

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Потенции ложного

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, irregular geometric shapes. These shapes are rendered in a wide variety of colors, including shades of blue, teal, yellow, red, purple, green, and grey. The overall effect is a dense, textured field of color that changes as the viewer's perspective shifts.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Потенции ложного

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Вавилон» Ильяриту
«Расемон» Куросавы

Основные идеи:

1. Рассмотрим два режима образа: органический и кристаллический, или, говоря более обобщенно, кинетический и временной. Первый – органическое описание, кристаллическое описание играет роль собственного объекта.
2. Органический режим, стало быть, имеет эти два способа существования, как два полюса, находящиеся во взаимной оппозиции: цепочки актуального с точки зрения реального, актуализации в сознании с точки зрения воображаемого.
3. Совершенно иначе выглядит кристаллический режим: актуальное оторвано от своих моторных продолжений, реальное — от своих законных связей, а виртуальное, со своей стороны, отделяется от собственных актуализаций и обретает самостоятельную ценность. Два способа существования теперь объединяются в круге, где реальное и воображаемое, актуальное и виртуальное преследуют друг друга, меняются ролями и становятся неотличимыми.
4. Отсюда проистекает новый статус повествования: повествование перестает быть правдивым, т. е. притязать на истинность, и становится сугубо фальсифицирующим. Это некая потенция ложного, заменяющего и свергающего форму истинности, поскольку оно постулирует одновременность несовозможных настоящих, или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых.
5. Ницше, который в термине «воля к власти» заменяет форму истинного потенцией ложного и разрешает кризис истины, стремится раз и навсегда урегулировать его, но, в отличие от Лейбница, в пользу ложного и его художественной и творческой потенции.

Вы уже обратили внимание, что тексты Делеза делятся на чисто теоретические и анализирующие фильмы или творчество определенных режиссеров. Сегодняшняя лекция, можно сказать, чисто теоретическая, потому в шестой главе второго тома «Образ-время», которая называется «Потенции ложного», он размышляет о разнице между «органическим описанием» и «кристаллическим описанием».

Теперь мы можем противопоставить пункт за пунктом два режима образа: органический и кристаллический, или, говоря более обобщенно, кинетический и временной. Первый пункт касается описаний. Будем называть «органическим» описание, предполагающее независимость собственного объекта. Мы не будем устанавливать, действительно ли объект независим; не станем устанавливать, касается ли эта независимость внешнего или же декора. Отметим, однако, то, что описываемая среда (будучи декором или внешним) определяется как независимая от ее описания, производимого камерой, и считается предсуществующей реальностью. «Кристаллическим» же описанием мы будем называть, напротив, такое, которое играет роль собственного объекта, — то есть, по выражению Роб-Грийе, сразу и замещает, и творит, и стирает его, и к тому же уступает место другим описаниям, противоречащим предшествующим, смещающим и изменяющим их. Теперь само описание формирует единственный объект, распавшийся и размноженный.

Неореализм и новая волна непрестанно прибегали к натурным съемкам, чтобы извлечь чистые описания, развить творческую и разрушительную функции. Действительно, органические описания, предполагающие независимость квалифицированной среды, служат для определения сенсомоторных ситуаций, — а описания кристаллические и образующие собственный объект отсылают к чисто оптическим и звуковым ситуациям, отделенным от их моторного продолжения: это уже кинематограф видящего, а не действующего. Второй пункт вытекает из первого и касается отношений между реальным и воображаемым. В органическом описании предполагаемая реальность распознается по своей континуальности, которая подчас бывает даже прерывистой; по восстанавливающим ее монтажным согласованиям; по законам, обуславливающим разные виды последовательности, одновременности и постоянства: это режим локализуемых отношений, актуальных цепочек, законных, причинно обусловленных и логических связей. Этот режим, очевидно, включает ирреальное, воспоминания, грезы и воображаемое, но через оппозицию. Воображаемое фактически предстает здесь в виде каприза и в форме прерывности, когда каждый образ перестает согласовываться с тем, в который он преобразуется. Это можно назвать вторым полюсом существования, который определяется чистой явленностью сознанию, а уже не законными связями.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Потенции ложного

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Образы такого типа актуализуются в сознании в зависимости от потребностей актуального настоящего или же кризисов реального. Фильм может быть целиком составленным из образов-грёз, которые сохраняют способность к непрерывному рассогласованию и постоянным метаморфозам, противопоставляющую их образам-реальности. Органический режим, стало быть, имеет эти два способа существования, как два полюса, находящиеся во взаимной оппозиции: цепочки актуального с точки зрения реального, актуализации в сознании с точки зрения воображаемого.

Совершенно иначе выглядит кристаллический режим: актуальное оторвано от своих моторных продолжений, реальное — от своих законных связей, а виртуальное, со своей стороны, отделяется от собственных актуализаций и обретает самостоятельную ценность. Два способа существования теперь объединяются в круге, где реальное и воображаемое, актуальное и виртуальное преследуют друг друга, меняются ролями и становятся неотличимыми. Теперь мы можем определить образ-кристалл точнее: это слипание некоего актуального образа и его виртуального образа, неразличимость двух выделяемых образов. Переходы от одного режима к другому, от органического к кристаллическому, могут происходить неощутимо, а на переходных участках иногда возникают сочетания режимов.

В движениях и действиях может выступать масса внешних аномалий, разрывов, вставок, наложений и разложений, но тем не менее все они подчиняются законам, отсылающим к распределению силовых центров в пространстве. Мы можем обобщенно утверждать, что время представляет собой объект косвенного воспроизведения в той мере, в какой оно вытекает из действия, зависит от движения и выводится из пространства. Следовательно, каким бы перевернутым оно ни было, принцип его остается хронологическим.

Совершенно иначе обстоят дела с повествованием кристаллическим, поскольку оно предполагает крушение сенсомоторных схем. Сенсомоторные ситуации уступили место чисто оптическим и звуковым, и персонажи, ставшие «видящими», а не действующими, уже не могут или не хотят на них реагировать: настолько им необходимо «увидеть» смысл ситуации. Такова характерная черта романов Достоевского, подхваченная Куросавой: в ситуациях, требующих неотложного принятия решения, «идиот» испытывает необходимость рассмотреть данные по проблеме, которая глубже ситуации и требует еще более неотложных решений (так происходит в большинстве фильмов Куросавы). Но у Одзу, в неореализме и в фильмах новой волны видение уже не является добавляемой к действию его предпосылкой, как и предварительным условием, превращающимся в основное, — оно занимает все пространство и заменяет действие. В таких случаях движение может стремиться к нулю, а персонаж или даже план — оставаться неподвижным: неподвижный план здесь как будто открыт заново. Но главное не в этом, ибо движение может подаваться и в преувеличенном виде, быть непрерывным, становиться мировым или броуновским движением, топтанием на месте, чехардой, множеством разномасштабных движений. Здесь важно, что аномалии движения становятся сутью, уже не являясь случайностями или возможностями. Это царство лжесогласований, изобретенных еще Дрейером.

Разумеется, мы понимаем опасности, возникающие при ссылке на научные определения за пределами их сферы. Это опасность произвольной метафоры или натянутого определения. Но, возможно, этих опасностей удастся избежать, если мы удовлетворимся нахождением научных операторов того или иного концептуализируемого характера, который сам по себе отсылает к ненаучным областям и совпадает с наукой не в прикладной сфере и не метафорически. Как раз в этом смысле можно говорить о Римановых пространствах у Брессона, у представителей неореализма, Нью-Йоркской школы и новой волны, — о квантовых пространствах у Роб-Грийе, о вероятностных и топологических пространствах у Рене, о кристаллизованных пространствах у Херцога и Тарковского. Например, мы утверждаем, что Риманово пространство имеет место в случаях, когда согласование его частей не предопределено, но может производиться многими способами: это пространство несогласованное, чисто оптическое, звуковое или даже тактильное (как у Брессона). Существуют также пустые и аморфные пространства, утрачивающие свои Евклидовы координаты (как у Одзу или Антониони). Кристаллизованные же пространства имеют место тогда, когда пейзажи становятся галлюцинаторными в среде, сохраняющей лишь кристаллические зародыши и материю.

Получается, что общей характеристикой всех этих пространств является невозможность объяснить их чисто пространственным способом. Мы здесь имеем нелокализуемые отношения. Это разные виды непосредственного изображения времени. Мы сталкиваемся уже не с косвенным образом времени, проистекающего из движения, но с непосредственным образом времени, из коего вытекает движение. Мы имеем уже не хронологическое время, которое можно перевернуть с помощью необходимых для этого



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Потенции ложного

Автор лекции: Гульнара Абикеева

аномальных движений; мы имеем нехронологическое время, производящее движения, с необходимостью «аномальные» и сугубо «фальшивые». Можно также утверждать, что монтаж проявляет тенденции к исчезновению в пользу плана-эпизода, с глубиной или без нее. Но это неверно было бы возводить в принцип, и монтаж чаще всего остается наиболее существенным кинематографическим действием. Действие это лишь меняет направленность: вместо того, чтобы компоновать образы-движения так, чтобы из них получился косвенный образ времени, оно разлагает отношения в рамках непосредственного образа-времени так, что из этого получаются всевозможные движения. Эти «хронические» отношения обуславливаются уже не воспоминаниями и не грезами. Образы-воспоминания и образы-грезы актуализуются в сенсомоторных схемах и предполагают их расширение или ослабление, но не разрыв за счет чего-то иного. Если время способно где-то представлять непосредственно, то именно в дезактуализованных остриях настоящего, а также в виртуальных полотнах прошлого. Косвенный образ времени в органическом режиме строится в соответствии с сенсомоторными ситуациями, однако два непосредственных образа-времени смотрят друг на друга в кристаллическом режиме чисто оптических и звуковых ситуаций.

Отсюда вытекает четвертый пункт, более сложный или более обобщенный. Если мы рассмотрим историю мысли, нам придется констатировать, что время всегда ставило под сомнение понятие истины. Но не в том смысле, что истина варьирует сообразно различным эпохам. Кризис истины объясняется не просто эмпирическим содержанием времени, но скорее его формой или его силой как таковой. Этот кризис бушует, начиная с античности, и выражен он в парадоксе «случайных будущих». Если верно, что завтра может иметь место морской бой, то, как избежать одного из двух таких последствий: либо невозможное происходит от возможного (раз бой имеет место, то уже не может быть того, чтобы он не состоялся); либо прошлое не является с необходимостью истинным (поскольку бой мог и не состояться). Этот софизм легко трактовать как парадокс. И все же он доказывает, как трудно помыслить непосредственные отношения истины с формой времени, и обрекает нас на то, чтобы мы располагали истинное вдали от существующего, в вечном или в каких-то его имитациях.

Нужно было дождаться Лейбница, чтобы этот парадокс получил хитроумнейшее, но также и в высшей степени вычурное разрешение. Лейбниц утверждает, что морской бой может иметь место либо не иметь места, но произойдет это не в одном и том же мире: происходит он в одном мире, а не происходит — в другом, и оба этих мира возможны, но не «совозможны» между собой. Итак, чтобы разрешить этот парадокс и спасти истину, следует ввести красивое понятие несовозможности (весьма отличное от противоречия): сообразно этому понятию, из возможного получается не невозможное, но лишь несовозможное, — а прошлое может быть истинным, не будучи истинным с необходимостью. Но это лишь наступившая пауза в кризисе истины, а не его разрешение. Ибо ничто не мешает нам утверждать, что несовозможности принадлежат одному и тому же миру, а несовозможные миры — одной и той же вселенной: «У Фана, к примеру, есть тайна, и в дверь стучится незнакомец... Фан может убить пришельца, пришелец может убить Фана, оба могут остаться в живых, оба могут умереть и т. д. ... Вот вы приехали ко мне, но в одном из возможных прошлых вы были моим врагом, а в другом - моим другом...». Таков ответ Борхеса Лейбницу: прямая линия как сила времени, как лабиринт времени, является также линией расходящейся, и расходящейся непрестанно, — она проходит через несовозможные настоящие и возвращается к не абсолютно истинным прошлым.

Отсюда проистекает новый статус повествования: повествование перестает быть правдивым, т. е. притязать на истинность, и становится сугубо фальсифицирующим. Это вовсе не «каждому своя истина», не переменный характер содержания. Это некая потенция ложного, заменяющего и свергающего форму истинности, поскольку оно постулирует одновременность несовозможных настоящих, или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых. Описание кристаллического типа уже добралось до неразличимости реального и воображаемого, но соответствующее ему фальсифицирующее повествование делает еще один шаг вперед и располагает в настоящем необъяснимые различия, а в прошлом — неразрешимые альтернативы между истинным и ложным. Правдивый человек умирает, вся истинностная модель рушится в пользу новой разновидности повествования.

Мы еще не говорили об авторе, внесшем в разработку проблемы существеннейший вклад: это Ницше, который в термине «воля к власти» заменяет форму истинного потенцией ложного и разрешает кризис истины, стремится раз и навсегда урегулировать его, но, в отличие от Лейбница, в пользу ложного и его художественной и творческой потенции... И в романе, и в кинематографе творчество Роб-Грийе свидетельствует о потенции ложного, как о принципе производства образов. И это не просто принцип рефлексии или осознания типа: «Внимание! Это всего лишь кино». Это источник вдохновения. Образы



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Потенции ложного

Автор лекции: Гульнара Абикеева

следует производить так, чтобы прошлое не оказывалось с необходимостью истинным или чтобы из возможного происходило невозможное. Когда Роб-Грийе пользуется деталью, вносящей в образ элемент лжи (например, герой фильма «Лгущий человек» не должен носить один и тот же костюм и галстук по прошествии стольких лет), мы понимаем, что потенция ложного представляет собой еще и наиболее обобщенный принцип, обуславливающий всю совокупность отношений в рамках непосредственного образа-времени. В одном мире двое персонажей знакомы друг с другом, в другом мире они незнакомы, в третьем первый знаком со вторым, в четвертом, наконец, — второй с первым. Или же если двое персонажей друг друга предают, то, может быть, первый предаст второго, или ни один не предаст другого, или первый и второй — один и тот же персонаж, предающий сам себя под разными именами: в противоположность тому, что полагал Лейбниц, все эти миры принадлежат к одной и той же вселенной и образуют модификации одной и той же истории. Повествование перестает быть правдивым и уже не выстраивает в цепочку реальные (сенсомоторные) описания. Процессы происходят одновременно: описание становится собственным объектом, а повествование делается временным и фальсифицирующим. Формирование кристалла, сила времени и потенция ложного находятся в отношениях строгой взаимной дополнителности и непрестанно друг друга имплицитуют, как новые координаты образа.

Фрагмент из фильма «Вавилон» Алехандро Гонсалес Иньяриту

В фильме развиваются три основные сюжетные линии, действует множество персонажей. Всё это показывает зрителю картину нашего мира как один большой Вавилон, в котором людям приходится находить общий язык: добиваться своего и уметь слушать других.

Марокканская сюжетная линия — переплетение судеб американских туристов, в том числе супружеской пары из Сан-Диего Ричарда Джонса (Брэд Питт) и Сьюзан Джонс (Кейт Бланшетт), с судьбами целого ряда жителей Марокко. Ярко показаны быт и условия существования простых людей, в которых приходится действовать людям из совершенно другой культуры — США. Сьюзан оказывается случайно раненой выстрелом из винтовки, который произвёл мальчик-пастух. Роковой выстрел жестоко откликнулся в судьбах людей, стал причиной многих страданий.

Сюжетная линия Мексика / США — связана в основном с Амелией (Адриана Барраса) — женщиной-мексиканкой, которая работает няней детей Ричарда и Сьюзан. Трагические события в Марокко, ряд случайностей и накладок вынуждают её взять своих воспитанников с собой в Мексику на свадьбу своего сына. Дети, Дебби и Майк, становятся участниками шумной мексиканской свадьбы. То, что им приходится видеть, вызывает у них как изумление и радость, так и шок. Обратный путь в Сан-Диего превращается в серьёзное приключение с погоней, в результате которого Амелия оказывается без капли воды с детьми в пустыне.

Японская сюжетная линия — рассказ о глухонемой девочке-подростке Чиэко (Ринко Кикиути). Она пытается быть понятой в своём мире, в своём городе, в той культуре, в которой родилась и выросла. Она отгорожена от большинства людей глухой стеной, которую, при желании, можно разрушить — достаточно оказать немного внимания. Именно это и делает полицейский детектив (Сатоси Никайдо), который на самом деле ищет встречи с её отцом (Кодзи Якусё), подарившим однажды одному марокканцу свою винтовку, из которой потом и был произведён злополучный выстрел.

Резюмировать сказанное можно в утверждении, что фальсификатор становится прямо-таки персонажем кино: уже не преступник, не ковбой, не социально-психологический либо исторический герой, не власть имеющий (как это было в образе-действии), а просто-напросто фальсификатор, и все это в ущерб любому действию. Если недавно фальсификатор мог существовать в определенно-личностной форме, например, лжеца или предателя, то теперь его фигура достигает беспредельных масштабов и накладывает отпечаток на целые фильмы. Он сразу — и человек чистых описаний, и производитель образа-кристалла, неразличимости реального и воображаемого; он попадает в кристалл и показывает непосредственный образ-время; он порождает неразрешимые альтернативы, необъяснимые различия между истинным и ложным, и тем самым навязывает некую потенцию ложного, как адекватную времени, в противовес любой форме истинного, которая дисциплинировала бы время.

Потенция ложного неотделима от несводимой множественности. Формула «Я — это другой» заменила формулу Я=Я. Потенция ложного существует лишь в аспекте некоей серии потенций, всегда отсылая одни из них к другим и проводя одни внутрь других. В результате выходит, что следователи, свидетели, невинные и виновные герои становятся причастными к одной и той же потенции ложного, воплощая на



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Потенции ложного

Автор лекции: Гульнара Абикеева

каждом этапе повествования различные ее степени. И даже «правдивый человек, в конце концов, приходит к пониманию того, что он только и делал, что лгал», как сказал Ницше. Следовательно, фальсификатор неотделим от целой цепи фальсификаторов, в которых он превращается.

Фрагмент из фильма «Расемон» Куросавы

Не бывает единственного в своем роде фальсификатора, и если фальсификатор что-либо изобличает, то всего лишь то, что за ним скрывается другой фальсификатор, даже если это государство, как в финансовых операциях из «Ставиского» или «Великого мошенника». Правдивый человек находится у одного конца цепи, а художник, образующий энную степень ложного, — у другого. У повествования же нет иного содержания, кроме выявления этих фальсификаторов, их скольжения друг к другу, их метаморфоз.

Если и существует единство в новом немецком кино, то есть общее между Вендерсом, Фассбиндером, Шмидом, Шрётером и Шлёндорффом, то оно (как результат войны) заключается также в непрестанно варьируемом типе связи между своими элементами: пространства, сведенные к собственным описаниям (города-пустыни или непрерывно разрушающиеся объекты); непосредственный показ преследующего персонажей тяжеловесного, бесполезного и неумолимого времени; и — в промежутке между полюсами — потенции ложного, образующие ткань повествования в той мере, в какой они осуществляются в «ложных движениях». Страсть немцев превратилась в страх, но ведь страх — это и последний довод человека, его доблесть, возвещающая нечто новое, творчество как благородная страсть, происходящая от страха. Если мы поищем пример, подтверждающий сказанное, но не абсолютизирующий, то им как раз будет фильм Шлёндорффа «Фальшивка»: в опустошенном войной Бейруте человек, вышедший из иного прошлого и очутившийся в цепи фальсификаторов, отчужденно смотрит на движение автомобильных дворников. Семиология лингвистического типа, семиокритика сталкивалась с проблемой фальсифицирующего повествования в ходе обильных и сложных исследований «диснарратива». Но поскольку такая семиология отождествляла кинематографический образ высказыванием, любую последовательность — с обобщенным повествованием, различия между типами повествования могли происходить только от формирующих их языковых процессов с интеллектуальной структурой, лежащей в основе образов. Конституирующими же элементами этой структуры считались синтагма и парадигма, взаимодополнительные друг другу, но поставленные в такие условия, при которых в повествовании традиционного типа вторая оставалась «слабой» и неопределенной, и лишь первая играла решающую роль (Кристиан Метц). А коль скоро это так, — стоит парадигме сделаться сутью структурного порядка, а структуре — стать «серийной», как повествование утрачивает аккумулятивный, однородный и отождествляемый характер, объясняющийся приматом синтагмы. Мы вышли за рамки «великой синтагматики», Великая Дева мертва и ниспровержена, и микроэлементы подтачивают ее или способствуют тому, чтобы она произвела потомство. Могут возникать синтагмы новых типов, но они свидетельствуют, что преобладает теперь не синтагма. Кино всегда нарративно (повествовательно), его нарративность непрерывно возрастает, — но оно является диснарративом в той степени, в какой в повествование вмешиваются повторения, перемена мест и преобразования, подробно объяснимые новой структурой. Тем не менее, чистая семиотика не может следовать по пути такой семиологии, поскольку не существует повествований (или же описаний), которые были бы «данностями» образов. Разнообразные типы повествования невозможно истолковать с помощью аватар означющего или через состояния языковой структуры, предположительно лежащей в основе образов вообще. Они отсылают лишь к осязаемым формам образов и соответствующим чувственным знакам, не предполагающим никакого повествования, однако из них проистекает «скорее тот, нежели иной» его тип. Осязаемые типы невозможно заменить языковым процессом. Именно в этом смысле фальсифицирующее повествование зависит непосредственно от образа-времени, опсигнумов и хроносигнумов, тогда как традиционная речь отсылает к различным формам образа-движения и к сенсомоторным знакам.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Борхес, «Проза разных лет», «Сад расходящихся тропок», пер. Б. Дубина, М., «Радуга», 1984.
2. Метц К. Воображаемое и означющее. Психоанализ и кино. <http://www.fedy-diary.ru/html/112010/11112010-01a.html>
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.