

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Кино, тело и мозг, мысль





Фильмы:

«Крик» Антониони
«Жить своей жизнью» Годара

Основные идеи:

1. Тело не мыслит, но, будучи упорным и косным в своих привычках, оно заставляет мыслить и принуждает к мысли ускользающее от мысли, жизнь. Теперь уже не жизнь сравнивают с мыслительными категориями, а низвергают мысль в категории жизни.
2. Метод Антониони: показ внутреннего мира через поведение, — это уже не переживания, а «то, что остается от истекших переживаний», «то, что наступает после всего, после того, как все было сказано»; такой метод с необходимостью проходит через повадки или позы тела.
3. Два полюса — тело будничное и тело церемониальное — мы обнаруживаем или вновь обретаем в экспериментальном кино.
4. Термин «гестус» (gestus) создал Брехт: по его мнению, гестус должен быть социальным, хотя он и признавал, что существуют и иные его виды. То, что мы обобщенно называем гестусом, представляет собой связь между позами или их узел, их взаимную координацию, — но именно в той мере, в какой она не зависит от какой-либо предзаданной истории, интриги или от любого образа-действия.
5. У Годара позы тела — это категории самого духа, а гестус — это нить, протянувшаяся от одной категории к другой.
6. Положения тела как бы выделяют медлительную церемониальность, связывающую между собой соответствующие позы и разрабатывающую женский гестус, охватывающий историю мужчин и мировой кризис.

Сегодня мы рассмотрим главу 8 второго тома книги «Кино» - «Образ-время» Делеза, которая называется «Кино, тело и мозг, мысль».

«Дайте же мне тело» — такова формула философского переворота. Тело уже не является препятствием, отделяющим мысль от нее самой, тело не то, что она должна преодолеть, чтобы добраться до мышления. Наоборот, это то, куда она погружается или должна погрузиться, чтобы достичь немислимого, т. е. жизни. Тело не мыслит, но, будучи упорным и косным в своих привычках, оно заставляет мыслить и принуждает к мысли ускользающее от мысли, жизнь. Теперь уже не жизнь сравнивают с мыслительными категориями, а низвергают мысль в категории жизни. Категории жизни как раз представляют собой позы тела, его повадки. «Мы даже не знаем, на что способно тело» — в своем сне, в своем упоении, при усилиях и сопротивлении. Мыслить и означает учиться тому, что может не мыслящее тело, узнавать его способности, позы или повадки. Кино становится родственным духу и мысли именно через тело (даже не через посредство тела). Фраза «дайте же нам тело» означает, прежде всего, установку камеры на самом обыкновенном теле. Тело никогда не находится в настоящем времени, а всегда содержит некое «до» и некое «после», усталость и ожидание. Усталость, ожидание и даже отчаяние — это повадки тела. В этом направлении никто не зашел дальше, нежели Антониони. И вот его метод: показ внутреннего мира через поведение, — это уже не переживания, а «то, что остается от истекших переживаний», «то, что наступает после всего, после того, как все было сказано»; такой метод с необходимостью проходит через повадки или позы тела. Это и есть образ- время, временная серия. Обыкновенная поза есть то, что вкладывает в тело «до» и «после», т. е. время, и «проявителем» этого термина является тело.

Поза тела способствует началу отношений мысли со временем, как с тем самым внешним, которое неизмеримо отдаленнее экстерниального мира. Возможно, усталость представляет собой первую и последнюю повадку тела, поскольку она содержит в себе сразу и «до», и «после»: слова Бланшо соотносятся с тем, что показывает Антониони, причем речь идет вовсе не о драме общения, а о безмерной телесной усталости, об утомлении, выражающемся в «Крике» и доставляющем мысли «нечто непередаваемое», «немислимое», саму жизнь.

Фрагмент из фильма «Крик»

Но существует и другой полюс тела, другой тип связи между кино, телом и мыслью. «Дать» тело, сфокусировать на теле взгляд объектива означает здесь обретение иного смысла: речь уже не о том, чтобы



наблюдать за обыкновенными позами тела или выслеживать их, а о том, чтобы показать такое тело через церемонию, вывести его в стеклянной клетке или внутри кристалла, навязать ему некий карнавал или маскарад, который превратит его в гротескное тело, но также извлечет из него тело благодати или славы, чтобы в конце концов добиться исчезновения видимого тела. ...

Два полюса — тело будничное и тело церемониальное — мы обнаруживаем или вновь обретаем в экспериментальном кино. Последнее не обязательно идет впереди; иногда оно движется позади. Различие между экспериментальным и прочим кинематографом состоит в том, что первый экспериментирует, а второй находит, в силу иной необходимости, нежели необходимость процесса киносъемки. В экспериментальном кино иногда сам процесс устанавливает камеру на будничное тело; таковы знаменитые опыты Уорхола, шесть с половиной часов съемки спящего человека неподвижным планом, три четверти часа съемки человека, который ест гриб («Спать», «Есть»). Порою же, напротив, это телесное кино ставит некую церемонию, принимает инициационный и литургический вид, а также пытается отобразить все твердые и текучие состояния священного тела, вплоть до ужаса и омерзения, как это было в попытках Венской школы, у Бруса, Мюля и Нитча. Но можно ли говорить о противоположных полюсах во всех остальных случаях, кроме крайних, безусловно не самых удачных? В наиболее успешных случаях повседневное тело скорее готовится к церемонии, которая, возможно, так и не наступит, а, возможно, как раз и состоит в ожидании: такова длительная подготовка супружеской четы в «Механике любви» Мааса и Мура или же столь же долгая подготовка проститутки в фильме Моррисси и Уорхола «Плоть». Превращая маргиналов в героев своих фильмов, андерграунд пользовался средствами повседневности, истекавшей в подготовке к стереотипной церемонии, будь то прием наркотиков, проституция или травестия. Эта постепенная и будничная театрализация тела предполагает показ его поз и повадок, как в фильме «Плоть», одном из прекраснейших в этом роде, где продемонстрированы ожидающее тело, тело усталое и собственно момент разрядки, выражающийся в игре трех тел основных персонажей — мужчины, женщины и ребенка. В счет идет не столько различие между полюсами, сколько переход от одного к другому, неощутимый переход от поз или повадок к «гестусу» (телодвижение). Термин «гестус» (gestus) создал Брехт, сделав его сущностью театра, несводимой к интриге или сюжету: по его мнению, гестус должен быть социальным, хотя он и признавал, что существуют и иные его виды. То, что мы обобщенно называем гестусом, представляет собой связь между позами или их узел, их взаимную координацию, — но именно в той мере, в какой она не зависит от какой-либо предзаданной истории, интриги или от любого образа-действия. Наоборот, гестус является разработкой самих поз и на этом основании осуществляет непосредственную театрализацию тела, зачастую весьма незаметную, поскольку происходит она независимо от какой бы то ни было роли.

Величие творчества Кассаветеса заключается в том, что он разрушил историю, интригу, и действие, и даже пространство, а в итоге пришел к позам, как к категориям, вкладывающим время в тело, т. е. мысль в жизнь. Когда Кассаветес утверждает, что не персонажи должны являться из истории или интриги, а история — черпаться из персонажей, он резюмирует требование кинематографа тела: персонаж сводится к его собственным телесным позам, и отсюда должен получиться гестус, т. е. «спектакль», театрализация или драматизация, стоящие любой интриги. Фильм «Лица» строится на телесных позах, которые представлены в виде лиц, а лица — в виде гримас, выражающих ожидание, усталость, эйфорию или тоску. К тому же, исходя из поз, принятых у негров или у белых, фильм «Тени» выявил социальный гестус, завязывающийся вокруг поз метиса, оказавшегося в состоянии невозможности сделать выбор, одинокого и на грани обморока. ...

Как правило, Кассаветес оставляет от пространства лишь то, что прилегает к телам; он формирует пространство из разрозненных кусков, связываемых между собой лишь гестусом. Так формальное сцепление поз заменяет ассоциацию образов. Новая волна во Франции весьма далеко продвинула разработку этого кинематографа поз и повадок (образцовым актером которого можно было бы назвать Жан-Пьера Лео). Декорации часто ставятся в зависимость от телесных поз, каковые они диктуют, и от оставляемых ими степеней свободы, как в квартире из «Презрения» или в комнате из «Жить своей жизнью» у Годара.

Кадр из фильма «Жить своей жизнью» - 46.18.

Тела, заключающие друг друга в объятия и бьющие друг друга, переплетающиеся и сталкивающиеся, оживляют большие сцены еще и в фильме «Имя: Кармен», где двое влюбленных так и норовят зацепиться за двери или окна. Тела не только сталкиваются друг с другом, но на них еще и натывается камера. В «Страсти» у каждого тела имеется не только собственное пространство, но и свой свет. Тело является в



такой же мере звучащим, как и видимым. Все компоненты образа совершают перегруппировку вокруг тела. Формулировка Данея, когда тот дает определение фильму «Здесь и вдали», — возвращение образов телам, из которых они были взяты, — пригодна для всех фильмов Годара и новой волны. В «Здесь и вдали» есть еще и политический подтекст, однако и в прочих фильмах наличествует как минимум некая политика образа, возвращающая образы позам и повадкам тела. Образ тела, произвольно пытающегося двигаться, оттолкнувшись от стены, и затем падающего, полуприседавая, в неловком скольжении поз, здесь особенно характерен.

У Годара персонажи занимаются игрой в свое удовольствие, танцуют и мимируют для самих себя, и все это в театрализации, непосредственно продлевающей их повседневные позы: персонаж сам себе устраивает театр. Так, в «Безумном Пьеро» мы наблюдаем непрерывный переход от телесных поз к театральному жесту, связывающему их между собой и наделяющему тела новыми позами — вплоть до финального самоубийства, абсорбирующего все. У Годара позы тела — это категории самого духа, а жест — это нить, протянувшаяся от одной категории к другой. Например, в «Карабинерах» показан жест войны. Жест, согласно требованию Брехта, обязательно является социально-политическим, но он представляет собой и кое-что еще. Жест биовитален, метафизичен и эстетичен. У Годара в «Страсти» позы начальника, собственника и работницы отсылают к картинному или паракартинному жесту. А в фильме «Имя: Кармен» позы тел постоянно отсылают к жесту музыкальному, координирующему их независимо от интриги, возобновляющему их, подчиняющему их сцеплению более высокого порядка, но также высвобождающему все их потенции: репетиции квартета не довольствуются разработкой звуковых качеств образа и управлением ими, но охватывают даже визуальные его качества, — в том смысле, в каком локоть скрипача выверяет движение переплетающихся тел.

Фильмы, следовавшие за «новой волной», постоянно разрабатывали эти направления, внося в них иное: позы и повадки тела; осмысление действия, происходящего на земле или в лежачем положении; скорость и неистовость координации движений; вытекающие из всего этого церемониальность или театральность кино. Разумеется, кинематограф тела не обходится без опасностей: это и экзальтация маргинальных персонажей, превращающих свою будничную жизнь в пошлую церемонию, — это и культ бессмысленного буйства в нагромождении поз, — это и своего рода культура поз кататонических, истерических или же попросту сиротских, своеобразную пародию на которые Годар осуществляет в начале фильма «Имя: Кармен». И, в конце концов, нас утомляют все эти тела, скользящие вдоль стен, а потом приседающие на корточки.

Но в фильмах после новой волны каждая прекрасная и мощная находка связана с открытием в исследовании тела. Начиная с «Жанны Дильман», Шанталь Акерман стремится показать «жесты в их полноте». Запертая в комнате героиня фильма «Я Ты Он Она» раз за разом принимает сиротские и детские, инволютивные позы, как это бывает при ожидании, когда считают дни: что-то вроде церемонии, выражающей потерю аппетита. Новинка Шанталь Акерман состоит в том, что тем самым она демонстрирует телесные повадки, как знаки положений тел, свойственные персонажу-женщине, — тогда как мужчины выражают состояние общества, окружающей среды, не сложившуюся судьбу, в конце концов, ту часть всеобщей истории, которую они влекут за собой («Свидания Анны»). Но как раз цепочка положений женского тела не является замкнутой: ведущая свое происхождение от матери и к матери же возвращающаяся, она служит «проявителем» для мужчин, которые только и делают, что рассказывают о самих себе, — а на более глубоком уровне эта цепочка способствует проявлению окружающей среды, которая только и делает, что слушает себя или демонстрирует себя через окно комнаты или поезда: настоящее искусство звука.

Тело женщины в пространстве приобретает необычно кочевой характер, что помогает ей пересекать эпохи, ситуации, местности (такова была тайна Вирджинии Вульф в литературе). Положения тела как бы выделяют медлительную церемониальность, связывающую между собой соответствующие позы и разрабатывающую женский жест, охватывающий историю мужчин и мировой кризис. Именно этот жест реагирует на тело, придавая ему своего рода сакральный характер в форме жесткой театрализации или, может быть, стилизуя его. Возможно избежать избыточной стилизации, в любом случае тяготеющей к тому, чтобы сделать фильм и персонажа замкнутыми? ...

Филипп Гаррель выражает в кино проблему трех тел: мужчины, женщины и ребенка. Священная история как Жест. В прекрасном начале «Провозвестника» мы сперва видим черноту, а в ней — угадываем ребенка, усевшегося на самом верху шкафа; затем показывается дверь, открытая в сторону передержанного силуэта отца, и, наконец, перед отцом мы видим мать на коленях. Каждый обнимет одного из двух других,



сообразно трем комбинациям, и произойдет это на большой кровати, напоминающей упавшее на землю облако. Порою ребенок, к которому постоянно зывают, отсутствует («Марии на память») или является не тем, кого мы видим («Таинственное дитя»): это признак того, что проблема трех тел остается нерешенной с кинематографической точки зрения не менее, чем с физической. Сам ребенок представляет собой проблематическую точку. Именно вокруг него складывается гестус, как в эпизоде из фильма «Париж глазами... 20 лет спустя» («Улица Фонтен»): первая поза — поза мужчины, захваченного рассказом истории о женщине, которая сказала «хочу ребенка» и исчезла; вторая — поза того же мужчины, сидящего у некоей женщины и выжидающего; третья — они стали любовниками, их позы и повадки; четвертая — они расстались, он хочет вновь свидеться с ней, но она ему сообщает, что родила ребенка, который умер; пятая — он узнает, что ее саму нашли мертвой, и кончает жизнь самоубийством, так что тело его медленно покачивается вдоль целостного образа, теперь занесенного снегом, — что напоминает нескончаемую позу. Итак, ребенок предстает в качестве неразрешимой точки, вокруг которой распределяются позы мужчины и женщины. У Гарреля, стало быть, навязывает себя форма диптиха, несмотря на пустоту в стыке, недостижимый предел или иррациональный разрыв. Она распределяет не только позы, но еще и белизну 518 и черноту, холод и тепло — как условия, от которых зависят позы, или элементы, из коих состоит тело. Таковы две цветные комнаты по обе стороны кровати, холодная и теплая, в «Концентрации». Таковы два грандиозных пейзажа в «Ложе Девы», белая арабская деревня и мрачный бретонский замок-крепость, мистерия Христа и поиски Грааля. Таковы две отчетливо видные части «Ночной свободы», черный образ супружеской четы, в которой муж предает жену (брошенная жена вяжет, рыдая, в мрачном и пустом театре); белый образ супружеской четы, в которой жена предает мужа (два персонажа показаны в объятиях в поле, где сохнет белье, и развеваемая ветром простыня накрывает их, закрывая весь экран). Таковы чередования тепла и холода, огонь или свет в ночи, но еще и холод белого наркотического зелья, увиденного в зеркале (как в «Таинственном дитяти», когда за витриной кафе мы видим стоящего к нам спиной мужчину, а в витрине — также со спины, женщину, пересекающую улицу, чтобы обратиться к торговцу). У Гарреля передержка и недодержка, белизна и чернота, холод и тепло становятся составными частями тела и элементами его поз. Таковы категории, «задающие» тело.

«Отсутствие образа», черный или белый экран обладают решающей важностью в современном кино. И причина здесь, как показал Ноэль Бёрч, в том, что они выполняют не просто функцию пунктуации, способствуя чему-то вроде нанизывания, а еще и вступают в диалектические отношения между образом и его отсутствием, наделяясь чисто структурным смыслом (в экспериментальном кино таков фильм Брэкхеджа «Отражения на черном»). Этот новый смысл черного или белого экрана, как нам представляется, соответствует ранее проанализированным чертам: с одной стороны, имеется в виду уже не ассоциация образов и не способ их сочетания, а зазор между двумя образами; с другой же стороны, разрыв в последовательности образов является уже не рациональной купюрой, отмечающей конец одного из них или начало другого, а так называемой иррациональной купюрой, которая не принадлежит ни к одному из них и начинает иметь значение сама по себе. Гаррель сумел придать необыкновенную напряженность своим иррациональным купюрам, так что получалось, что у серии предшествовавших образов не было конца, а у серии последующих образов — начала, и обе серии сходились в направлении белого или черного экрана, как их общего предела. И более того, экран, используемый таким способом, способствовал возникновению вариаций: черный экран и недодержанный образ, глубокая чернота, на которой угадываются постепенно складывающиеся темные объемы; или же чернота, отмеченная фиксированной или подвижной светящейся точкой и разнообразными сочетаниями черноты и огня; белый экран и передержанный образ, образ млечный или составленный из снега, когда танцующие крупинки вот-вот образуют тело...

Такие ответы, по-иному формулирующие проблему, дал Жан-Луи Шефер в книге «Обычный человек кино». Они состоят в утверждении того, что объектом кино является не восстановление присутствия тел для перцепции и действия, а работа с первозданным генезисом тел, зависящим от белизны, черноты или серого (или даже других цветов); зависящим от «начала видимого, не являющегося пока ни фигурой, ни действием». Не таким ли был замысел Брессона, «Книга Бытия»? Мы полагаем, что из того, разрозненные примеры чему Шефер ищет в истории кинематографа, у Дрейера и Куросавы, Гаррель извлекает не систематическое повторение пройденного, а обновляющее вдохновение, благодаря которому кино, совпадает если не с собственной сутью, то по крайней мере с одной из своих изначальных сущностей: это процесс сложения тел, когда за отправную точку берется нейтральный образ, белый или черный, заснеженный или освещенный вспышкой. Проблема, разумеется, состоит не в присутствии тел, а в вере, способной вернуть нам мир и тело, исходя из того, что сигнализирует об их отсутствии. Необходимо,



Книга: Кино 2: образ – время
Лекция: Кино, тело и мозг, мысль
Автор лекции: Гульнара Абикеева

чтобы камера изобретала движения или позиции, соответствующие генезису тел, и чтобы эти движения и позиции способствовали формальному сцеплению изначальных поз этих тел. Эти присущие Гаррелю качества кинематографа тел мы находим и в геометрии, в свою очередь, составляющей мир из точек, окружностей и полуокружностей. ...

Возможно, именно в этом кинематограф тела по сути своей противостоит кинематографу действия. Образ-действие предполагает некое пространство, в котором распределяются цели, препятствия, средства, субординации, главное и второстепенное, превалирование и отталкивание: вот оно, целое пространство, называемое годологическим. Но тело с самого начала попадает в совершенно иное пространство, где покрывают друг друга и друг с другом соперничают разрозненные множества, которые так и не могут организовать по сенсомоторным схемам. Они прилагаются друг к другу во взаимоналожении перспектив, вследствие которого утрачиваются средства должного различения их отчетливого выделения и даже несовместимости. Таково пространство «до» действия; такое пространство посещает призрак ребенка или паяца или оба сразу. Это прегодологическое пространство, напоминающее *fluclatio animi*, которое отсылает не к нерешительности духа, а к неразрешимости тела. Препятствие, в отличие от образа-действия, не поддается здесь определению в связи с целями и средствами, объединяющими множество, но подвергается дисперсии во «множестве способов присутствия в мире», способов принадлежать совершенно несовместимым и все-таки сосуществующим множествам. Сила Дуайона как раз в том и состоит, что он превратил это прегодологическое пространство, это пространство взаимоналожений, в предмет, являющийся специальностью кинематографа тела. Он вводит в это пространство своих персонажей, он творит это пространство, где обнаруживается регрессия. И таким способом он не только разрушает образ-действие из классического кино, но еще и открывает «не-выбор» тела как немислимое, изнанку или поворот духовного выбора.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Брехт Б. Об экспериментальном театре // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М.: Искусство, 1965.
2. Антониони об Антониони. М., 1986. — С. 220.
3. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
- Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.