

## КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Мысль и кино. Продолжение (3)





### Фильмы:

«Теорема» Пазолини  
«Гертруда» Дрейера  
«На последнем дыхании» Годара

### Основные идеи:

1. Существуют две математические инстанции, непрестанно друг к другу отсылающие, друг друга «обволакивающие», друг к другу соскальзывающие, но, несмотря на их союз, совершенно отличные друг от друга: это теорема и проблема.
2. Если проблема определяется внешней точкой, то тем более понятными становятся два смысла, которыми может наделяться план-эпизод: глубина (Уэллс, Мидзогути) и плоскостность (Дрейер и зачастую Куросава).
3. Именно киноформа, на взгляд этих режиссеров, способна открыть нам высочайшую детерминацию мысли, выбор, эту точку, расположенную глубже, нежели какая бы то ни было связь с миром.
4. Сила Годара не только в том, что он пользовался этим методом композиции во всех своих фильмах (конструктивизм), но еще и в том, что он превратил его в метод, который кино должно подвергать исследованию в процессе его использования.
5. Метод ПРОМЕЖУТКА («зазор между двумя образами») управляет всем кинематографом Единого.

Сегодня мы завершаем главу «Мысль и кино», в которой Жиль Делез рассматривает как разные режиссеры работают с киноформой.

Первый аспект нового кино: разрыв сенсомоторной связи (образ-действие), а на более глубоком уровне — связи между человеком и миром (великой органической композиции). Вторым аспектом стал отказ от фигур — от метонимии не в меньшей степени, чем от метафоры, а на более глубинном уровне — смещение внутреннего монолога, как сигналетической материи кино. К примеру, по поводу глубины кадра в том виде, как ее вводят Ренуар и Уэллс, можно заметить, что они проторили для кинематографа новый путь, уже не «фигуративный» метафорический, или даже метонимический, а более требовательный, более обязывающий и как бы теорематический... Если мы спросим, кто из режиссеров дальше других прошел этот теорематический путь, даже отвлекаясь от глубины кадра, то ответом будет: Пазолини. Несомненно, все его творчество, в особенности фильмы «Теорема» и «120 дней Содома», можно считать геометрическими доказательствами в действии. «Теорема» и «120 дней Содома» притязают на то, чтобы вынудить мысль следовать по пути своей собственной необходимости, а также доводят образ до точки, в которой он становится дедуктивным и автоматическим, — и заменяют формализованными мыслительными цепочками репрезентативные или фигуративные сенсомоторные цепи. Возможно ли, чтобы кино тем самым достигло подлинно математической строгости, которая касалась бы уже не просто образа (подобно тому, как старое кино уже подчинило его метрическим или гармоническим отношениям), но мысли об образе, мысли в образе?

Тут следует понять иную особенность, характерную как для творчества Пазолини, как и для проектов Арто. Существуют две математические инстанции, непрестанно друг к другу отсылающие, друг друга «обволакивающие», друг к другу соскальзывающие, но, несмотря на их союз, совершенно отличные друг от друга: это теорема и проблема. Проблема формулируется в теореме и наделяет ее жизнью, даже лишая мощи. Проблематика отличается от теорематики (или конструктивизм — от аксиоматики) тем, что теорема развивает внутренние отношения по направлению от принципа к следствиям, тогда как проблема вмещивает внешнее событие, при котором что-либо отнимается, добавляется или рассекается, а это уже образует собственные условия и определяет «конкретный случай» или случаи: так, эллипс, гипербола, парабола, прямые и точка представляют собой конкретные случаи проекции окружности на секущие плоскости, по отношению к вершине конуса. Эта внешняя часть проблемы уже не сводится как к экстерности физического мира, так и к психологической интерности мыслящего «я». В «Багровом занавесе» Астрюк вывел скорее бездонную проблему, нежели теорему: как можно определить «случай» девушки-героини? Что послужило причиной того, что молчаливая девушка отдалась герою фильма, — ведь не болезнь же сердца, приводящая к смерти? Существует решение, от которого зависит все, и оно глубже, чем любые объяснения, какие тут уместны. (Так же и с предательницей у Годара: в ее решении есть нечто выходящее за рамки обыкновенного желания показать, что она не влюблена). Как сказал Кьеркегор,



«глубинные движения души разоружают психологию», и именно потому, что их источник — не в душе. Сила того или иного режиссера измеряется способом, каким он умеет внушать этот проблематичный и рискованный, но все же отнюдь не произвольный вопрос: что перед нами - благодать или случайность? В этом-то смысле и следует понимать вывод, сделанный Пазолини в «Теореме»: он не столько теорематичен, сколько проблематичен. Посланный из внешнего мира представляет собой инстанцию, исходя из которой каждый член семьи переживает решающее событие или проблему, что и образует проблемный случай или же сечение гиперпространственной фигуры.

*Фрагмент из фильма «Теорема»*

Каждый случай и каждое сечение рассматривается как некая мумия: это и парализованная дочь, и мать, обездвиженная в своих эротических поисках, и сын с утомленными глазами, мочащийся на холст своей картины, и гувернантка, предающаяся мистической левитации, и доведенный до «природного» животного состояния отец. Жизнь наделяет их то, что они являются проекциями некоего внешнего, поэтому одни из них приобретают черты других, что напоминает проекции конических сечений или метаморфозы.

*Фрагмент из фильма «Теорема»*

Мысль уносится экстериторностью «верования» за пределы какой бы то ни было интериорности знания. Может быть, Пазолини таким образом доказывал, что он не перестал быть католиком? А может, наоборот, утверждал, что он - радикальный атеист? Впрочем, разве не оторвал он, подобно Ницше, верования от всякой веры, чтобы вернуть их строгой мысли? Если проблема определяется внешней точкой, то тем более понятными становятся два смысла, которыми может наделяться план-эпизод: глубина (Уэллс, Мидзогути) и плоскостность (Дрейер и зачастую Куросава). Это подобно вершине конуса: когда в ней находится взгляд, мы оказываемся перед плоскими проекциями или чистыми контурами, подчиняющими себе свет; но когда в ней находится сам источник света, мы видим объемы, рельефы, светотень, выпуклости и вогнутости, подчиняющие себе точку зрения в наезде камеры сверху или снизу. Как раз в этом смысле затененные участки у Уэллса противостоят фронтальной перспективе. Но общей для обоих случаев является позиция некоего внешнего как инстанция, создающая проблему: глубина образа у Уэллса стала чисто оптической, а у Дрейера центр плоского образа перешел в чистую точку зрения. В обоих случаях «фокализация» вышла за пределы образа. И нарушенным оказалось сенсомоторное пространство, обладавшее собственными фокусами и вычерчивавшее между ними пути и препятствия.

Проблема не является препятствием. Когда Куросава берется за метод Достоевского, он показывает нам персонажей, непрестанно ищущих, каковы данные «проблемы» еще более глубокой, чем ситуация, в которой они оказались: тем самым японский режиссер выходит за рамки знания, но также и преодолевает условия действия. Он достигает чисто оптического мира, где речь идет о том, что необходимо стать ясновидящим, совершенным «идиотом». Глубина Уэллса того же типа и выстраивается по отношению не к препятствиям или к скрытым предметам, а к свету, показывающему нам существа и предметы сообразно их собственной тусклости. Ясновидение как будто заменяет зрение.

Ранее мы видели, каким образом кино, вдохновлявшееся христианством, не довольствовалось применением этих концепций, но обнаруживало их как наиболее возвышенную тему фильмов (у Дрейера, Брессона и Ромера): тождество мысли выбору, как детерминация недетерминируемого. Героиня фильма «Гертруда» Теодора Дрейера проходит через все эти состояния, находясь между отцом, который говорит, что в жизни выбора не бывает, и другом, пишущим книгу о выборе. Страшный человек блага или благочестивый (тот, для кого не существует выбора); нерешительный или равнодушный (тот, кто не умеет или не может выбирать); страшный человек зла (тот, кто выбирает в первый раз, но не может делать выбор впоследствии, не может повторить собственный выбор); наконец, человек выбора или верования (тот, кто выбирает выбор или неоднократно повторяет его): таково кино способов существования, сопоставления этих способов и их соотношения с внешним, от коего зависят сразу и мир, и «я». Определяется ли эта внешняя точка благодатью или же случаем? Ромер, в свою очередь, прошел кьеркегоровские этапы жизненного пути: эстетическую стадию в «Коллекционерше», этическую стадию в «Удачном замужестве» и религиозную стадию в «Моей ночи у Мод» и, особенно, в «Парсифале». Сам Дрейер прошел различные стадии — от слишком большой уверенности благочестивого, от безумной уверенности мистика, от неуверенности эстета, до простой веры умеющего выбирать (и возвращающего мир и жизнь). Брессон



обратился к паскалевскому стилю, чтобы обрисовать человека блага, человека зла, нерешительного, но также и человека благодати или осознанного выбора (отношения с внешним, «ветер где хочет, там и веет»). И во всех трех случаях речь идет не просто о содержании какого-либо фильма: именно киноформа, на взгляд этих режиссеров, способна открыть нам высочайшую детерминацию мысли, выбор, эту точку, расположенную глубже, нежели какая бы то ни было связь с миром. Следовательно, Дрейер устанавливает господство плоского и усеченного образа мира, Брессон — господство образа бессвязного и фрагментированного, а Ромер — образа кристаллического или миниатюризованного лишь для того, чтобы достичь четвертого или пятого измерения Духа, который веет, где хочет. У Дрейера, у Брессона и у Ромера — тремя различными способами - кинематограф духа столь же конкретен, захватывающ и более занимателен, чем любой другой. Именно автоматический характер кино, в отличие от театра, наделяет его этой возможностью. Автоматический образ требует не только новой концепции роли или актера, но также и самой мысли. Эффективно выбирает лишь тот, кто сам уже избран: это может быть и пословицей у Ромера, и субтитрами у Брессона, и эпиграфом у Дрейера. Множество образуется из отношений между автоматизмом, немислимым и мыслью. ...

Итак, целое в кино непрестанно творилось, интериоризируя образы и эктериоризируясь в образах сообразно закону двойного притяжения. Это был процесс постоянно открытой тотализации, обуславливавшей монтаж или мыслительные потенции. Совсем иное дело сказать: «целое есть внешнее». Ибо прежде всего вопрос уже не касается ассоциации или притяжения образов. В счет идет, напротив, зазор между двумя образами: пробел, способствующий тому, что каждый образ прикрепляется к пустоте и в нее же падает. Сила Годара не только в том, что он пользовался этим методом композиции во всех своих фильмах (конструктивизм), но еще и в том, что он превратил его в метод, который кино должно подвергать исследованию в процессе его использования. «Здесь и вдали» знаменует собой первую вершину такой рефлексии, впоследствии, в фильме «Шестью два», переходящей к телевидению. На самом деле, всегда можно возразить, что зазор встречается лишь между ассоциированными образами. И с этой точки зрения образы типа сближающих Голду Меир с Гитлером в «Здесь и вдали» будут вызывать отторжение. Но в этом, возможно, и заключается доказательство того, что мы пока недостаточно созрели для настоящего «чтения» визуальных образов. Ибо в методе Годара об ассоциации не может быть и речи. Когда дан один образ, речь идет о том, чтобы выбрать другой образ, который индуцирует зазор между ними. Это операция не по ассоциированию, а по дифференцированию, как говорят математики, либо по диспарированию (поискам расхождений), как выражаются физики, если дан один потенциал, то надо выбрать другой, но не любой, а такой, чтобы между ними образовалась разность потенциалов, ведущая к возникновению чего-то третьего или нового. В «Здесь и вдали» выведена чета французов, которые не находят понимания с группой фидайнов. Иными словами, зазор является первичным по отношению к ассоциации, или нередуцируемое различие позволяет классифицировать виды сходства. Трещина же возникает прежде всего остального и расширяется. Речь идет не о том, чтобы проследить за цепочкой образов, даже поверх пустот, а о выходе за пределы цепи или ассоциации. Фильм перестает быть «образами, нанизанными на цепочку... непрерывной цепью образов, когда одни из них — рабы других, а мы — рабы всей цепи».

Метод ПРОМЕЖУТКА («зазор между двумя образами») управляет всем кинематографом Единого. Метод «И», «сначала вот это, потом вон то» управляет всем кинематографом Бытия. Между двумя действиями, между двумя эмоциями, между двумя перцепциями, между двумя визуальными образами, между двумя образами звуковыми, между звуковым и визуальным необходимо увидеть неразличимое, т. е. границу («Шестью два»). Целое претерпевает мутацию, поскольку оно перестало быть Единым-Бытием, чтобы сделаться конститутивным «и» вещей, конститутивным промежутком между образами. В таких случаях целое сливается с тем, что Бланшо называет силой «дисперсии Внешнего» или «головокружением от пробелов»: такова пустота, которая уже не является движущей силой образов и которую образы могут преодолеть ради собственного продления, — однако она радикально ставит под сомнение сами. И тогда ложное монтажное согласование наделяется новым смыслом, становясь в то же время законом.

В той мере, в какой сам образ отрывается от внешнего мира, закадровое пространство, в свою очередь, тоже претерпевает мутацию. Когда кино стало звуковым, закадровое пространство как будто сразу обрело подтверждение следующих двух своих аспектов: с одной стороны, шумы и голоса получили возможность иметь источник, экстериторный по отношению к визуальному образу; с другой же стороны, голос или музыка теперь в состоянии свидетельствовать об изменяющемся целом, находясь за визуальным образом или по ту его сторону. Отсюда возникает понятие «voice off» (закадровый голос; — прим. пер.), выражающее звуковую сторону закадрового пространства. Однако если мы зададим вопрос, при каких условиях кино





извлекает следствия, позволяющие ему сделаться звуковым, а, следовательно, действительно становится звуковым, то все перевернется: происходит это, когда звук в кино сам становится объектом особого типа кадрирования, навязывающего зазор кадрированию визуальному. Понятие *voice off* обретает тенденцию к исчезновению в пользу различия между тем, что является видимым, и тем, что является слышимым, — и это различие определяющее для образа. Закадрового пространства больше нет. Экстериорное в образе оказалось замещено зазором между двумя типами кадрирования одного и того же образа (здесь опять же Брессон проявил себя как инициатор). Годар извлекает отсюда всевозможные выводы, когда объявляет, что микширование ниспровергает монтаж, если считать, что микширование влечет за собой не только дистрибуцию различных звуковых элементов, но и наделение их дифференциальными отношениями с элементами визуальными. Итак, зазоры размножаются повсеместно: в визуальных образах, в звуковых образах, между звуковым и визуальным образом. Это не означает, что дискретное одерживает победу над континуальным. Наоборот, купюры или разрывы в кино всегда способствовали мощи континуального.

Так и у Годара в результате взаимодействия двух образов возникают ни к одному из них не принадлежащие след или граница. В кинематографе континуальное и дискретное никогда друг другу не противостояли, что доказал еще Эпштейн. Противопоставляются или по крайней мере различаются между собой скорее два способа их примирения сообразно мутации Целого. Вот тогда-то вновь вступает в свои права монтаж. Пока целое представляет собой косвенную репрезентацию времени, континуальное примиряется с дискретным, образуя рациональные точки, соответственно отношениям соизмеримости (Эйзенштейн обнаружил эксплицитную математическую теорию этого процесса в золотом сечении). Когда же целое становится потенцией внешнего, попадающего в зазор, оно делается непосредственным воплощением времени, или континуальности, примиряющейся с последовательностью иррациональных точек согласно нехронологическим отношениям времени. Именно в этом смысле уже у Уэллса, впоследствии у Рене, а также у Годара монтаж обретает новый смысл, обуславливая отношения в рамках непосредственного образа-времени и примиряя рубленый план с планом-эпизодом. Мы видели, что потенция мысли в таких случаях начинает стремиться к немислимому в мысли, к свойственному мысли иррациональному, к внешней точке, находящейся за пределами экстериорного мира, но способной возратить нам веру в мир. Вопрос звучит уже не так: «Дает ли нам кино иллюзию мира?», а вот так: «Каким образом кино возвращает нам веру в мир?» Эта иррациональная точка и является невоскрешаемым у Уэллса, неэксплицируемым у Роб-Грийе, неразрешимым у Рене, невозможным у Маргерит Дюрас, а также тем, что можно было бы назвать несоизмеримым у Годара (промежуток между двумя явлениями). ...

Основной вопрос для каждого фильма Годара можно сформулировать в следующем виде: что выступает в качестве категорий или рефлексивных жанров? В простейших случаях это могут быть эстетические жанры, эпопея, театр, роман, танец, само кино. Одним из свойств кинематографа является рефлексия о самом себе и о других жанрах, поскольку визуальные образы не отсылают к предзаданному танцу, роману, театру или фильму, а начинают сами «делать» кино, танец, роман или театр в продолжение разрозненных эпизодов из какой-либо серии. Категории или жанры могут также быть и психическими способностями (воображение, память, забвение...). Но порою некая категория или определенный жанр наделяются гораздо более редкостными аспектами, — например, в знаменитых вмешательствах рефлексивных типов, т. е. чудаковатых индивидов, показывающих в его единственности и ради него самого тот предел, к которому стремилась или будет стремиться та или иная серия визуальных образов: это мыслители, такие, как Жан-Пьер Мельвилль в фильме «На последнем дыхании», Брис Парен в «Жить своей жизнью», Жансон в «Китайке»; или же бурлескные персонажи вроде Девоса или ливанской царицы в «Безумном Пьеро»; или участники социологических опросов, как, например, второстепенные герои фильма «Две или три вещи, которые я о ней знаю». Все эти посредники выступают в роли категории, наделяя ее полной индивидуацией.

*Фрагмент из фильма «На последнем дыхании»*

Словом, категориями могут служить слова, вещи, поступки, люди. «Карабинеры» — это не фильм о войне, направленный к ее возвеличиванию или изобличению. Он запечатлел категории войны, а это нечто совсем иное. Итак, как пишет Годар, категориями могут быть точно определенные предметы, как, например, морской флот, сухопутная и воздушная армии, — либо «точно определенные идеи» типа оккупации, кампании и Сопrotивления, — или же «точно определенные ощущения» вроде насилия, бегства врассыпную, отсутствия страсти, осмеяния, смятения, удивления, опустошенности, — или, наконец, «точно определенные феномены», такие, как шум и безмолвие. Пожалуй, можно констатировать,



что в качестве одной из категорий может выступать и цвет. Цвет не только действует на вещи, людей и даже на написанные слова, но и сам по себе формирует особую категорию: таков красный цвет в фильме «Уик-энд». Если Годар является выдающимся колористом, то это потому, что он использует цвет как крупный индивидуированный жанр, в котором отражается образ. Это бессменный метод Годара в цветных фильмах.

В «Письме к Фредди Бюашу» обнаруживается хроматический метод в чистом виде: в этом фильме есть верх и низ, Лозанна голубая и небесная и Лозанна зеленая, земная и водная. Таковы две кривые или периферии, а между ними располагается серое, центр, прямые линии. Цвета становятся едва ли не математическими категориями, в которых город отражает собственные образы и создает из них некую проблему. Три серии, три состояния материи — вот проблема Лозанны. Вся техника фильма — наезды сверху и снизу, остановки на конкретных образах — поставлена на службу этой рефлексии. Режиссера упрекали за то, что он не выполнил заказа и не снял фильм «о» Лозанне: дело в том, что он перевернул отношения между Лозанной и цветом, в котором она предстает; он опустил Лозанну в цвета, как бы проведя ее через таблицу категорий, которые тем не менее только и годятся что для Лозанны. Это действительно черта конструктивизма: Годар воссоздал Лозанну с ее цветом, дискурс Лозанны, ее не прямое видение. Кино перестает быть нарративным, но именно с приходом Годара становится наиболее «романным». Как писал герой «Безумного Пьеро»: «Следующая глава. Отчаяние. Следующая глава. Свобода. Горечь». Бахтин определил роман, в противоположность эпосе или трагедии, по отсутствию коллективного или дистрибутивного единства, в силу какового персонажи все еще говорили на одном и том же языке-langage. Роман же, напротив, всегда заимствует то повседневный анонимный язык-langue, то язык некоего класса, какой-либо группы либо профессии, то язык, свойственный конкретному персонажу. В итоге получается, что персонажи, классы и жанры формируют несобственно-прямую речь автора в той мере, в какой автор формирует их несобственно- прямое видение мира (то, что они видят, знают или же не знают). Или, скорее, персонажи свободно самовыражаются в дискурсе-ведении автора, а автор косвенным образом делает то же самое в дискурсе- видении персонажей. Словом, именно рефлексия в анонимных или персонифицированных жанрах и составляет роман, его «многоязыковой характер», дискурс и видение мира. Годар наделяет кино присущими роману возможностями. Рефлексивных типов он выводит в качестве посредников, благодаря которым Я непрерывно изменяется. Это ломаная линия, зигзагообразная линия, соединяющая автора, его персонажей и мир и проходящая в промежутках между ними.

Вот так, с трех точек зрения, современное кино развивает новые отношения с мыслью, заключающиеся в стирании целого или в исчезновении тотализации образов, что происходит за счет вставляющегося между ними внешнего; в исчезновении внутреннего монолога, формировавшего целое фильма, что происходит за счет несобственно-прямой речи или несобственно-прямого ведения; в утрате внутреннего единства человека и мира, чувство которой обостряется по мере увеличения разрыва, оставляющего нам лишь веру в этот земной мир.

#### Дополнительные источники по теме лекции:

1. Бахтин М. «Марксизм и философия языка». «Тетралогия», М., «Лабиринт», 1998. – 196 с.
2. Пазолини П.П. Поэтическое кино. <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html>
3. Годар Ж.Л. Страсть. Между чёрным и белым / сост. М. Б. Ямпольский. — 1997. — 156 с.
4. Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека— М.: Летний сад, 2015. — 120 с.