


КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Кино, тело и мозг, мысль.
Продолжение (2)





Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Кино, тело и мозг, мысль. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Красная пустыня» Антониони
«Космическая Одиссея» Кубрика

Основные идеи:

1. Экспериментальное кино распределяется по двум областям: физика тела, будничного или церемониального; «эйдетика» духа, формализованного или неформального.
2. Интеллектуальный кинематограф мозга и физический кинематограф тела обретают истоки своего различия в ином месте, и истоки эти весьма разнообразны, как у авторов, которых притягивает один из двух полюсов, так и у тех, кто сочетает в своем творчестве оба.
3. В теле содержится не меньше мысли, нежели в мозгу — шоков и неистовства. И в том и в другом содержится одинаковое количество ощущений. Мозг повелевает телом, которое является всего лишь «наростом», но и тело командует мозгом, который представляет собой всего лишь одну из его частей: в обоих случаях и телесные позы, и мозговой гестус будут отличаться друг от друга. Отсюда — особый характер кинематографа мозга по сравнению с кинематографом тела.
4. Мембрана, благодаря которой внешнее и внутреннее предстают друг другу, называется Памятью.
5. В результате интеллектуальное кино изменило свой характер не потому, что стало более конкретным, но в силу того, что одновременно изменились и наша концепция мозга, и наши отношения с мозгом.
6. «Классическая» концепция мозга разветвлялась по двум осям: первая ось — это закон концепта: он формирует движение, непрерывно интегрирующееся в некое целое. Вторая ось — закон образа: подобие и смежность определяют способ перехода от одного образа к другому.

Сегодняшняя лекция будет посвящена одному из красивейших текстов Делеза об интеллектуальном кино, о том, какую связь он видит между философами и режиссерами, а значит, и между философией и кинематографом.

«Дайте мне мозг» — так можно назвать другую фигуру современного кино. Это интеллектуальный кинематограф, в отличие от кинематографа физического. Экспериментальное кино распределяется по двум областям: физика тела, будничного или церемониального; «эйдетика» духа, формализованного или неформального. Однако же в рамках экспериментального кино вырабатываются и различия, и происходит это сообразно двум процессам, один из которых является конкретизирующим, а другой — абстрактизирующим. Тем не менее, абстрактное и конкретное нельзя считать хорошим критерием для кино, которое не столько экспериментирует, сколько творит. Мы видели, что уже Эйзенштейн причислял себя к сторонникам интеллектуального или мозгового кино, каковое он считал более конкретным, нежели физика тел у Пудовкина или же физический формализм у Вертова. Нельзя сказать, что в одном из этих направлений больше конкретного или абстрактного, чем в другом: в кинематографе мозга столько же чувства, напряженности или страсти, сколько в кинематографе тела. Годар является зачинателем телесного кино, а Рене — мозгового, но нельзя сказать, что один из них абстрактнее или конкретнее другого. Кино требует, чтобы ему дали именно тело или мозг; оно само задает себе что-либо из двух, оно само выдумывает что-либо из двух, чтобы построить свою работу по двум направлениям, каждое из которых является одновременно абстрактным и конкретным. Стало быть, различие проходит не по линии конкретного и абстрактного.

Интеллектуальный кинематограф мозга и физический кинематограф тела обретают истоки своего различия в ином месте, и истоки эти весьма разнообразны, как у авторов, которых притягивает один из двух полюсов, так и у тех, кто сочетает в своем творчестве оба. Антониони можно назвать идеальным примером двойственной композиции. Его творчество часто пытались объединить взятыми в готовом виде темами одиночества и некоммуникабельности, характеризующими упадок современного мира. И все-таки, по его мнению, мы движемся по жизни двумя весьма несходными типами шагов: шагами тела и шагами мозга. В одном превосходном тексте он поясняет, что наше познание без колебаний обновляется и смело идет на значительные мутации, а вот мораль и чувства так и остаются в плену неадаптирующихся ценностей, мифов, в которые больше никто не верит, — а если кто-нибудь и пытаются освободиться, то прибегают лишь к убогим средствам, циническим, эротическим или невротическим. Антониони не критикует современный мир, в возможности которого он глубоко «верит»: в мире он критикует сосуществование современного мозга и утомленного, изношенного, невротического тела. В итоге его творчество отличается



Книга: [Кино 2: образ – время](#)

Лекция: [Кино, тело и мозг, мысль. Продолжение \(2\)](#)

Автор лекции: [Гульнара Абикеева](#)

фундаментальным дуализмом, соответствующим двум аспектам образа-времени: кинематографу тела, вкладывающему все бремя прошлого, все виды утомленности в мире и весь современный невроз в тело; но также и кинематографу мозга, обнаруживающему творческие возможности мира и его многоцветье, вызванное к жизни новым пространством-временем, а также потенции мира, умноженные благодаря искусственным мозгам. Если Антониони является великим колористом, то это потому, что он всегда верил в цвета мира, в возможность их творить и обновлять любое мозговое познание. Он вовсе не из тех, кто ноет о некоммуникабельности людей в мире. Просто мир раскрашен великолепными красками, а вот населяющие его тела все еще выглядят пошлыми и бесцветными.

Фрагмент из фильма «Красная пустыня» Антониони

Мир ждет своих обитателей, а они все еще блуждают по собственным неврозам. Но ведь это является тем большим основанием для того, чтобы обратить внимание на тело, пристально взглянуть в его утомленность и неврозы, чтобы извлечь из них новые оттенки красок. Единство творчества Антониони состоит в конфронтации тела-персонажа с его усталостью и прошлым, и в конфронтации мозга-цвета со всевозможными его будущими потенциальностями, но оба составляют один и тот же мир, наш мир с его надеждами и отчаянием. Формулировка Антониони годится лишь для него самого, и придумал ее он. Тела не предназначены для износа, равно как и мозг — для усвоения нового. Но в счет здесь идет именно возможность мозгового кинематографа, занимающегося перегруппировкой всех потенций, тогда как кинематограф тела их также группировал: в таком случае мы имеем дело с двумя различными стилями, и различие между ними непрерывно варьирует, — это кинематограф тела у Годара и кинематограф мозга у Рене, телесное кино у Кассаветеса и мозговое кино у Кубрика.

В теле содержится не меньше мысли, нежели в мозгу — шоков и неистовства. И в том и в другом содержится одинаковое количество ощущений. Мозг повелевает телом, которое является всего лишь «наростом», но и тело командует мозгом, который представляет собой всего лишь одну из его частей: в обоих случаях и телесные позы, и мозговой жест будут отличаться друг от друга. Отсюда — особый характер кинематографа мозга по сравнению с кинематографом тела.

Если мы рассмотрим творчество Кубрика, то увидим, до какой степени он изображает именно мозг. Позы тел достигают максимальной необузданности, однако зависят от мозга. И причина здесь в том, что у Кубрика сам мир предстает мозгом, между мозгом и миром существует тождественность: таковы громадный круглый и светящийся стол из фильма «Доктор Стрэнджлав», гигантский компьютер из «Космической Одиссеи: 2001», отель «Оверлук» из «Сияния».

Фрагмент из фильма «Космическая Одиссея» Кубрика

Черный камень из «2001» главенствует как в состояниях космоса, так и на стадиях церебрального развития: это душа трех тел — земли, солнца и луны, но также и зародыш трех мозгов — животного, человеческого и машинного.

Фрагмент из фильма «Космическая Одиссея»

Если Кубрик возобновляет тему инициатического путешествия, то именно потому, что всякое путешествие в мире — это своего рода исследование мозга. Мир-мозг — это «Заводной апельсин», или еще нечто вроде шахматной игры на сферической доске, где генерал может рассчитывать свои шансы на продвижение по службе согласно отношению количества убитых солдат к завоеванным позициям («Тропы славы»). Но если в расчете есть ошибка, а в компьютере происходит сбой, то причина в том, что мозг в такой же степени невозможно назвать системой разумной, как и мир - рациональной. Тождественность мира и мозга, т. е. одного автомата — другому, формирует не целое, а скорее некий предел, мембрану, вызывающую контакт между внешним и внутренним, делающую их предстоящими друг другу, сталкивающую или сопоставляющую их. Внутреннее — это психология, прошлое, инволюция, целая глубинная психология, подтачивающая мозг. Внешнее — это космология галактик, будущее, эволюция, всяческие сверхъестественные силы, взрывающие мир. Обе силы представляют собой силы смерти, заключающие друг друга в объятия, обменивающиеся между собой энергией, и в предельных случаях становящиеся неразличимыми. Безумное неистовство Алекса из «Заводного апельсина» — это



внешняя сила, и лишь впоследствии она переходит на службу к внутреннему, тоже безумному, порядку. В «Космической Одиссее» в автомате сначала происходит сбой по внутренним причинам, а затем проникающий извне астронавт производит ему лоботомию.

Фрагмент из фильма «Космическая Одиссея»

А как определить, что в «Сиянии» приходит изнутри, а что — извне, где там экстрасенсорная перцепция, а где — галлюцинаторные проекции? Мир-мозг строго неотделим от сил смерти, пронизывающих мембрану в двух направлениях. Некое примирение может произойти разве что в неизвестном нам измерении, когда регенерация мембраны утихомирит внешнее и внутреннее и воссоздаст мир-мозг как целое в гармонии сфер. К концу «Космической Одиссеи» именно сообразно четвертому измерению зародышевая и земная сферы получают шанс вступить в новые, не поддающиеся измерению и неведомые отношения, которые смогут преобразовать смерть в новую жизнь. ...

Мембрана, благодаря которой внешнее и внутреннее предстают друг другу, называется Памятью. Если память является эксплицитной темой творчества Рене, то в его творчестве не стоит искать какого бы то ни было скрытого и более «тонкого» содержания, а гораздо полезнее дать оценку преобразованию, каковому Рене подверг само понятие памяти (оно не менее важно, чем трансформации этого понятия, осуществленные Прустом и Бергсоном). Ибо память уже, разумеется, не является способностью иметь воспоминания: это мембрана, попадающая в разнообразные режимы (непрерывность, но также и дискретность, обволакивание и пр.) и способствующая установлению соответствия между полотнищами прошлого и слоями реальности, когда одни из них эмануруют из всегда присутствующего внутреннего, а другие приходят из всегда грядущего внешнего, причем все они «обрезают» настоящее, которое отныне становится лишь их встречей.

Эти темы уже были проанализированы прежде, и, если кинематограф тела отсылает главным образом к одному из аспектов непосредственного образа-времени, к временной серии согласно определенным «до» и «после», то мозговой кинематограф развивает другой аспект, порядок времени соответственно сосуществованию его собственных связей. Но если память способствует сообщению между внутренним и внешним, относительными как интериорное и экстериорное, то абсолютные внешнее и внутреннее наверняка должны сталкиваться и быть сопричастными друг другу.

Рене Предадь показал, как получилось, что Освенцим и Хиросима так и остались горизонтом всего творчества Рене, а также то, насколько герои Рене близки к «нынешним Лазарям», которые благодаря Кейролю стали душой современного романа, с тех пор как писатель установил родство библейского персонажа с темой концлагерей. В центре фильмов Рене всегда своего рода библейский Лазарь, поскольку он воскресает и возвращается из страны мертвых; он прошел через смерть и рождается из смерти, из-за которой он сохранил сенсомоторные недуги. Даже если он сам и не был в Освенциме, даже если он сам и не был в Хиросиме... Лазарь прошел через клиническую смерть, он родился после явной смерти, он воскрес из мертвых, будь то в Освенциме или в Хиросиме, в Гернике или на алжирской войне. Герой фильма «Люблю тебя, люблю» не только попытался покончить жизнь самоубийством, но еще и зовет Катрин, свою возлюбленную, оказавшуюся словно в море при отливе или увязшую ночью в болоте. «Все мертвые всегда утопленники», — говорит один из персонажей фильма «Ставиский». Это следует понимать так, что по ту сторону полотнищ памяти всегда чуть слышен плеск, перемешивающий их: это смерть изнутри, формирующая некий абсолют, из которого возрождается тот, кто смог ее избежать. А спасшийся, тот, кто смог возродиться, в свой черед неумолимо движется к смерти, настигающей его извне, словно другая грань абсолют. В фильме «Люблю тебя, люблю» совпадают между собой две смерти: смерть изнутри, после которой герой возвращается, — и настигающая его смерть извне. Действие «Любви до смерти», по нашему мнению, одного из наиболее амбициозных фильмов в истории кино, движется от клинической смерти, после которой герой воскресает, к смерти окончательной, в которую он проваливается.

В промежутке между этими внутренним и внешним кажется, будто мир-мозг на мгновение заселился какими-то зомби: Рене «тяготеет к сохранению призрачного характера показываемых им существ, и держит он их в некоем полумире фантомов, чья судьба — на мгновение вписаться в нашу ментальную вселенную; эти зыбкие герои <...> одеты в слишком теплую одежду не по погоде». Персонажи Рене не только возвращаются из Освенцима или Хиросимы; ведь это философы, мыслители, мыслящие существа. А философы — это и есть существа, прошедшие через смерть, возродившиеся после нее, и устремленные к другой смерти, хотя, возможно, той же самой.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Кино, тело и мозг, мысль. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

В одном очень веселом рассказе Полина Харвей говорит, что она ничего не понимает в философии, но любит философов за производимое ими двойственное впечатление: они полагают, что прошли через смерть, — но также считают, что, несмотря на это, продолжают жить, приобретя эту самую странную усталую зябкость. По мнению Полины Харвей, это двойная и смехотворная ошибка. По нашему же мнению, это двойная, хотя и вправду смехотворная, истина: философ — это тот, кто с полным правом или без такового считает, что он вернулся из царства мертвых, но, какими бы ни были его основания, он в это царство возвращается. Философ — выходец с того света и возвращается на тот свет. Такова была действующая формула философии, начиная с Платона. Утверждая, что персонажи Рене являются философами, мы, разумеется, не имеем в виду того, что эти персонажи много рассуждают о философии, равно как и того, что Рене «применяет» философские идеи к кинематографу, — а хотим лишь сказать, что он изобретает философское кино, кинематограф мысли, совершенно новаторский по отношению к истории кино, но вполне действующий в области философии и благодаря своим незаменимым сотрудникам образующий на редкость гармоничное сочетание философии и кино.

То, что мысль имеет нечто общее и с Освенцимом, и с Хиросимой, продемонстрировали не только великие послевоенные философы и писатели, но и великие кинорежиссеры — от Уэллса до Рене, и при этом серьезнейшим образом. А вот что является противоположностью культу смерти. Между двумя гранями абсолюта, между двумя смертями, смертью изнутри или прошлым и смертью извне или будущим, внутренние полотнища памяти и внешние слои реальности порою перемешиваются, продлевают друг друга, устраивают «короткое замыкание», формируют прямо-таки движущуюся жизнь, жизнь сразу и космоса и мозга, — то есть, как бы мечут молнии с одного полюса на другой. ...

Уже Эйзенштейн отождествлял кино с мыслительным процессом в том виде, как он с необходимостью происходит в мозгу и «обволакивает» чувство или страсть. Интеллектуальное кино, согласно Эйзенштейну, является мозговым целым, объединяющим пафос и органичность. Декларации Рене можно сближать с заявлениями Эйзенштейна, когда речь идет о церебральном процессе как объекте и двигателе кино. И все-таки нечто изменилось, и это изменение, несомненно, соотносится с научным познанием мозга, но еще более — с нашими личными отношениями с мозгом. В результате интеллектуальное кино изменило свой характер не потому, что стало более конкретным, но в силу того, что одновременно изменились и наша концепция мозга, и наши отношения с мозгом.

«Классическая» концепция мозга развевывалась по двум осям: с одной стороны, это интеграция и дифференциация, с другой — ассоциация по смежности или подобию. Первая ось — это закон концепта: он формирует движение, непрестанно интегрирующееся в некоем целом, чьи изменения оно выражает, — а также непрестанно дифференцирующееся по отношению к объектам, между которыми это движение возникает. Следовательно, эта интеграция-дифференциация определяет движение как движение концепта. Вторая ось — закон образа: подобие и смежность определяют способ перехода от одного образа к другому. Эти оси отгибаются по направлению друг к другу согласно принципу притяжения, чтобы достичь тождественности образа концепту: действительно, концепт как целое не может дифференцироваться, не экстериоризуясь в некоей последовательности ассоциированных между собой образов, а образы не могут ассоциироваться, не интериоризуясь в некоем концепте, в интегрирующем их целом. ...

Во всяком случае, современное кино получает идеальное определение через «опрокидывание», в результате коего образ выдергивается из цепочки, а купюра начинает иметь смысл сама по себе. Купюра, или зазор между двумя сериями образов, больше не принадлежит ни к одной, ни к другой серии: она является эквивалентом так называемой иррациональной купюры, обуславливающей несоизмеримые отношения между образами. Стало быть, это уже не лакуна, это не тот случай, когда предполагается, что ассоциированные образы должны ее преодолеть; образы, разумеется, не «вытягиваются» наудачу, но теперь новые выстраивания в цепь подчиняются купюрам, тогда как прежде купюры подчинялись сцеплениям. Пример этому — фильм «Люблю тебя, люблю», когда происходит возвращение к одному и тому же образу, но тот каждый раз берется в новой серии. В предельном случае, рациональные купюры исчезают, а остаются лишь иррациональные. Следовательно, уже не существует метафорических или метонимических ассоциаций, их сменило новое выстраивание в цепь вокруг образа, взятого в буквальном значении; не существует и сцепления ассоциированных образов, есть лишь новое выстраивание в цепь самостоятельных образов. Теперь образы следуют не один за другим, а «один плюс другой», и каждый план декадрируется по отношению к кадриванию следующего плана.

Мы видели подробности этого процесса на материале метода Годара, основанного на интервалах, то есть более обобщенно, это дробление на куски, вновь выстраиваемые в цепь, каким мы его обнаруживаем



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Кино, тело и мозг, мысль. Продолжение (2)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

у Брессона и Рене, у Жако и Тешине. Это прямо-таки новая ритмика, серийный или атональный кинематограф, новая концепция монтажа. В таких случаях купюра может появляться и проявляться ради самой себя, в виде черного экрана, белого экрана и производных от них: так, грандиозный синий образ ночи, где с переменной скоростью и изменчивым распределением порхают перышки или какие-то частицы, непрерывно повторяется в фильме Рене «Любовь до смерти». С одной стороны, кинематографический образ становится непосредственным представлением времени в соответствии с несоизмеримыми отношениями и иррациональными купюрами. С другой же стороны, этот образ-время вкладывает мысль в отношения с немислимым, несказанным, необъяснимым, нерешаемым, несоизмеримым. Внешнее или изнанка образов заменили собой целое, в то время как зазор, или купюра, заменил ассоциацию. ...

Пленка, регистрирующая процесс кино съемки, безусловно проецирует и церебральный процесс. Мерцающий мозг, повторно выстраивающий в цепь дробные куски или совершающий циклические процессы, — это и есть кинематограф. В этом смысле весьма далеко продвинулся буквализм, и после геометрической эпохи и эпохи «обтесывания» он возвестил о наступлении эры кино, совершающего экспансию не только без камеры, но еще и без экрана и пленки. Экраном может служить все — и тело протагониста, и даже тела зрителей; все может заменить пленку в виртуальном фильме, действие которого теперь происходит разве что в голове, под закрытыми веками, когда источники звука включаются в зале по мере необходимости. ...

Словом, тремя церебральными составляющими кино служат точка-купюра, новое сцепление дробных кусков, белый или черный экран. Если купюра уже не принадлежит ни к одной из двух серий обусловливаемых ею образов, то новое сцепление дробных кусков может иметь место лишь по ту или иную ее сторону. Если же она увеличивается и поглощает все образы, то становится самым экраном, будучи контактом, не зависящим от дистанции, соприсутствием или использованием черного и белого, негатива и позитива, лицевой стороны и изнанки, полноты и пустоты, прошлого и будущего, мозга и космоса, внутреннего и внешнего. Три аспекта - топологический, вероятностный и иррациональный — составляют новый образ, в котором выступает мысль. Каждый легко сделает для себя выводы об остальных образах, сформировав их циркуляцию — ноосферу.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Нэрмор, Джеймс. Кубрик, пер. с англ. Е. Микериной. — М.: Rosebud Publishing, 2012. — 400 с.
2. Эйзенштейн С. «Неравнодушная природа». Собр. соч., т. 3, «Органика и пафос». – М., 1965.
3. Ален Рене: Сборник. — М.: Искусство, 1982.
4. Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека— М.: Летний сад, 2015. — 120 с.