

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Компоненты образа

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, primarily triangles and polygons, are scattered across the page and come in a wide variety of colors including shades of blue, teal, yellow, red, purple, green, and grey. The overall effect is a vibrant, textured mosaic that fills the lower two-thirds of the slide.



Основные идеи:

1. Немое кино непрерывно показывало цивилизацию, город, квартиры, предметы обихода, искусство и культ, всевозможные артефакты. Но при этом оно придавало им своего рода естественность, в которой и кроется тайна и прелесть немомого образа.
2. Что же изменилось с изобретением звукового кино? Речевой акт больше не отсылает ко второй функции зрения, он уже не прочитывается, а слушается. Он становится непосредственным и восстанавливает отличительные черты «речи», оказывавшиеся искаженными в немом кино с титрами.
3. Немое кино работало посредством распределения функций между видимым образом и читаемой речью. Однако же, когда речь становится слышна, можно утверждать, что она позволяет увидеть нечто новое, а также что видимый и денатуризованный образ начинает и сам становится читаемым, уже будучи видимым или визуальным.
4. Говоря более обобщенно, услышанный речевой акт сам по себе является некоторым образом видимым. Увидеть можно (или невозможно) не только его источник.
5. Порою закадровое пространство отсылает к некоему визуальному пространству, которое «по праву» и естественным способом продлевает пространство, видимое в образе.

В девятой, предпоследней главе второго тома, которая называется «Компоненты образа» Делез касается вопроса соотношения изображения и звука. Для начала он рассматривает отличие немомого кино от звукового.

Немое кино непрерывно показывало цивилизацию, город, квартиры, предметы обихода, искусство и культ, всевозможные артефакты. Но при этом оно придавало им своего рода естественность, в которой и кроется тайна и прелесть немомого образа. Даже грандиозным декорациям как таковым свойственна какая-то естественность. Даже лица начинают выглядеть как феномены природы (замечание Базена по поводу «Страстей Жанны д'Арк»). Визуальный образ демонстрирует структуру общества, сложившуюся в нем ситуацию, наличествующие в нем «места» и функции, действия и реакции индивидов, словом — форму и содержание. И, разумеется, он настолько «стискивает» речевые акты, что может показать нам и жалобы бедняков, и крики бунтовщиков. Он показывает условия речевого акта, его непосредственные следствия и даже его фонацию. Но он достигает и до природы того или иного общества, до социальной физики действий и реакций, даже до физики речи. Эйзенштейн утверждал, что у Гриффита бедняки и богачи являются таковыми от природы. Но и сам Эйзенштейн сохраняет тождественность общества или истории Природе, с той лишь оговоркой, что это тождество теперь становится диалектическим и проходит через преобразование естественной сущности человека и антропной сущности неравнодушной Природы (отсюда, как мы уже видели, другая концепция монтажа). Словом, в обобщенно взятом немом кино визуальный образ является чем-то вроде натуралистичного, в той мере, в какой мы понимаем естественную суть человека в Истории или же в обществе, — тогда как другой элемент, другой план, отличающийся как от истории, так и от природы, переходит в безусловно письменный, т. е. читаемый дискурс, а также в стиль косвенной речи.

Коль скоро это так, немому кино полагается максимально тесно связывать видимый образ с образом читаемым - будь то ради формирования подлинных блоков с титрами, в духе Вертова или Эйзенштейна, или же ради ввода в визуальное особо важных письменных элементов. ...

Что же изменилось с изобретением звукового кино? Речевой акт больше не отсылает ко второй функции зрения, он уже не прочитывается, а слушается. Он становится непосредственным и восстанавливает отличительные черты «речи», оказывавшиеся искаженными в немом кино с титрами. Здесь можно заметить, что на этом основании кинематограф аудиовизуальным не становится. В отличие от титров, представлявших собой иной тип образа по сравнению с визуальным, звуковое, говорящее кино предназначено для слушания, однако последнее становится новым измерением и новым компонентом визуального образа. Именно на этом основании звуковые образы становятся образами. Эта ситуация в высшей степени отличается от театральной. А значит, возможно, что звуковое кино видоизменяет визуальный образ: будучи слышимым, оно показывает нечто такое, что невозможно было свободно показать в немом кино. Итак, представляется, что визуальный образ стал денатуризованным.

Немое кино работало посредством распределения функций между видимым образом и читаемой речью. Однако же, когда речь становится слышна, можно утверждать, что она позволяет увидеть нечто новое, а также что видимый и денатуризованный образ начинает и сам становится читаемым, уже



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Компоненты образа

Автор лекции: Гульнара Абикеева

будучи видимым или визуальным. А, значит, последний обретает проблематичные смыслы или некую двусмысленность, которой не было в немом кино. То, что позволяет увидеть речевой акт, а именно — взаимодействие, всегда может быть недолжным способом расшифровано, прочитано или увидено: отсюда прямо-таки нагромождение лжи и одурачивания, производимое визуальным образом. Жан Душе определил Манкевича посредством «кинематографических свойств языка». И, разумеется, ни один другой режиссер так речевыми актами не пользуется, хотя к театру это не имеет ни малейшего отношения.

Дело в том, что речевой акт у Манкевича позволяет видеть взаимодействия, каковые, однако, пока остаются незаметными или едва видимыми многим участникам, и расшифровать их удается лишь привилегированным персонажам, одаренным как бы гипертрофированным зрением. В итоге получается, что эти проистекающие из речи взаимодействия (бифуркации) в речь же и возвращаются, — такова «вторая речь», или голос за кадром, позволяющий показать то, что поначалу ускользало от зрения, будучи слишком резким, невероятным или одиозным. Именно бифуркация и становится у Манкевича визуальным коррелятом двойственной речи, в первый раз — как закадровый голос, а во второй — как голос участника действия.

Неизбежностью было то, что звуковое кино избрало в качестве привилегированного объекта внешне наиболее поверхностные и преходящие, равно как и наименее «естественные» и структурированные социальные формы, - встречи с Другим: с другим полом, с другим классом, с другим регионом, с другой нацией, с другой цивилизацией. Чем меньше оно показывало предсуществующие социальные структуры, тем яснее можно было выделить не естественную немую жизнь, а чистые формы общительности, сквозной нитью проходящие через беседу. И, несомненно, беседа неотделима от структур, мест и функций, от интересов и побудительных причин, от действий и реакций, являющихся по отношению к ней экстерниорными. Но она обладает также свойством искусственно подчинять себе все эти детерминации, обыгрывать их или, скорее, делать из них переменные соответствующего ей взаимодействия. И обуславливают беседу уже не интересы, и даже не чувство или любовь, сами зависящие от того, насколько эмоциональна беседа, а сама беседа обуславливает присущие ей отношения силы и типы структурирования. ...

На самом деле звуковое кино совсем не походило на заснятые на пленку театральные постановки или романы — это было лишь на самом низком уровне. Изобретение кино — озвученная беседа, до сих пор ускользавшая как от театра, так и от романа, — а кроме того, соответствующие беседе визуальные или читаемые взаимодействия. Возможно все-таки, что на самом низком уровне был риск увлечь кино в тупик, свести его к заснятому на пленку диалогу. И этот риск был так велик, что для нового открытия беседы и взаимодействия потребовались неореализм и, в особенности, новая волна: великую миссию восстановления этой способности кино осуществили Трюффо, Годар и Шаброль, и безразлично, в каком режиме — позитивном ли, пародийном или критическом. Но бесспорно, что показ беседы и взаимодействия еще в самую раннюю эпоху звукового кино был освоен кинематографом, посвятившим этому явлению особый жанр, чисто кинематографическую американскую «комедию». ...

Американская комедия мобилизует нации (конфронтация США с Англией, Францией, СССР.), но также и регионы (мужчина из Техаса), классы и даже деклассированные элементы (мигрант, бродяга, авантюрист; разнообразные персонажи, которые так дороги интеракционистской социологии), чтобы показать взаимодействия, недуги во взаимодействии, переворачивания взаимодействия. Если же объективное социальное содержание «расплывается» за счет четкого показа форм общительности, то субъекты — в звуках или интонациях, характерных для того или иного региона или класса — остаются как субъекты речевых актов либо как переменные речевого акта, взятого в своей межсубъектной совокупности.

И, говоря более обобщенно, услышанный речевой акт сам по себе является некоторым образом видимым. Увидеть можно (или невозможно) не только его источник. В той мере, в какой он является слышимым, его можно и увидеть, ибо он сам вычерчивает себе путь в рамках визуального образа. ...

Голос Богарта, звучащий через микрофон, напоминает шуп искателя, пытающегося отыскать в толпе ту, которую необходимо срочно предупредить («Исполнитель» Уолша и Уиндаста); песне матери приходится карабкаться по лестницам и пролетать сквозь комнаты прежде, чем ее рефрен, в конце концов достигнет сына-узника («Человек, который слишком много знал» Хичкока). «Человек-невидимка» Уэйла сделался шедевром звукового кино, поскольку речь в нем становилась тем более видимой.

Порою напоминают, что существует не просто звуковая дорожка, но, по крайней мере, три группы таковых: для речи, для шумов и для музыки. Возможно, следует выделять даже большее количество звуковых компонентов: шумы (изолирующие объект и изолирующиеся одни от других), звуки (отмечающие отношения и сами находящиеся во взаимоотношениях), фонации (производящие раскадровку этих



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Компоненты образа

Автор лекции: Гульнара Абикеева

отношений, которые могут быть криками, но также и подлинными «жаргонами», как в звуковом бурлеске Чаплина или Джерри Льюиса), речь, музыка. Очевидно, что эти разнообразные элементы могут вступать в соперничество, бороться друг с другом, друг друга дополнять, друг на друга накладываться, друг друга трансформировать: именно они в наиболее раннюю эпоху звукового кино стали предметом углубленных исследований Рене Клера; то же самое было одним из важнейших аспектов творчества Тати, где внутренние взаимоотношения звуков оказываются систематически деформируемыми, но элементарные звуки становятся еще и персонажами (стук мячика для пинг-понга, шум автомобиля в «Каникулах г-на Юло»), а персонажи, наоборот, ведут беседу посредством шумов (типа «пффф») во «Времени развлечений»).

Все это, пожалуй, заставляет, следуя одному из основополагающих тезисов Фано, предположить, что уже имеется один-единственный звуковой континуум, чьи элементы отделяются друг от друга лишь в зависимости от некоего возможного референта или означаемого, но никак не «означающего». Голос неотделим от шумов, от звуков, которые порою делают его неслышным: и здесь можно усмотреть даже второе существенное различие между кинематографическими и театральными речевыми актами. В качестве примера Фано приводит фильм Мидзогути «Распятые любовники», «где японские фонемы, шумовое оформление и знаки препинания, расставляемые ударными инструментами, ткнут континуум из столь плотно сжатых петель, что представляется невозможным отыскать его основу». Все звуковые фильмы Мидзогути развивались в этом направлении. У Годара же не только музыка может перекрывать голос, как происходит в начале «Уик-энда», но еще и в фильме «Имя: Кармен», используются музыкальные движения, речевые акты, скрип двери, звуки морского прибоя и поездов метро, крики чаек, игра на струнных инструментах и выстрелы из револьвера, скольжение смычка и шквальный огонь из автомата, музыкальная «атака» и нападение на банк, соответствия между этими элементами, и особенно — их смещения, купюры между ними, так что формируется сплошной звуковой континуум. Нужно не столько ссылаться на означаемое и означаемое, сколько утверждать, что звуковые компоненты отрываются друг от друга лишь в абстракции чистого прослушивания. К тому же, поскольку они составляют собственное измерение, четвертое измерение визуального образа (что не значит, будто они совпадают с неким референтом или означаемым), все вместе они формируют один и тот же компонент, особый континуум. И по мере того, как они между собой соперничают, друг на друга накладываются, друг друга перекрывают, они прочерчивают в визуальном пространстве полный препятствий маршрут и их невозможно услышать без того, чтобы еще и не увидеть, — их как таковых, независимо от их источников, а в то же самое время они способствуют прочтению образа, что напоминает распределение.

Если в континууме (или у звукового компонента) нет отделимых элементов, он все же каждый миг дифференцируется в соответствии с двумя расходящимися направлениями, выражающими его отношения с визуальным образом. Это двойственное отношение проходит через закадровое пространство, так как последнее полностью принадлежит визуальному кинематографическому образу. Разумеется, закадровое пространство было изобретено не звуковым кино, но именно звуковое кино «заселило» его, а также заполнило визуальное невидимое особым присутствием. С самого начала проблема звукового кино заключалась в следующем: как сделать так, чтобы звук и речь не стали попросту избыточным повторением видимого? Эта проблема не отрицала того, что звуковое и «говорящее» кино формируют один из компонентов визуального образа, отнюдь нет; как раз на правах особой составной части образа звук не должен был стать избыточным по отношению к тому, что видно в визуальном элементе. В знаменитом советском манифесте уже предлагалось, чтобы звук отсылал к некоему закадровому источнику, формируя тем самым как бы визуальный контрапункт, а не двойника видимой точки: шум сапог становится тем интереснее, что их не видно. Можно вспомнить большие успехи, достигнутые в этой области Рене Клером, например, в фильме «Под крышами Парижа», где молодой человек и девушка ведут разговор в полной темноте, когда свет полностью погашен. Этот принцип избыточности и отсутствия совпадения очень твердо поддерживает Брессон: «Когда звук может вытеснить образ, подавить или нейтрализовать его». Вот и третье отличие от театра. Словом, звуковой элемент во всех его формах порою заселяет закадровое пространство визуального образа, и тем самым ему удается лучше свершиться в этом смысле как компоненту этого образа: на уровне голоса мы называем это *voice off*, голосом, источник которого не виден.

В предыдущем исследовании мы рассмотрели два аспекта закадрового пространства: реплики в сторону и «иные места», относительный и абсолютный аспект. Порою закадровое пространство отсылает к некоему визуальному пространству, которое «по праву» и естественным способом продлевает пространство, видимое в образе: в таких случаях закадровый звук предвосхищает то, откуда он берется, нечто, что будет



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Компоненты образа

Автор лекции: Гульнара Абикеева

вскоре увидено или может стать увиденным в следующем образе. К примеру, шум грузовика, которого пока не видно, или же беседа, когда мы видим лишь одного из ее участников. Это первое отношение данного множества к множеству более обширному, которое его продлевает или охватывает, но имеет ту же самую природу. Порою же, напротив, закадровое пространство свидетельствует о потенции совсем иной природы: на сей раз оно отсылает к Целому, выражаемому во множествах; в изменении, которое выражается в движении; в длительности, которая выражается в пространстве; в каком-либо живом концепте, который выражается в образе; в духе, который выражается в материи. В этом втором случае *sound off* или *voice off* присутствуют скорее в музыке и в весьма специфических речевых актах, рефлексивных, а уже не интерактивных (голос, воскрешающий прошлое, комментирующий, знающий, наделенный всемогуществом или большой властью над последовательностью образов).

Два типа отношений закадрового пространства — актуализуемое отношение с прочими множествами и виртуальное отношение с целым — обратно пропорциональны друг другу; но оба строго неотделимы от визуального образа и возникают уже в немом кино (например, в «Страстях Жанны д'Арк» Дрейера). Когда кино становится звуковым, когда звук заселяет закадровое пространство, то это происходит согласно двум упомянутым аспектам, в соответствии с их взаимодополнительностью и обратной пропорциональностью, даже если целью этого является достижение новых эффектов. ...

Годар как-то сказал, что две звуковые дорожки необходимы потому, что у нас две руки, и оттого, что кино — тактильное искусство рук. И справедливо, что звук вступает в привилегированные отношения с осязанием: скажем, удары по вещам и телам в начале фильма «Имя: Кармен». Но даже для безрукого звуковой континуум будет по-прежнему дифференцироваться в соответствии с двумя типами отношений визуального образа, актуализуемым (осуществляемым или неосуществляемым) отношением с другими возможными образами, а также виртуальным и неосуществимым отношением с Целым. Дифференциация аспектов в рамках звукового континуума является не их отделением, а коммуникацией, циркулирующей, непрестанно этот континуум восстанавливающей. ...

В «Затмении» Антониони музыка сначала окружает влюбленных в парке, а потом выясняется, что играет пианист, — его не видно, но он рядом; закадровый звук тем самым изменяет свой статус, переходя из одного закадрового пространства в другое, а затем, возвращаясь в обратном направлении, когда он продолжает слышаться вдали от парка и следует за влюбленными по улице. Но поскольку закадровое пространство является одним из компонентов визуального образа, замкнутый круг в равной степени проходит и через *sounds in*, присутствующие в видимом образе (таковы все случаи, где источник музыки виден, как, например, в столь дорогих для французской школы балах). Целая сеть звуковых коммуникаций и преобразований несет в себе шумы, звуки, рефлексивные и интерактивные речевые акты, а также музыку, пронизывающую визуальный образ извне и снаружи, что делает его тем более «читабельным».

Примером такой кинематографической сети могло бы послужить творчество Манкевича, в особенности — фильм «Повод для сплетен», где все речевые акты сообщаются между собой, но при этом несущие элементы самого образа, с одной стороны — визуальный образ, с которым эти речевые акты соотносятся, а с другой — согласующая и преодолевающая их музыка.

Следовательно, мы подходим к проблеме, которая касается уже не только коммуникации звуковых элементов, зависящих от визуального образа, но и коммуникации, присущей последнему во всех его частях, с чем-то его превосходящим, когда нет возможности без этого обойтись, — а такой возможности нет никогда. Круг представляет собой не только круг звуковых элементов, в том числе и музыкальных, в их отношениях к визуальному образу, но еще и отношения самого визуального образа к музыкальному элементу *par excellence*, а ведь последний проскальзывает повсюду, и в *sound in*, и в *sound off*, и в шумы, и в звуки, и в речь. Движение в пространстве выражает некое изменяющееся целое; это похоже на вариации миграции птиц, зависящие от времен года. Повсюду, где устанавливается движение между вещами и людьми, происходит некая вариация или изменение во времени, т. е. в открытом целом, которое включает их в себя и в которое они погружаются.

Ранее мы видели, что образ-движение всегда выражает некое целое, и в этом смысле он формирует косвенную репрезентацию времени. И как раз поэтому образ-движение обладает двумя закадровыми пространствами: одно из них относительное, то, в соответствии с которым движение, касающееся множества, составляющего образ, продолжается или может продолжаться в рамках более обширного множества того же характера; другое же абсолютное, то, в соответствии с которым движение — независимо от множества, в каковом мы его рассматриваем, — отсылает к некоему выражающему его изменяющемуся целому. Согласно первому измерению, визуальный образ нанизывается в цепь вместе



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Компоненты образа

Автор лекции: Гульнара Абикеева

с другими образами. Согласно второму измерению, выстраивающиеся в цепь образы интериоризуются в соответствующем целом, а это целое экстериоризуется в образах, причем само оно изменяется в то время, как образы движутся и нанизываются в цепь. Разумеется, образу-движению присущи не только экстенсивные движения (пространство), но и движения интенсивные (свет), а также аффективные (душа). Тем не менее, время как открытая и изменяющаяся целостность превосходит все движения, даже личностные изменения души или ее аффективные порывы, хотя и не в состоянии без них обойтись. Стало быть, оно улавливается в косвенной репрезентации, — ведь оно не может обойтись без выражающие его образов-движений, но, тем не менее, превосходит все относительные движения, заставляя нас помыслить некий абсолют движения тел, некую бесконечность движения света, какую-то бездну движения душ: таково возвышенное. От образа-движения к живому концепту, и наоборот...

Словом, к косвенной репрезентации времени как изменяющегося целого звуковое кино добавляет непосредственную, но музыкальную и только музыкальную, ничему не соответствующую репрезентацию. Это и есть живой концепт, преодолевающий визуальный образ, будучи не в силах без него обойтись. Можно заметить, что непосредственная репрезентация — как писал Ницше — не сливается с тем, что она репрезентирует, с изменяющимся целым или с временем. К тому же для нее может быть характерно весьма дискретное, или даже разреженное, присутствие. Более того, прочие звуковые элементы могут исполнять функцию, аналогичную музыкальной: таков voice off в его абсолютном измерении, как всемогущий и всеведущий глас (модуляции голоса Уэлса в фильме «Великолепные Эмберсоны»). Или даже voice in: если голос Греты Гарбо производил столь сильное впечатление в звуковом кино, то это потому, что в каждом из фильмов с ее участием он оказывался способным в определенный момент не только выразить внутреннее изменение личности героини как аффективное движение души, но еще и объединял в некоем целом прошлое, настоящее и будущее — и вульгарные интонации, и любовное воркование, и холодные сиюминутные решения, и воскрешение прошлого в памяти, и порывы воображения. ...

На самом деле все звуковые элементы, в том числе и музыка, и безмолвие, формируют некий континуум как принадлежность визуального образа. Это, однако, не мешает данному континууму непрестанно дифференцироваться согласно двум аспектам закадрового пространства, один из которых относительный, а другой — абсолютный. И все это в той мере, в какой музыка репрезентирует или населяет абсолют, с коим она взаимодействует как инородное тело. Но абсолют — или изменяющееся целое — не сливается со своей непосредственной репрезентацией: вот почему он непрестанно восстанавливает звуковой континуум, как sound off или sound in, а также соотносит его с косвенно его выражающими визуальными образами. И выходит так, что этот второй момент не отменяет первого и сохраняет за музыкой ее самостоятельную специфическую силу. В этой точке кино остается, в основе своей, визуальным искусством, по отношению к которому звуковой континуум дифференцируется в двух направлениях, по двум гетерогенным потокам, но также и реформируется, и восстанавливает свою форму. Таково мощное движение; следуя ему, образы уже в нем кино интериоризуются в изменяющемся целом, но в то же время изменяющееся целое экстериоризуется в визуальных образах. Обретая звук, речь и музыку, круг образа-движения формирует иную фигуру, в иных измерениях и с другими составными частями; тем не менее, в нем сохраняется связь между образом и целым, постепенно становящимся более богатым и сложным. В этом-то смысле звуковое кино довершает достижения немоего. Как мы уже видели, и немое, и звуковое кино формируют нескончаемый «внутренний монолог», который непрестанно интериоризуется и экстериоризуется: это не язык, а визуальная материя, выразимая на языке и отсылающая в одних случаях к косвенным выражениям (титры), в других - к прямым (речевые и музыкальные акты).

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Русинова Е. Звук рисует кино. Киноведческие события, №70. – М., 2004, <http://www.kinozapiski.ru/article/sendvalues/233/>
2. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Заявка. Будущее звуковой фильма.
3. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилу Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000.