образом и даже внутри образа». Именно это и происходит, когда образ становится образом-временем.

Сегодня мы посмотрим как Делез рассматривает образ-время в кинематографе Алене Рене. По его мнению Рене – один из тех режиссеров, которые оперируют мировыми эпохами. И в его фильмах время – это коллективная память.

Первым нововведением Рене было устранение центра, или неподвижной точки. Смерть не фиксирует актуального настоящего, ибо в полотница прошлого является несметное количество мертвых. Закадровый голос перестает быть в центре действия — из-за того ли, что он входит в отношения диссонанса с визуальным образом, или же оттого, что он делится или размножается (различные голоса, которые говорят «я родился...» в фильме «Мой американский дядюшка»). Как правило, пораженное неуверенностью, рассыпанное по маятникообразным движениям персонажей или уже абсорбированное прошлым, настоящее начинает плыть. Столкновение полотниц прошлого происходит непосредственным образом, и каждый регион по отношению к другому может выступать в роли настоящего: для женщины Хиросима — это настоящее Невера, для мужчины же Невер — настоящее Хиросимы.

Рене начинал с исследования коллективной памяти, с памяти о нацистских концлагерях, о Гернике, о Национальной библиотеке. Но он открыл парадокс одной памяти на двоих, одной памяти на многих: разные уровни прошлого отсылают уже не к одному и тому же персонажу и не к одной и той же семье или группе, но к совершенно непохожим друг на друга персонажам, как к не сообщающимся между собой местностям, формирующим всемирную память. Он соглашается с обобщенной относительностью и до конца настаивает на том, что у Уэллса было лишь одним из направлений: он строит неразрешимые альтернативы между полотницами прошлого. Тем самым становятся понятными еще и его антагонизм по отношению к Роб-Грийе, и двойственность плодотворного сотрудничества между двумя режиссерами: у Рене архитектура памяти присутствует в виде экспликации или развертывания сосуществующих уровней прошлого, а уже не искусства вычерчивания острий, имплицитующего одновременность разных настоящих. В обоих случаях центр, или фиксированная точка, исчезает, но происходит это по-разному.

Попробуем назвать технические вехи, отмечающие не столько порядок и оппозиции в некоторых фильмах Рене, сколько некую диалектику поступательного движения. «Прошлым летом в Мариенбаде» представляет собой более сложную фигуру, поскольку память здесь распределена между двумя персонажами.

Фрагмент из фильма «Прошлым летом в Мариенбаде»

Суть же фильма «Прошлым летом в Мариенбаде» Мари-Клер Ропар резюмирует следующим образом:



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотница прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

«В тот момент, когда повествование (воображаемое или реальное) о первой встрече в Мариенбаде уже почти коснулось второй встречи и модифицировало ее, — в этот момент история второй встречи, рассказываемая в настоящем времени, в свою очередь, качнулась в прошлое, и голос рассказчика вновь начинает вспоминать прошлое в имперфекте, — как будто уже завязалась и третья встреча, оставив в тени только что показанную вторую, или, скорее, словно вся эта история еще не миновала...»

Но все же это память общая, так как она соотносится с одними и теми же данными, которые один из них утверждает, а другой — отрицает или опровергает. В действительности, персонаж X вращается по орбите прошлого, внутри которого находится А, выступающая в роли яркой точки, «аспекта», — тогда как А находится в регионах, где X нет, или в тех, где он распылен, словно туманность. Позволит ли А увлечь себя на полотнице, где находится X, или же это полотнице будет разорвано и скомкано из-за сопротивления А, которая завернет его в собственные полотница?

Фрагмент из фильма «Прошлым летом в Мариенбаде»

«Хиросима, любовь моя» еще более усложняет ситуацию. В этом фильме два персонажа, но у каждого — собственная память, чуждая другому. Между ними нет ничего общего. Это напоминает два несоизмеримых региона прошлого — Хиросиму и Невер. И в то время, как японец не позволяет женщине войти в собственный регион («Я все видел... все... — А ты в Хиросиме ничего не видела, ничего...»), женщина охотно и сочувственно, хотя и до определенной точки, влечет японца в свой. Разве это для каждого — не способ забывать собственную память и творить как бы память на двоих, словно теперь память становится целым миром и отделяется от личностей героев?

Фрагмент из фильма «Хиросима, любовь моя»

В фильме «Мюриэль» опять же две памяти, и каждая отмечена своей войной: одна — Булонью, другая — Алжиром. Но на этот раз каждая включает несколько полотниц или регионов прошлого, отсылающих к разным персонажам: три уровня вокруг письма из Булони (тот, кто письмо написал; тот, кто его отправил или не отправил; та, кто не получила его), два уровня вокруг алжирской войны (молодой солдат и содержатель гостиницы). Это память-мир, распределенная по многим лицам и нескольким уровням, и все они друг друга опровергают, изобличают или цепляют.

В фильме «Мой американский дядюшка» успешно продолжено это исследование эпох: в нем три персонажа, и каждый существует на нескольких уровнях, в нескольких эпохах. Здесь имеются константы: каждая эпоха, каждое полотнице определяется некоей территорией, линиями «утечки», блокировкой этих линий; это топологические и картологические детерминации, предложенные Лабори.

Фрагмент из фильма «Мой американский дядюшка»

Но от одной эпохи к другой и от персонажа к персонажу распределение меняется. Эпохи становятся мировыми периодами с их вариациями, ибо касаются они даже животных (человек и мышь обретают общую судьбу), но еще и потому, что они соотносятся с надчеловеческим космосом, с островом и его сокровищами. Как раз в этом смысле Бергсон говорил о длительностях, низших и высших по отношению к человеку, и о том, как все они сосуществуют.

Наконец, в фильме «Жизнь — роман» разрабатывается идея трех мировых эпох как таковая, трех эпох в жизни замка, трех сосуществующих периодов, соотносящихся с человеком, — однако каждая из этих эпох обладает собственными персонажами и абсорбирует их, а уже не соотносит их с данными в фильме личностями: Древний Век и утопия; Современный Век и коллоквиум, техно-демократическая организация; Век Детства и легенда.

На всем протяжении творчества Рене мы погружаемся в память, выходящую за пределы психологии, в память на двоих, в память, распределенную на несколько человек, в память-мир, в память как мировые эпохи. Но остается открытым вопрос: что такое полотница прошлого в кинематографе Рене - то ли это уровни одной и той же памяти, то ли регионы нескольких памяти, то ли составные части памяти-мира, то ли экспозиция мировых эпох? И как раз здесь следует различать несколько аспектов. Во-первых, каждое полотнице прошлого представляет собой некий континуум. И если тревеллинги Рене столь знамениты то это потому, что они определяют или, скорее, строят континуумы, круги с переменной скоростью,



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

следуя вдоль стеллажей Национальной библиотеки, или погружаясь в картины из того или иного периода творчества Ван Гога. Но представляется, что каждому континууму свойственна особая рода растяжимость.

Это то, что математики называют «трансформациями булочника»: квадрат можно вытянуть в прямоугольник, две половины которого составят новый квадрат, так что при каждом преобразовании общая поверхность перераспределяется. Если мы возьмем сколь угодно малый регион этой поверхности, то две бесконечно близкие точки на нем, в конце концов, окажутся отделенными друг от друга, и по истечении определенного количества трансформаций каждая распределится по собственной «половине». Каждой трансформации присуща своя «внутренняя эпоха», и можно анализировать сосуществующие полотнища или континуумы различных эпох. Это сосуществование или такие трансформации формируют своего рода топологию. Например, различным срезам, принадлежащим каждому из персонажей «Моего американского дядюшки» или различным периодам из фильма «Ван Гог», соответствуют собственные страты.

Фрагмент из фильма «Мой американский дядюшка»

В фильме «Прошлым летом в Мариенбаде» мы попадаем в ситуацию, распределенную между двумя персонажами, А и Х, когда Х проецирует себя на полотнище, где он весьма близок к А, — тогда как А оказывается на полотнище из другой эпохи, где она, наоборот, от Х отдалена и отделена. В пользу трансформации одного и того же континуума свидетельствуют здесь не только характеры, имеющие разную геометрическую акцентуацию, но и третий персонаж, М.

Вопрос о том, могут ли два континуума различного рода — когда у каждого есть «средняя эпоха» — в свою очередь, подвергаться одинаковой трансформации, был поставлен в фильме «Хиросима, любовь моя», причем так, что одна эпоха во всех своих регионах предстает как модификация другой: Хиросима-Невер (или один персонаж как модификация другого в «Моем американском дядюшке»). Таким образом, понятие эпохи, мировых эпох, эпох памяти имеет в кинематографе Рене глубокие основы: события не только следуют одно за другим, им присуще не только хронологическое течение; они еще непрестанно переставляются согласно принадлежности тому или иному полотнищу прошлого, тому или иному континууму эпохи, - и при этом сосуществуют. Знал ли Х А или нет? Убил ли Рид-дер Катрин, или же это был несчастный случай, в фильме «Люблю тебя, люблю»? Было ли в фильме «Мюриэль» письмо отправлено и не получено, и кто написал его? Таковы альтернативы между полотнищами прошлого, неразрешимые, поскольку их трансформации являются строго вероятностными с точки зрения сосуществования эпох. Все зависит от полотнища, на котором мы располагаемся. И именно здесь — различие между Рене и Роб-Грийе, которое всегда легко обнаружить: то, чего один достигает через дискретность острий настоящего (скачки), другой получает путем трансформации непрерывно расположенных полотнищ прошлого. Для Рене характерен статистический пробабализм, который весьма непохож на индетерминизм «квантового» типа у Роб-Грийе. И все же Рене покоряет также и дискретное, равно как Роб-Грийе — непрерывность. У Рене второй аспект вытекает из первого. Действительно, трансформации или новые перераспределения континуума в любом случае и непременно приводят к фрагментации: каким бы малым ни был регион, он окажется фрагментированным, в то время как каждая из наиболее близких друг к другу точек в этом регионе попадет на свою «половину»; каждый регион любого континуума «может начать свою деформацию непрерывным способом, но закончит ее разделенностью надвое, и части его, в свою очередь, станут фрагментированными» (Стенгерс).

«Мюриэль» и особенности «Люблю тебя, люблю» демонстрируют эту неизбежную фрагментированность полотнищ прошлого в наиболее высокой степени. Но уже в фильме «Ван Гог» одновременно сосуществуют разные периоды творчества художника, и в последнем из них, в провансальском, тревеллинги между его картинами ускоряются, а также умножается количество планов в разрезе, распространяются наплывы на черном фоне — и все это при так называемом «рубленном монтаже», который заканчивается глубокой чернотой. Словом, континуумы или страты непрестанно фрагментируются и в то же время переходят от одной эпохи к другой. В фильме «Люблю тебя... Люблю...» благодаря непрерывному перемешиванию далекое предстает близким, а близкое — далеким. Континуум постоянно делится на фрагменты, и в результате получается другой континуум, который также фрагментируется. Фрагментация неотделима от топологии, т. е. от преобразований континуума. Здесь есть существенная для кинематографа тонкость. У Рене, как и в фильмах Уэллса (мы это еще увидим), короткий монтаж не противопоставлен панорамной съемке и тревеллингу: он строго коррелирует с ними и отмечает время их преобразования. Как писал



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотнища прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Годар, У Рене порою бывает тревеллинг с двумя фиксированными планами, но иногда через тревеллинг происходит фрагментация, например, фрагментация японской реки с набережными Луары. Возможно, в «Провидении» разрывы и континуум достигают наиболее высокой степени единства: первые объединяют между собой состояния тел (органическое потрескивание), состояния мира (гроза и гром) и состояния истории (пулеметный шквальный огонь, разрывы бомб), тогда как второй работает с перераспределениями и преобразованиями этих состояний. Как и в математике, разрывы уже не означают прерываний континуума, но означают переменные распределения между точками континуума. В-третьих, Рене никогда не скрывал своей склонности к подготовительным работам по созданию полных биографий своих персонажей; по установлению подробной картографии местностей, в которых они бывают, и по вычерчиванию их маршрутов: даже фильм «Прошлым летом в Мариенбаде» не избежал такого рода требовательности со стороны Рене. И объясняется это тем, что биографии уже позволяют определить различные «эпохи» в жизни каждого персонажа. Более того, любая карта соответствует каждой из эпох, т. е. некоему континууму или же своему полотнищу прошлого. А на каждой диаграмме представлено множество преобразований континуума, нагромождение стратов или же наложение друг на друга сосуществующих полотнищ. Следовательно, карты и диаграммы можно назвать неотъемлемыми частями фильмов.

Картографический метод у Рене, при котором карты сосуществуют, отличается от фотографического метода Роб-Грийе и его одновременности мгновенных снимков, даже когда оба метода в итоге вырабатывают совместную продукцию. Диаграмма у Рене представляет собой наложение карт, определяющее множество преобразований на пути от одного полотнища к другому, с перераспределением функций и фрагментированностью объектов: таковы наложенные друг на друга эпохи из истории Освенцима. «Мой американский дядюшка» стал грандиозной попыткой диаграмматической ментальной картографии, при которой карты накладываются друг на друга и друг друга трансформируют как в рамках одного и того же персонажа, так и на пути от одного персонажа к другому.

Фрагмент из фильма «Мой американская дядюшка»

Сам же Рене писал об этом тоньше и в более бергсонском духе: «Я всегда протестовал против слова «память», но не против слов «воображаемое» и «сознание». <...> Если кино и не является средством своеобразного жонглирования с временем, то, во всяком случае, это наиболее адаптированное к нему устройство. <...> Это не имеет никакого отношения к волевым намерениям. Я полагаю, что тема памяти присутствует всякий раз при написании литературного произведения или же картины. <...> Я же все-таки предпочитаю слова «воображаемое» и «сознание», а не слово «память», но, разумеется, имею в виду сознание памяти» стоящему.

В одном из важнейших текстов Бергсон утверждает, что чистое воспоминание прежде всего не следует смешивать с вытекающим из него образом-воспоминанием, ибо оно ведет себя подобно «гипнотизеру», стоящему за внушаемыми им галлюцинациями¹. Чистое воспоминание каждый раз представляет собой сохраняющиеся во времени полотнище или континуум. Любому полотнищу прошлого присущи собственные составные части и фрагментация, свои яркие точки и туманности, словом, своя эпоха. Когда я располагаюсь на том или ином полотнище, могут произойти два явления: я могу найти искомую точку, которая, следовательно, будет актуализована в некоем образе-воспоминании, — но при этом будет ясно, что сам по себе этот образ не отмечен прошлым, а лишь является его наследником. Но я могу и не обнаружить этой точки, поскольку она окажется для меня недоступной и принадлежащей к другой эпохе. «Прошлым летом в Мариенбаде» как раз и представляет собой такую историю магнетизма или гипнотизма, и можно считать, что у Х имеются образы-воспоминания, а у А их нет или же есть, но слишком смутные, поскольку они располагаются не на том же полотнище.

Но может произойти и третий случай: мы строим континуум из фрагментов различных эпох, мы пользуемся преобразованиями, действующими в промежутке между двумя полотнищами, чтобы сформировать полотнище преобразования. Например, в гресе уже нет образа-воспоминания, воплощающего в себе конкретную точку такого полотнища; в ней имеются образы, воплощающиеся друг в друге, и каждый отсылает к собственной точке полотнища. Когда мы читаем книгу, смотрим спектакль или картину, а тем более если мы сами являемся автором, может начаться аналогичный процесс: мы формируем полотнище преобразования, на котором создаем своего рода трансверсальный континуум (то есть представляющий схему отношений или коммуникацию между несколькими полотнищами), а также строим между этими полотнищами множество нелокализуемых отношений. Тем самым мы выделяем нехронологическое



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Острия настоящего и полотна прошлого (четвертый комментарий к Бергсону).
Продолжение (3)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

время. Мы вычерчиваем некое полотнище, которое проходит сквозь остальные, схватывая и продлевая траекторию точек, эволюцию регионов. И, несомненно, эта рискованная затея может потерпеть неудачу: в конце концов мы вычертим какую-то бессвязную пыль, образуемую соположением бессодержательных отрезков, или сформируем лишь обобщения, состоящие из одних подобий. Такова целая область лжевоспоминаний, коими мы обманываем самих себя или же пытаемся обмануть других («Мюриэль»). Но может случиться и так, что произведению искусства удастся изобрести такие парадоксальные, гипнотические и галлюцинаторные полотнища, отличительной чертой которых будет то, что они в прошлом, но прошлое это всегда в грядущем.

И вот третья возможность, предложенная для «Мариенбада»: М — романист-драматург, а Х и А — не более чем его персонажи или, скорее, два полотнища, между которыми он собирается провести связующую нить (трансверсаль). В фильме «Провидение», одном из прекраснейших у Рене, мы более всего наблюдаем такие перераспределения, фрагментации и преобразования, непрестанно движущиеся от одного полотнища к другому, — но именно с целью создать некое третье, которое увлечет за собой все, поднимется к истокам до животного мира и распространится до границ вселенной. В этой работе старого пьяницы-романиста встречается масса трудностей и неудач: вот, например, три террасы, заимствованные из трех эпох, — а вот футболист; с какого полотнища пришел он и нужно ли его сохранить?

Бенайюн попадает в самую цель, когда пишет: «Отсутствие у Рене последовательности «детство - отрочество - взрослые года» <...> возможно, побуждает его восстанавливать в творческом плане синтез жизненного цикла, отправляясь от момента рождения, а может быть, и от дородового периода, и достигая смерти и ее предощущений, даже если в конкретных случаях все это сливается в единый сплав в одном и том же персонаже». Произведение искусства проходит сквозь сосуществующие эпохи, но для этого ему необходимо встречать препятствия и застывать на исчерпанном полотнище, в мертвой фрагментации («Статуи тоже умирают»). Успех же приходит в том случае, когда художник, например Ван Гог, достигает некоего избытка, преобразующего эпохи памяти или мира: «магнетическая» операция, которая скорее сама объясняет «монтаж», нежели им объясняется. Не существует режиссера, менее зарывающегося в прошлое. Кино Рене, ускользя от настоящего, мешает прошлому вырождаться в воспоминания. На каждом полотнище прошлого, в каждую эпоху задействованы сразу все ментальные функции: воспоминание (но также и забвение), лжевоспоминание, воображение, намерение, суждение...

В одном и том же движении Рене преодолевает персонажей в направлении чувств, а чувства — в направлении мысли, персонажами которой они являются. Поэтому Рене повторяет, что его интересует лишь то, что происходит в мозгу, — церебральные механизмы, их чудовищная хаотичность или же идущие в них творческие процессы. Если чувства являются мировыми эпохами, то мысль — соответствующее им нехронологическое время. Если чувства - это полотнища прошлого, то мысль и мозг — множество нелокализуемых отношений между всеми этими полотнищами, обволакивающий их континуум, раскручивающий их, словно лопасти, не дающий им остановиться и застыть в мертвой позиции.

В кинематографе, — утверждал Рене, — нечто должно происходить «вокруг образа, за образом и даже внутри образа». Именно это и происходит, когда образ становится образом-временем. Мир превращается в память, в мозг, во взаимоналожение эпох или лопастей, — но ведь и мозг уже сделался сознанием, продолжением эпох, созданием или развитием все новых долей, непрерывным творением материи, напоминающим производство стирола. Да и сам экран стал мозговой оболочкой, где вплотную и непосредственно сталкиваются прошлое и будущее, внутреннее и внешнее, на неопределимой дистанции и независимо от какой бы то ни было фиксированной точки. Теперь основными чертами образа становятся не пространство и движение, а топология и время.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Ален Рене: Сборник. — М.: Искусство, 1982.
2. Нелепо Б. «Любить, пить и петь» Алена Рене: взгляд крота. — журнал «Сеанс» 13 марта, 2014.- https://seance.ru/blog/portrait/alain_resnais/
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.