

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Мысль и кино





Книга: **Кино 2: образ – время**

Лекция: **Мысль и кино**

Автор лекции: **Гульнара Абикеева**

Фильмы:

«Генеральная линия» С. Эйзенштейна

«Стачка» С. Эйзенштейна

Основные идеи:

1. Поскольку кинематографический образ «совершает» движение сам, поскольку он делает то, чего другие виды искусств лишь требуют (или о чем говорят), он вбирает в себя сущность прочих искусств, становится их наследником, использует образы другого рода в собственном режиме, наделяет мощью то, что было лишь возможностью.
2. Кино словно говорит нам: со мной, с образом-движением, вы не сможете избежать шока, который пробудит в вас мыслителя.
3. Согласно Эйзенштейну, первый момент движется от образа к мысли, от перцепта к концепту. Образ-движение (как ячейка) является, по сути своей, множественным и делимым, в соответствии с объектами, между которыми он возникает и которые являются его неотъемлемыми частями.
4. Шок оказывает воздействие на дух, он вынуждает его мыслить, и мыслить именно Целое.
5. Целое есть концепт. Потому-то кино и называют «интеллектуальным», а монтаж — «монтажом-мыслью». В мысли монтаж является самым «интеллектуальным процессом», который размышляет о шоке в условиях шока.
6. Эйзенштейн постоянно напоминает, что коррелятом «интеллектуального кинематографа» служит «чувственная мысль» или «эмоциональный разум», а в противном случае он ничего не стоит. Коррелят органичности — пафос.
7. Гриффитовский монтаж метонимичен, а вот эйзенштейновский — метафоричен.

В данной лекции мы начнем рассматривать главу 7 во втором томе Делеза «Кино» - Образ-время, которая называется «Мысль и кино». В ней Жиль Делез в основном говорится о том, как С.М. Эйзенштейн размышлял о передаче мысли в кино. Ведь именно он дал определение кино как «интеллектуальное».

Пионеры кинорежиссуры и кинокритики первыми исходили из простой идеи: кино как индустриальное искусство основывается на самодвижении, то есть движении автоматическом; оно превращает движение в непосредственную данность образа. Такое движение уже не зависит от движущегося тела или предмета, равно как и от воссоздающего его духа. Это образ, движущийся сам и «в себе». А, следовательно, в этом смысле он не является ни фигуративным, ни абстрактным. На первый взгляд именно так обстоят дела со всеми художественными образами, — и Эйзенштейн непрестанно анализирует картины Леонардо и Эль Греко, как если бы это были кинематографические образы. Но сами по себе живописные образы все-таки остаются неподвижными, а значит, «производство» движения есть задача духа. Хореографические и драматические образы также остаются неразрывно привязанными к движущемуся телу. Художественная сущность образа реализуется лишь в тех случаях, когда движение делается автоматическим, мысль претерпевает шок, в коре мозга начинаются вибрации, нервная и церебральная система задеваются непосредственно. Поскольку кинематографический образ «совершает» движение сам, поскольку он делает то, чего другие виды искусств лишь требуют (или о чем говорят), он вбирает в себя сущность прочих искусств, становится их наследником, использует образы другого рода в собственном режиме, наделяет мощью то, что было лишь возможностью. Автоматическое движение пробуждает в нас духовный автомат, а тот, в свою очередь, на него реагирует.

В отличие от классической философии, духовный автомат означает уже не логическую или абстрактную возможность формально выводить одни мысли из других, но круговую схему, в которую они входят вместе с образом-движением, общую потенцию того, что принуждает мыслить, и того, что мыслит под воздействием шока: ноошок. Хайдеггер писал: «Человек способен мыслить в той мере, в какой он обладает возможностью этого, но такая возможность еще не гарантирует того, что мы становимся способными к этому». И кино, передавая нам шок, притязает на то, чтобы дать нам эту способность, эту потенцию, а не просто логическую возможность. Кино словно говорит нам: со мной, с образом-движением, вы не сможете избежать шока, который пробудит в вас мыслителя. Субъективный и коллективный автомат для производства автоматического движения: таково «массовое» искусство. Каждому известно, что если бы какой угодно вид искусства производил шок или вибрацию, мир давно изменился бы, а люди стали бы мыслителями. Впрочем, эта претензия кинематографа или по меньшей мере величайших его пионеров



Книга: **Кино 2: образ – время**

Лекция: **Мысль и кино**

Автор лекции: **Гульнара Абикеева**

сегодня вызывает улыбку. Они (Вертов, Эйзенштейн, Ганс, Эли Фор...) верили, что кино способно вызывать шок и передавать его массам, народу. Но они предощущали, что кинематограф столкнется со всеми амбивалентностями, характерными для прочих видов искусства, — что его «заволокут» экспериментальные абстракции, «формалистическое паясничанье», а также коммерческая фигуративность секса и крови. В плохом кино шок смешивался с фигуративным насилием изображаемого вместо того, чтобы достигать иного рода насилия, свойственного образу-движению, распространяющему свои вибрации в движущейся последовательности, которая пронизывает и зрителей. И — что еще хуже — духовный автомат рисковал превратиться в манекен, подверженный воздействию всевозможной пропаганды: массовое искусство уже продемонстрировало нестабильность своего облика. Мы, стало быть, видим, что потенции или способности кино, в свою очередь, обнаружили, что они являются просто-напросто логическими возможностями. И, по крайней мере, возможное обрело здесь новую форму, даже если народа пока не хватало, а мысли лишь предстояло возникнуть. С возвышенной концепцией кино нечто происходило. И действительно, возвышенное образуется оттого, что воображение претерпевает шок, возбуждающий до пределов, и заставляющий мысль воспринимать целое как интеллектуальную тотальность, выходящую за рамки воображения. Мы уже видели, что возвышенное может быть математическим, как у Ганса, либо динамическим, как у Мурнау и Ланга, или же диалектическим, как у Эйзенштейна. Возьмем для примера Эйзенштейна, ибо диалектический метод позволяет ему разлагать ношок на моменты, определенные с особенной отчетливостью (хотя анализ, взятый, в общем, годится для всего классического кинематографа, кинематографа образа-движения).

Согласно Эйзенштейну, первый момент движется от образа к мысли, от перцепта к концепту. Образ-движение (как ячейка) является, по сути своей, множественным и делимым, в соответствии с объектами, между которыми он возникает и которые являются его неотъемлемыми частями. Происходит столкновение образов между собой согласно их доминанте, или же столкновение в пределах одного образа согласно его компонентам, либо столкновение образов по всем их компонентам: столкновение (шок) есть сама форма передачи движения в образах. И Эйзенштейн упрекает Пудовкина за то, что тот пользовался лишь наиболее простыми случаями шока. Общая формула, или «неистовство» образа, определяется через оппозицию. Ранее мы видели конкретные анализы Эйзенштейна, посвященные «Броненосцу «Потемкину» и «Генеральной линии», а также абстрактную схему, которую он из них выводит: шок оказывает воздействие на дух, он вынуждает его мыслить, и мыслить именно Целое. Ведь целое только и можно, что помыслить, так как оно представляет собой косвенную репрезентацию времени, вытекающего из движения. Целое вытекает из движения не как некое логическое следствие, не аналитически, но синтетически, как динамическое воздействие образов «на кору мозга в целом». Вытекая из образа, целое зависит от монтажа: это не сумма, а скорее «произведение», единство высокого порядка. Целое есть органическая тотальность, постулирующая себя, противопоставляя и преодолевая собственные части, и строящаяся по законам диалектики как большая Спираль. Целое есть концепт. Потому-то кино и называют «интеллектуальным», а монтаж — «монтажом-мыслью». В мысли монтаж является самим «интеллектуальным процессом», который размышляет о шоке в условиях шока.

Уже сам образ, визуальный или звуковой, обладает своими обертонами, сопровождающими ощутимую доминанту, и, в свой черед, входящими в сверхчувственные отношения (такими, как насыщение теплом в шествии из «Генеральной линии»): вот она, шоковая волна или вибрация нервов, о которых мы больше не можем сказать «я вижу, я слышу», но говорим Я ЧУВСТВУЮ, а это «целостное физиологическое ощущение». И как раз множество обертонов образов, воздействующих на кору мозга, рождает мысль, кинематографическое COGITO: целое как субъект. И если Эйзенштейн диалектик, то потому, что он представляет себе неистовство шока как фигуру оппозиции, а мысль о целом как преодоление оппозиции или преобразование противоположностей: «из столкновения двух сомножителей рождается концепт». Это кино как удар кулака, ведь «советское кино должно раскраивать черепа». Но тем самым оно диалектизирует наиболее общую данность образа-движения, считая, что любая иная концепция ослабляет шок и делает мышление необязательным.

Кинематографический образ должен оказывать на мысль шоковое воздействие и принуждать ее мыслить о самой себе, равно как и о целом. Это является даже определением возвышенного. Но есть и второй момент, движущийся от концепта к аффекту, или возвращающийся от мысли к образу. Речь идет о том, чтобы вернуть интеллектуальному процессу его «эмоциональную полноту» или «страстность». И не только второй момент неотделим от первого, но даже невозможно сказать, какой из них первый. Что первично — монтаж или образ-движение? Целое производится посредством частей, но верно и



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Мысль и кино

Автор лекции: Гульнара Абикеева

противоположное: существует некий круг или диалектическая спираль, свидетельствующая о «монизме» (и его-то Эйзенштейн противопоставляет гриффитовскому дуализму). Целое как динамическое следствие также является предпосылкой собственной причины, спирали. Поэтому Эйзенштейн постоянно напоминает, что коррелятом «интеллектуального кинематографа» служит «чувственная мысль» или «эмоциональный разум», а в противном случае он ничего не стоит. Коррелят органичности — пафос. Сообразно «двойному процессу» или двум сосуществующим моментам, в произведениях искусства относящиеся к высшим слоям сознания имеет своим коррелятом относящиеся к наиболее глубинным слоям подсознания. Рассматривая этот второй момент, мы уже не движемся от образа-движения к выражаемой им ясной мысли о целом, а следуем от предполагаемой и смутной мысли о целом к выражающим ее колышущимся и перемешиваемым образам. Целое — это уже не логос, соединяющий части, а упоение, растекающийся по ним пафос, в который они погружены. Именно с этой точки зрения образы формируют своего рода пластическую массу, некую описательную (сигналетическую) материю, обладающую отличительными особенностями, будь то визуальные, звуковые, синхронизированные или несинхронизированные, зигзаги форм, элементы действия, жесты и силуэты, асинтаксические последовательности.

С самого начала Эйзенштейн полагал, что внутренний монолог обрел свой масштаб и смысл в кинематографе больше, нежели в литературе, но он пока ограничивал его «течением мысли одного человека». Только в речи 1935 года Эйзенштейн обнаруживает его адекватность духовному автомату, т. е. фильму в целом. Внутренний монолог выходит за рамки грезы, слишком уж индивидуальной и формирует сегменты или звенья по-настоящему коллективной мысли. Он развивает потенцию патетического воображения, достигающего границ мироздания, — это «разгул чувственных репрезентаций», массивная и зримая музыка, струи сливок, светящиеся фонтаны, фейерверки, зигзаги, из которых складываются цифры, — как в знаменитом эпизоде из «Генеральной линии».

Фрагмент из фильма «Генеральная линия»

Только что мы перешли от образа-шока к формальному и осознанному его концепту, - теперь же мы переходим от бессознательного концепта к образу-материи, к воплощающему его и, в свою очередь, производящему шок образу-фигуре. Фигура наделяет образ эмоциональным зарядом, а тот удваивает чувственный шок. Два момента сливаются или тесно сближаются, как в сцене подъема из «Генеральной линии», когда зигзаги цифр вновь делают концепт сознательным. Здесь опять же следует заметить, что Эйзенштейн диалектизирует весьма обобщенный аспект образа-движения и монтажа. Мысль о том, что кинематографический образ работает посредством фигур, тем самым восстанавливая своего рода первобытное мышление, встречается у многих авторов, например, у Эпштейна: даже когда европейское кино довольствовалось показом сновидений, фантазмов и мечтаний, оно притязало на то, чтобы возвыситься до уровня сознания бес- сознательные механизмы мысли. Правда, метафорическая способность кино многократно ставилась под сомнение. Якобсон заметил, что кино скорее метонимично, чем метафорично, поскольку основой его является подстрочная подстановка и смежность: оно не обладает присущим метафоре свойством задавать одному «субъекту» глагол или действие другого субъекта, а должно сопоставлять два субъекта и, стало быть, подчинять метафору метонимии. Кино, в отличие от поэзии, не может сказать: «руки листвеют»; оно должно сначала показать колышущиеся руки, а затем — несомые ветром листья. Но ограничение это верно лишь частично. Оно справедливо, если мы уподобляем кинематографический образ высказыванию. И оно неверно, если мы воспринимаем кинематографический образ таким, каков он есть, — образ-движение, который может и расплавить движение, соотнеся его с выражаемым им целым (метафора, объединяющая образы), и разделить движение, соотнеся его с объектами, между которыми оно происходит (разъединяющая образы метонимия).

Следовательно, нам представляется точным утверждение о том, что гриффитовский монтаж метонимичен, а вот эйзенштейновский — метафоричен. Если мы говорим о фузии (то есть о том, что получается в результате объединения образов), то имеем в виду не только наложение кадров, но и эмоциональное впечатление от объединения, которое, по мнению Эйзенштейна, объясняется тем, что два отчетливо выделяемых образа могут обладать одними и теми же обертонами, а, следовательно, составлять метафору. Метафора как раз и определяется через обертоны образов. Пример подлинной кинометафоры мы обнаруживаем в «Стачке» Эйзенштейна: главного стучака хозяина завода сначала показывают «наоборот», т. е. вниз головой, — и его громадные ноги возвышаются, словно две трубы, заканчивающиеся в верхней части экрана лужицей воды; затем мы видим две заводские трубы, которые как бы вонзаются в облако.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Мысль и кино

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фрагмент из фильма «Стачка»

Это метафора с двойной инверсией, поскольку стукача показывают в самом начале, и показывают вниз головой. Лужица и облако, ноги и трубы имеют одни и те же обертона: это метафора, осуществленная через монтаж. Но кино может достигать образных метафор и без монтажа. В этом отношении наиболее прекрасная метафора в истории кинематографа встречается в американском кино, а именно - в фильме Китона «Навигатор», в эпизоде, когда герой, одетый в скафандр, умирает от удушья и тонет, — и тут его неумело спасает девушка. Она стискивает его ногами, а затем взрезает ножом его скафандр, из-под которого выбивается струя воды. Никогда еще никакому образу не удалось столь выразительно передать «бурную» метафору родов, с кесаревым сечением и взрывом плодного пузыря.

Эйзенштейн высказал аналогичную идею, когда проводил различия между случаями эмоциональной композиции: в первом Природа отражает состояние героя, и два образа имеют одни и те же обертона (к примеру, печальная Природа выражает печального героя); второй же случай сложнее, и в нем единственный образ улавливает обертона другого, а тот не дан (например, адюльтер как «преступление», когда любовники показываются с жестами, соответственно, умерщвляемой жертвы и безумного убийцы).

Метафора является то внешней, то внутренней. Однако в обоих случаях композиция выражает не только то, как ощущает себя сам персонаж, но и способ, каким судят о нем режиссер и зритель; она интегрирует мысль в образ, возникает то, что Эйзенштейн называл «новой сферой кинориторики, возможностью выносить абстрактное социальное суждение». Вычерчивается круг, включающий в себя сразу режиссера, фильм и зрителя. Стало быть, полный круг охватывает чувственный шок, возвышающий в нас образы до уровня сознательной мысли, — а затем и фигуративное мышление, вновь подводящее нас к образам и возвращающее нам эмоциональный шок. Способствовать сосуществованию первого и второго, соединить высочайшую степень сознания с наиболее глубинным уровнем бессознательного: таков диалектический автомат. Целое не перестает быть открытым (спираль), но происходит это именно для того, чтобы интериоризировать последовательность образов, равно как и для того, чтобы экстериоризироваться в этой последовательности.

Вся совокупность образует некое Знание на гегелевский лад, и Знание это объединяет образ с концептом, как два направленных друг к другу движения. Существует и третий момент, не в меньшей степени явленный в двух предыдущих. Уже не от образа к концепту, и не от концепта к образу, а тождественность концепта и образа: концепт как таковой дан в образе, а образ как таковой — в концепте. Это уже не органическое и не патетическое, а драматическое, прагматика, практика, или мысль-действие. Эта мысль-действие обозначает отношения человека с миром, человека с Природой; сенсомоторное единство, которое, однако, возводится в наивысшую степень («монизм»). Похоже, кино поистине к этому призвано.

Как писал Базен, кинематографический образ противопоставлен образу театральному в том, что он движется извне внутрь, от декора к персонажу, от Природы к человеку. Стало быть, тем в большей степени он способен продемонстрировать реакцию человека на Природу, или экстериоризацию человека. Возвышенному присуще сенсомоторное единство Природы и человека, так что Природу следует назвать неравнодушной. Уже это выражает эмоциональную или метафорическую композицию, например, в «Броненосце «Потемкине», где три стихии — вода, земля и воздух — гармонически показывают траур Природы по человеческим жертвам, тогда как реакция человека экстериоризируется в разработке четвертой стихии, огня, наделяющего Природу новым качеством в революционном горении. Но и человек обретает новое качество, становясь коллективным субъектом собственной реакции, тогда как Природа превращается в объективные человеческие отношения. Мысль-действие постулирует одновременно и единство Природы и человека, и единство индивида и массы: кинематограф ведь массовое искусство. Как раз посредством этого Эйзенштейн обосновывает примат монтажа: субъектом кино не является индивид, а объектом — интрига или история; объект кино — Природа, а субъект — массы, индивидуация массы, а не личности. То, к чему безуспешно стремился театр, и особенно опера, было достигнуто в кинематографе («Броненосец «Потемкин»», «Октябрь»): кино добралось до Дивидуального, т. е. до индивидуации массы как таковой, вместо того чтобы воспринимать ее как качественную гомогенность и сводить ее к количественной делимости.

В высшей степени верно то, что в кинематографе образа-движения три типа отношений между кино и мыслью встречаются повсеместно: отношения с целым, которое можно только помыслить в рамках некоего высшего осознания; отношения с мыслью, которая может быть представлена лишь фигуративно



Книга: **Кино 2: образ – время**

Лекция: **Мысль и кино**

Автор лекции: **Гульнара Абикеева**

при прокрутке образов в подсознании; сенсомоторные отношения между миром и человеком, Природой и мыслью. Мысль критическая, мысль гипнотическая, мысль-действие. Других, прежде всего Гриффита, Эйзенштейн упрекал за то, что они не так, как должно, мыслили о целом, выводя массу пестрых образов, но не достигая основополагающих оппозиций; за то, что они не так, как должно, составляли кинематографические фигуры, поскольку не производили настоящих метафор и обертонов; за сведение действия к мелодраме, ибо они довольствовались изображением сильной личности, поставленной в скорее психологическую, нежели социальную ситуацию. Словом, им недоставало диалектической практики и теории. И все-таки в американском кино три типа фундаментальных отношений были разработаны на свой лад. Образ-действие мог двигаться от ситуации к действию или, наоборот, от действия к ситуации; он был неотделим от актов понимания, посредством которых герой оценивал данные о какой-либо проблеме или ситуации, — или же от актов умозаключения, при помощи которых он разгадывал то, что не было дано. И эти акты образного мышления продлевались в двух направлениях: в сторону отношения образов к мыслимому целому и в сторону отношения образов к фигурам мысли. Вернемся к крайнему примеру: если фильмы Хичкока показались нам достижениями в сфере образа-движения, то это потому, что образ-действие в них преодолевается по направлению к «ментальным отношениям», кадрирующим его и встраивающим его в цепочку, — но в то же время мы видим возврат к образу согласно «естественным отношениям», формирующим некую основу. От образа к отношению и от отношения к образу: в этот круг включены все функции мысли. Разумеется, это полностью по английскому гению, и диалектики здесь нет, а есть логика отношений (она-то и объясняет, почему «саспенс» заменяет «шок»). Итак, отношения кино с мыслью могут осуществляться множеством способов. Но три типа таких отношений, по-видимому, хорошо определены уже на уровне образа-движения.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. — Собр. соч., т. 2. — М. Искусство, 1965.
2. Эйзенштейн. «Диккенс, Гриффит и мы». — Собр. соч., т. 2. - М. Искусство, 1965.
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.