

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Потенции ложного (окончание)





Фильмы:

«Теорема» Паззолини
«Тени» Кассаветеса
«Мужское/женское» Годара

Основные идеи:

1. Подобно Ницше, Уэллс непрестанно боролся с системами суждения: не существует ценности выше жизни; жизнь не следует ни судить, ни оправдывать; она невинна, ей присуща «невинность становления» по ту сторону добра и зла.
2. Ницше говорил: «одновременно с истинным миром мы отменили и мир кажимостей...». Что же остается? Остаются тела, которые являются силами, и ничем иным. Но сила уже не соотносится с каким бы то ни было центром, равно как и не сталкивается с какими бы то ни было препятствиями или средой. Она сталкивается лишь с другими силами, она соотносится с иными силами, на которые действует сама или же они действуют на нее.
3. То, что Ницше называет «волей к власти», Уэллс называет «характером».
4. Художник является именно творцом истины, поскольку до истины невозможно добраться, ее нельзя ни найти, ни воспроизвести, а необходимо создать. Не существует иной истины, кроме творения Нового.
5. Уточним теперь, что такое субъект и объект в условиях кинематографа. Объективным условно называют то, что «видит» камера, а субъективным — то, что видит персонаж.
6. Правдивость рассказа продолжала основываться на вымысле. Когда к реальному применили модель идеального или истинного, многое изменилось оттого, что камера стала обращаться к некоему предсуществующему реальному, — но, с другой стороны, в условиях рассказа не изменилось ничего: объективное и субъективное оказались смещены, но не трансформированы.

Сегодня мы поговорим о том, что кинематограф Орсона Уэллса был наполнен философией Ницше и как это повлияло на его творчество. А также о том, что такое, согласно Делезу – рассказ.

Первым, кто выделил непосредственный образ-время и наделил образ потенциалом ложного, был Орсон Уэллс. Без сомнения, два этих аспекта тесно взаимосвязаны, однако современные критики придавали все большее значение именно второму, нашедшему свою кульминацию в «Истинах и иллюзиях». В творчестве Уэллса присутствует своего рода ницшеанство, как если бы он позаимствовал основные пункты критики истины у Ницше: «истинного мира» не существует, а если бы он существовал, то был бы недоступен и невоскрешаем, а если бы он был бы воскрешаем, то оказался бы бесполезным и излишним. Подлинный мир предполагает «правдивого человека», стремящегося к истине, — но мотивы его поведения могут быть странными, например, месть, как если бы в нем крылась другая сущность: Отелло и вправду стремится к истине, но из ревности или, что еще хуже, из мести, а Варгас, правдивый человек par excellence, долго роется в архивах, накапливая улики против врага, и потому кажется, что он безразличен к судьбе собственной жены. Правдивый человек, наконец, желает ни больше ни меньше, как судить жизнь; он выдвигает высшую ценность, благо, от имени которого он получает эту возможность; у него прямо-таки жажда осуждения, и в жизни он видит зло, вину, которую необходимо искупить: таково моральное происхождение понятия истины.

Подобно Ницше, Уэллс непрестанно боролся с системами суждения: не существует ценности выше жизни; жизнь не следует ни судить, ни оправдывать; она невинна, ей присуща «невинность становления» по ту сторону добра и зла... В большинстве интервью Уэллса критика понятия истины сочетается с невозможностью судить человека и жизнь.

Если рушится идеал истины, то отношений кажимости становится недостаточно для того, чтобы сохранить возможность суждения. Как говорил Ницше, «одновременно с истинным миром мы отменили и мир кажимостей...». Что же остается? Остаются тела, которые являются силами, и ничем иным. Но сила уже не соотносится с каким бы то ни было центром, равно как и не сталкивается с какими бы то ни было препятствиями или средой. Она сталкивается лишь с другими силами, она соотносится с иными силами, на которые действует сама или же они действуют на нее. Власть (или потенция; то, что Ницше называет «волей к власти», а Уэллс — «характером») представляет собой возможность воздействовать и получать воздействие, взаимоотношения одной силы с другими. Эта возможность всегда выполняется, а



взаимоотношения всегда осуществляются, хотя и переменным способом и в зависимости от имеющихся сил.

Мы уже предощуем, что и короткий, рубленый или дробленный монтаж, и длительный план-эпизод служат одной и той же цели. Первый представляет последовательность тел, каждое из которых реализует собственную силу или же претерпевает воздействие силы другого тела: «каждый план демонстрирует некий удар или контрудар, удар полученный или же удар нанесенный». Другой одновременно показывает совокупность отношений сил во всей ее изменчивости и нестабильности, при размножении центров и избытии векторов (сцена допроса в «Печати зла»). Как с одной, так и с другой стороны мы видим столкновение сил в образе или столкновение образов между собой. Порою короткий монтаж воспроизводит план-эпизод с помощью раскадровки, как в сцене битвы из «Фальстафа», или же план-эпизод производит короткий монтаж посредством непрерывного рекадрирования, как в «Печати зла».

Означает ли это, что в жизни все представляет собой вопрос взаимодействия сил? Да, если мы будем иметь в виду, что соотношение сил не является количественным, но непременно подразумевает определенные «качества». Существуют силы, умеющие отвечать другим силам лишь единообразно и в одной, неизменной, форме: так, скорпион из фильма «Мистер Аркадии» только и умеет, что жалить, и жалит лягушку, несущую его по воде, с риском утонуть самому. Значит, во взаимоотношениях между силами присутствует изменчивость: ведь укус скорпиона, направленный против лягушки, оборачивается против него самого. И все-таки скорпион — это такая сила, которая уже не может претерпевать метаморфозы в зависимости от того, на что она воздействует, и от того, что воздействует на нее. Баннистер — это большой скорпион, который только и умеет, что жалить. Аркадии только и умеет, что убивать, а Куинлэн — подтасовывать улики. Таков тип исчерпанной силы: даже оставаясь в количественном отношении весьма значительной, она теперь в состоянии только разрушать и убивать, в конце концов, убивая саму себя. Тут-то она и обнаруживает нечто вроде центра, но он совпадает с ее смертью. Сколь бы значительной она ни была, она является исчерпанной, поскольку уже не может трансформироваться. Следовательно, она идет на убыль, свидетельствует об упадке и вырождении: это телесная немощь, т. е. тот самый пункт, где «воля к власти» становится не более чем желанием господства, бытием-к-смерти; она жаждет собственной смерти при условии, что та придет через смерть других. Уэллс создает массу образов всемогущих импотентов: это и Баннистер с его протезами, и Куинлэн со своей тростью, и Аркадии, без своего самолета охваченный паникой, и Яго, импотент *par excellence*. Эти мстители мстят иначе, нежели правдивые люди, притязающие на то, чтобы судить жизнь во имя высших ценностей. Они же, наоборот, считают себя высшими людьми, претендующими на то, чтобы судить жизнь от их собственного имени, как им заблагорассудится. В то же время разве не один и тот же дух мести управляет и Варгасом, правдивым человеком, который осуждает, ссылаясь на законы, но также и его двойником, Куинлэном, присвоившим себе право судить без закона; Отелло, человеком долга и доблести, но также и его двойником, Яго, которого толкает к мести его собственная извращенность?

Дух мести, свойственный разным персонажам, представляет собой именно то, что Ницше называл стадиями нигилизма. За фасадом правдивого человека, судящего жизнь с позиций так называемых высших ценностей, скрывается больной, «больной изначально», и он судит жизнь с точки зрения собственной болезни, своего вырождения и истощения. Однако не лучше ли он правдивого человека, ведь больная жизнь — это пока еще жизнь, она противопоставляет жизни скорее смерть, нежели «высшие ценности»... Ницше говорил, что за правдивым человеком, который судит жизнь, скрывается больной, и больной самой жизнью. А Уэллс добавляет: за фасадом лягушки, правдивого животного *par excellence*, кроется скорпион, животное, «больное изначально». Первая — идиотка, второй — негодяй. Тем не менее, эти утверждения дополняют друг друга, как две фигуры нигилизма или же воли к власти. Не восстановить ли хоть какую-то систему суждения? О Куинлэне, Аркадии и прочих Уэллс непрестанно говорит, что «с моральной точки зрения презирает их» (даже не презирая их «по-человечески», поскольку они находятся на стороне жизни). Однако речь идет не о том, чтобы судить жизнь от имени высшей инстанции, будь то благо или истина; речь, напротив, идет об оценке любого бытия, всякого действия и претерпевания, и даже всех ценностей, исходя из подразумеваемого ими отношения к жизни. Аффект как имманентная оценка занимает место суждения как трансцендентной ценности: «я люблю или я ненавижу» вместо «я сужу». Ницше, уже заменивший суждение аффектом, предупредил читателей: по ту сторону добра и зла все же не означает по ту сторону хорошего и дурного. Это дурное представляет собой исчерпанную и вырождающуюся жизнь, которая тем ужаснее, чем более способна к распространению. А вот хорошее — это жизнь на подъеме, брызжущая через край, умеющая преображаться и претерпевать метаморфозы



сообразно встречаемым ею силам; та, что в сочетании с ними обретает непрерывно растущую мощь, постоянно увеличивая жизненную потенцию и открывая все новые «возможности». Разумеется, в первом ровно столько же истины, сколько и во втором; в обоих нет ничего, кроме становления, а становление — это потенция ложного в жизни, или воля к власти.

Но хорошее и дурное, т. е. благородное и подлое, существуют. Физики считают, что благородная энергия — это энергия, способная трансформироваться, а вот подлая энергия на это не способна. И тут, и там присутствует воля к власти, но теперь она становится не более чем желанием господствовать среди истощенного становления жизни, — тогда как в становлении, брызжущем жизнью, она представляет собой желание артистическое, «дарящую добродетель», создание новых возможностей. Так называемые высшие люди — это люди подлые и дурные. У добра же одно имя, и это «щедрость», черта, посредством которой Уэллс дает определение своему любимому персонажу, Фальстафу, — но ведь эта же черта является доминирующей в вечных намерениях Дон-Кихота. Если становление — это потенция ложного, то хорошее, щедрое и благородное есть то, что возводит ложное в энную степень, или же возвышает волю к власти до воли артистической. Фальстаф и Дон-Кихот могут казаться пустозвонами или жалкими людьми, которых обогнала История; и все же они имеют опыт в метаморфозах жизни и противопоставляют Истории становление. Несоизмеримые с каким бы то ни было суждением, они обладают невинностью становления. И, несомненно, становление невинно всегда, даже в преступлении, даже в жизни, истощенной в той мере, в какой она все еще представляет собой становление. Но лишь хорошее позволяет жизни истощить себя в большей степени, чем само истощивает жизнь, ибо оно всегда служит возрождению и творческому преобразению. Из становления оно творит некое Бытие, и весьма протеическое, непрестанно меняющееся, а уже не падает в небытие с высоты бытия однообразного и неизменного. Таковы два состояния жизни, противостоящие друг другу в рамках имманентного становления, а уже не инстанции, претендующей на высшее положение по отношению к становлению — ради того ли, чтобы судить жизнь, либо для того, чтобы ее присваивать и разными способами истощивать. В Фальстафе и Дон-Кихоте Уэллс видит «доброту» жизни самой по себе, странную доброту, возвышающую живые существа до уровня творчества. В этом-то смысле и можно вести речь о подлинном или спонтанном ницшеанстве у Уэллса.

Существует некая точка зрения, которая принадлежит вещи до такой степени, что вещь не перестает трансформироваться в становлении, являющемся самождественным с этой точки зрения. Такова метаморфоза истинного. Художник является именно творцом истины, поскольку до истины невозможно добраться, ее нельзя ни найти, ни воспроизвести, а необходимо создать. Не существует иной истины, кроме творения Нового: это творчество, ведущее к неожиданному возникновению того, что Мелвилл называл «shape» в противоположность «form». Искусство есть непрестанное производство shapes, рельефов и проекций. Правдивый человек и фальсификатор являются звеньями одной и той же цепи, однако, в конечном счете, не они проецируют, возвышают или опустошают себя: это делает художник, творец истинного именно в той точке, где ложное возводится в последнюю степень, а эта точка — доброта и щедрость. Ницше составил список, относящийся к «воле к власти»: первым там идет правдивый человек, затем — предполагающие его и предполагаемые им разного рода фальсификаторы, большая когорта истощивших себя «сверхчеловеков», — но еще дальше следует новый человек, Заратустра, художник, или брызжущая через край жизнь. Это всего лишь небольшой шанс — настолько вероятно, что нигилизм победит, истощенная жизнь — овладеет Новым с самого его возникновения, а готовые формы приведут к окаменению метаморфоз и восстановят оригиналы и копии.

Хрупка потенция ложного, представленная в виде аллегии с лягушками и скорпионами. Но это единственный шанс искусства и жизни, и шанс ницшеанский, мелвилловский, бергсонский, уэллсовский... В «Хронополисе» Камлера показано, что элементам времени необходима необычная встреча с человеком, и лишь тогда состоится появление чего-то нового.

По ту сторону описания и повествования существует еще и третья инстанция: рассказ. Попробуем дать ему рабочее определение подобно тому, как мы определяли прочие инстанции, т. е. не учитывая фактора речи. На наш взгляд, рассказ касается обобщенных взаимоотношений между субъектом и объектом, а также развития этих отношений (тогда как повествование имеет отношение к разворачиванию сенсомоторной схемы). В этом случае модель истины находит свое полное выражение уже не в сенсомоторной связи, а в «приравнении» субъекта к объекту.

Уточним теперь, что такое субъект и объект в условиях кинематографа. Объективным условно называют то, что «видит» камера, а субъективным — то, что видит персонаж. Такая условность имеет место лишь в кино, но не в театре. И получается, что камере необходимо видеть самого персонажа: один и тот же персонаж



то видит, то является видимым. Но ведь и одна и та же камера показывает то видимого ею персонажа, то — видимое персонажем. Следовательно, можно считать, что рассказ представляет собой развитие двух типов образов, объективных и субъективных, — а также их сложные отношения, которые могут доходить до антагонизма, однако должны разрешиться в тождественности типа Я=Я, в тождественности видимого и видящего персонажа, но также и в тождественности «режиссер-камера», которая видит персонажа и которую видит персонаж. Порою эту тождественность постигают разного рода злоключения, состоящие именно в показе ложного (смешение двух видимых персонажей, например, у Хичкока, или же смешение того, что видит персонаж, к примеру, у Форда), но, в конце концов, она торжествует, формируя Истинное, даже если персонажу вследствие этого приходится умереть. Можно сказать, что фильм начинается с различия двух разновидностей образов и заканчивается их идентификацией, когда устанавливается их тождество. Вариации здесь бесконечны, поскольку как различие, так и синтетическое тождество могут устанавливаться как угодно. Тем не менее в этом и состоят основные условия кино с точки зрения правдивости любого возможного рассказа. В другом виде рассказа под сомнение ставится не только различие между объективным и субъективным, но и их отождествление. Здесь великим предшественником критики правдивости рассказа опять же оказался Ланг американского периода. Эту критику возобновил и продолжил Уэллс, начиная с «Гражданина Кейна», где различие между двумя разновидностями образов стремится к исчезновению в том, что видели свидетели, а без этого невозможно сделать вывод ни о самождественности персонажа, ни даже о самождественности режиссера, по поводу которой у Уэллса всегда были сомнения, доведенные до крайности в фильме «Все это правда».

Пазолини самостоятельно использовал последствия этой новой ситуации в том, что он называл «поэтическим кино», в противоположность так называемому кино прозаическому. В поэтическом кинематографе исчезает различие между тем, что субъективно видит персонаж, и объективно — камера, — и не в пользу одного или другой, но в силу того, что камера обретает субъективное присутствие и внутреннее видение, вступающие в отношения симуляции («мимесис») со способом видеть мир, присущим персонажу. Согласно нашему предыдущему исследованию, именно здесь Пазолини преодолел два элемента традиционного рассказа: объективный косвенный рассказ с точки зрения камеры и субъективный прямой рассказ с точки зрения персонажа, с тем, чтобы достигнуть весьма своеобразной формы «несобственно-прямой речи» — «несобственно-прямой субъективности».

Фрагмент из фильма «Теорема» Пазолини

Произошла контаминация двух разновидностей образов, из-за того, что необычные способы видения, свойственные камере (чередование различных объективов, варифокальный объектив, необычные углы съемки, аномальные движения, остановки...), выражали особые способы ведения, присущие персонажу, а последние выражались в первых, но так, что множество наделялось потенцией ложного. Рассказ уже не соотносится с идеалом истинного, формирующим его правдивость, но становится «псевдорассказом», поэмой, симулирующим рассказом или скорее симуляцией рассказа. Объективные и субъективные образы перестают различаться, но перестает различаться и их идентификация, так что создается новая схема, где они либо заменяются «скопом», либо контаминируются, либо распадаются и создаются вновь...

Правдивость рассказа продолжала основываться на вымысле. Когда к реальному применили модель идеального или истинного, многое изменилось оттого, что камера стала обращаться к некоему предсуществующему реальному, — но, с другой стороны, в условиях рассказа не изменилось ничего: объективное и субъективное оказались смещены, но не трансформированы; самождественности стали иначе определяться, но остались определенными; рассказ же остался правдивым, реально, а уже не фиктивно. И лишь сама правдивость рассказа так и не перестала оставаться вымыслом. Разрыв располагается не между вымыслом и реальностью, а в рамках нового типа рассказа, оказывающего влияние на тот и на другую.

Изменение произошло к началу 1960-х годов, в совершенно не зависящих друг от друга сферах: в «прямом кино» Кассаветеса и Шёрли Кларк, в «кинематографе пережитого» Пьера Перро и в «киноправде» Жана Руша...

Кассаветес говорил о том, начиная с «Теней», а потом — в «Лицах»: составной частью фильма является заинтересованность не столько в фильме, сколько в людях; больший интерес к «человеческим проблемам», нежели к «проблемам постановки», ради того, чтобы люди не ускользали от камеры, а камера не проходила мимо людей. В «Тенях» границу образуют две мулатки, непрерывно пересекающие ее в



двойкой реальности, которая уже сливается с фильмом.

Фрагмент из фильма «Тени» Кассаветеса

Уловить эту границу можно лишь тогда, когда она становится ускользающей, когда мы уже не знаем, где она проходит, граница между Белым и Черным, но также и между фильмом и нефильмом: одной из основных черт фильма является непереносимое нахождение за пределами его территории, в разрыве с «должной дистанцией»; он всегда переливается через край «заповедной зоны», где его хотели бы держать в пространстве и во времени.

Мы еще увидим, как Годар извлекает отсюда обобщенный метод создания образа: где нечто заканчивается, где начинается иное, что такое граница и как следует ее видеть, однако обязательно ее пересекая и непрерывно смещая. Так, в фильме «Мужское/женское» вымышленное интервью персонажей и реальное интервью актеров перемешиваются до такой степени, что кажется, будто они обращаются друг к другу и одновременно говорят с режиссером. Этот метод может развиваться лишь в том направлении, при котором камера непрерывно обнаруживает в персонажах некое «до» и некое «после», которые и формируют реальное, даже в той точке, куда устремляется игра воображения. «Знать, кем они были перед тем, как попали в кадр, и кем будут после...»

Фрагмент из фильма «Мужское/женское» Годара

Годар, неоднократно признававший, что многим обязан Руссу, все настойчивее подчеркивает то, что образ обязан включать в себя «до» и «после», чтобы тем самым объединить условия, необходимые для создания нового непосредственного образа-времени, вместо того, чтобы застревать в настоящем времени, «как это бывает в плохих фильмах». Именно в таких условиях, связанных с возникновением образа-времени, одно и то же преобразование претерпевают кинематограф вымысла и кинематограф реальности, а различия между ними затушевываются: в одном и том же движении описания становятся чистыми, чисто оптическими и звуковыми; повествования – фальсифицирующими, а рассказы — симуляциями. В этом выражается процесс, когда все кино становится несобственно-прямой речью, действующей в рамках реальности. Кино, т. е. фальсификатор и его власть, режиссер и его персонаж, — или в обратном порядке, поскольку они только и существуют, что в сообществе, дающем им возможность сказать: «мы, творцы истины». Вот он, третий тип образа-времени, отличающийся от рассмотренных в предыдущей главе. Два предыдущих, по сути дела, касались порядка времени, т. е. сосуществования отношений или одновременности внутренних элементов времени. Третий же относится к временной серии, соединяющей некое «до» и некое «после» в становлении, а уже не разделяющей их: его парадокс в том, что он вводит интервал, длящийся в пределах самого момента. Общим свойством трех типов образа-времени является разрыв с косвенной репрезентацией, но также и нарушение эмпирического течения времени или эмпирической хронологической последовательности, отделение «до» от «после». Итак, эти типы сообщаются между собой и проникают друг в друга (у Уэллса, Рене, Годара, Роб-Грийе), но в одном и том же произведении остается различие между свойственными им знаками.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Ницше Ф. «Так говорил Заратустра» / перевод Д. Борзаковского, под ред. Арс. Введенского и Васильева. — М.: Издание М. В. Клюкина, 1900.
2. Пазолини П.П. «Поэтическое кино».
3. <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html>
4. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
5. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.