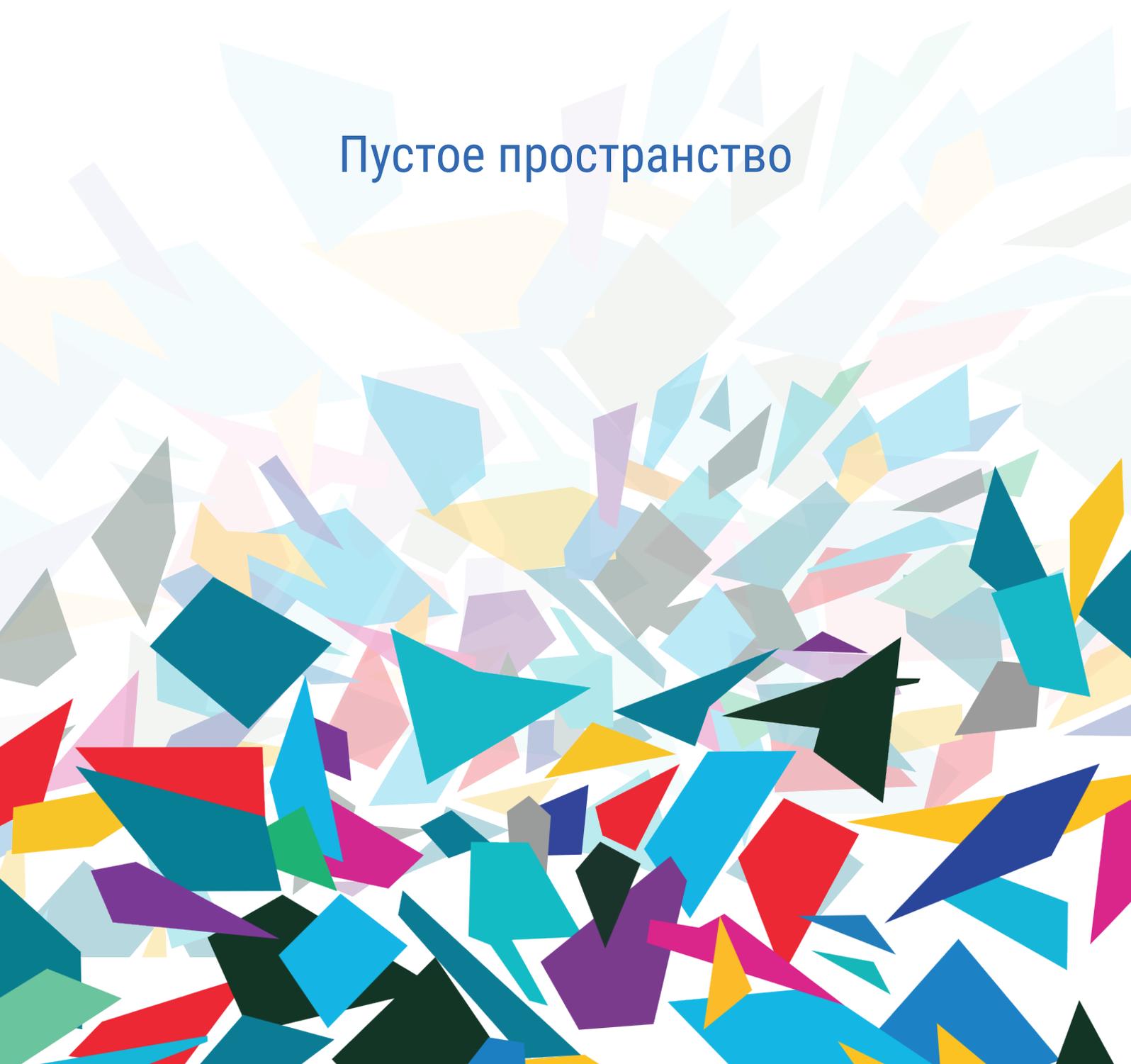


КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Пустое пространство

The background of the slide is a complex, abstract geometric pattern composed of numerous overlapping triangles and polygons in various colors, including shades of blue, teal, yellow, red, purple, and green. The pattern is dense and fills the lower two-thirds of the page, creating a vibrant, textured effect.



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Пустое пространство

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Фильмы:

«Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене

Основные идеи:

1. Модернизм имеет в виду новое использование речевого, звукового и музыкального элементов. В современном кино неожиданно возникает весьма специфическая трактовка голоса, какую можно назвать несобственно-прямой речью, ибо в ней преодолевается оппозиция между прямой и косвенной речью.
2. У Брессона не косвенная речь трактовалась как прямая, а наоборот, прямая речь, диалог, трактовались так, словно они произносятся Другим.
3. Мы определили несобственно-прямую речь как высказывание, составляющее часть высказываемого, зависящего от другого субъекта высказывания.
4. Несобственно-прямой речевой акт становится политическим актом фантазирования, моральным актом рассказа, надысторическим актом легенды.
5. Словом, то, что мы называем чтением визуального образа, представляет собой стратиграфическое состояние, выворачивание образа наизнанку, акт, соответствующий перцепции, непрестанно превращающей пустоту в полноту, а лицевую сторону — в изнанку.
6. В современном кинематографе визуальный образ обретает новую эстетику: он «как таковой» становится читаемым и наделяется потенцией, которой в нем кино обыкновенно не существовало.

Сегодня мы продолжим разговор о компонентах образа. Но это будет не образ, не звук, не музыка, а пустоты или «пустое пространство».

Нам уже приходилось в различных аспектах упоминать «модернистских» режиссеров. Но мы еще не говорили, почему их считают таковыми. Различие между так называемым классическим и так называемым модернистским кинематографом иное, нежели между немым и звуковым кино. Модернизм имеет в виду новое использование речевого, звукового и музыкального элементов. Дело выглядит так, как если бы в первом приближении речевой акт стремился преодолеть зависимость от визуального образа и обретал самостоятельный смысл, хотя такую автономию театральной не назовешь. Немое кино представляло речевые акты в стиле косвенной речи, так как оно обязывало читать их как титры; зато сущность звукового кино состояла в сближении речевого акта с прямой речью и с вовлечением его во взаимодействие с визуальным образом, при непрерывном сохранении принадлежности речевого акта этому образу, даже в voice off.

Но вот, в современном кино неожиданно возникает весьма специфическая трактовка голоса, которую можно назвать несобственно-прямой речью, ибо в ней преодолевается оппозиция между прямой и косвенной речью. И это не смесь прямого и косвенного, а оригинальное и нередуцируемое измерение, существующее в разнообразных формах.

Мы встречались с ним несколько раз в предыдущих главах, иногда - на уровне кино, несправедливо называемого прямым, а порою — на уровне кино с композицией, несправедливо называемой косвенной. Мы определили несобственно-прямую речь как высказывание, составляющее часть высказываемого, зависящего от другого субъекта высказывания, например: «Она собралась с силами, пытка доставила бы ей больше мучений, нежели потеря девственности». То, что речь идет не о смешанной форме, доказал Бахтин («Марксизм и философия языка», часть 3). Если оставаться в рамках этого второго случая, то несобственно-прямую речь можно представить как переход от прямой речи к косвенной или в обратном направлении, хотя это и не смесь. Так, Ромер, истолковывая свою практику, часто говорил, что «Нравоучительные повести» есть не что иное, как экранизация текстов, сначала написанных косвенной речью, а затем переведенных в состояние диалога: voice off исчезает, и даже рассказчик вступает в косвенные отношения с неким Другим, но происходит это в таких условиях, когда прямая речь сохраняет признаки косвенного происхождения и не допускает фиксирования на первом лице.

Можно предположить, что Ромер пошел в обратном направлении по сравнению с Брессоном, который два раза воспользовался Достоевским, а один раз — средневековым романом. Ибо у Брессона не косвенная речь трактовалась как прямая, а наоборот, прямая речь, диалог, трактовались так, словно они произносятся Другим: отсюда знаменитый брессоновский голос, голос «модели», противопоставленный голосу театрального актера, — персонаж говорит так, как если бы он вслушивался в собственные



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Пустое пространство

Автор лекции: Гульнара Абикеева

речи, произносимые Другим, ради достижения буквализма голоса, ради отсечения его от всяческих непосредственных резонансов и ради произнесения несобственно-прямой речи. Если справедливо, что современное кино имеет в виду крушение сенсомоторной схемы, то речевой акт уже не вставляется в цепь действий и реакций и к тому же не обнаруживает какую бы то ни было основу взаимодействий. Он замыкается на себе и больше не представляет собой ни зависимости, ни какой-либо части визуального образа; он становится отдельным и целостным звуковым образом, обретает кинематографическую автономию, и кино становится действительно аудиовизуальным. Как раз благодаря этому осуществляется единство всех новых форм речевого акта, когда он попадает в режим несобственно-прямой речи, — посредством этого акта звуковое кино наконец-то становится автономным.

Следовательно, речь идет уже не о действии и реакции, равно как и не о взаимодействии и даже не о рефлексии. Речевой акт изменил свой статус. Если мы обратимся к «прямому» кино, то в полной мере обнаружим этот статус, наделяющий речь несобственно-прямым статусом: это выдумывание. Речевой акт у Руша или Перро становится игрой воображения, тем, что Перро называл «ловлей сочинителя легенды на месте преступления», и тем, что обретает политический смысл формирования народа (лишь таким путем можно определить кино, называемое прямым или переживаемым).

Что же касается композиционного кино типа брессоновского или ромеровского, то аналогичный результат достигается на других уровнях и иными средствами. Согласно Ромеру, именно анализ нравов общества в состоянии кризиса позволяет выделить речь как «реализующее фантазирование», творящее события. Что же касается Брессона, то у него, наоборот, речь должна проникнуть внутрь события, чтобы извлечь из него духовную часть, вечными современниками которой являемся мы: это и образует память, легенду, или же то, что Пеги называл «*internel*». Несобственно-прямой речевой акт становится политическим актом фантазирования, моральным актом рассказа, надысторическим актом легенды.

Пазолини имеет здесь тем большее значение, что, как мы видели, именно он ввел в кино «несобственно-прямую речь». Относительно анализа речевых актов у Пазолини, то сказочных, то мифологических, смотри - о мифе и сакральном в «Евангелии от Матфея», «Царе Эдипе», «Медее», I, статьи Маакаруна (Maakaroun) и Амангуаля; о сказке и повествовании в «Декамероне», «Кентерберийских рассказах», «Цветке тысячи и одной ночи», II, статьи Семолуэ и Амангуаля.

Это слегка похоже на то, как если бы речь отстранялась от образа, чтобы стать основополагающим актом, а образ, со своей стороны, воздвигал основы или «устои» пространства, эти безмолвные потенции, существующие до или после речи, до или после людей. Визуальный образ становится археологическим, стратиграфическим, тектоническим. Не то чтобы нас отсылали в какой-то доисторический период (существует и археология настоящего); отсылают нас в пустынные слои нашего времени, где зарыты наши собственные фантомы, — в лакунарные слои, залегающие одни под другими согласно переменным ориентациям и связям. Таковы пустыни в городах Германии. Сюда же относятся пустыни у Пазолини, превращающие доисторические периоды в абстрактный поэтический элемент, в «сущность», существующую одновременно с нашей историей, в цоколь Архейской эры, обнаруживающий нескончаемую историю под нашей историей. Сюда же относятся пустыни Антониони, в предельных случаях хранящие лишь абстрактные дороги и скрывающие многочисленные фрагменты жизни доисторических супружеских пар. Это и фрагментации Брессона, согласующие или заново нанизывающие в цепь куски пространства, каждый из которых, в свою очередь, образует замкнутый контур. ...

Согласно Штраубу, визуальный образ есть скальная порода. «Пустоты» и «отъединенные» — не лучшие здесь слова. Пустое пространство без персонажей (или то, в котором сами персонажи свидетельствуют о пустоте), обладает полнотой, где присутствует все. Разрозненные, отъединенные куски пространства представляют собой объекты особого, нового нанизывания в цепь поверх интервалов: отсутствие согласованности является не более чем видимостью нового согласования, каковое может произойти на тысячу ладов. В этом смысле археологический, или стратиграфический, образ является читаемым в то же время, что и видимым. ...

Словом, то, что мы называем чтением визуального образа, представляет собой стратиграфическое состояние, выворачивание образа наизнанку, акт, соответствующий перцепции, непрестанно превращающей пустоту в полноту, а лицевую сторону — в изнанку. Читать означает заново выстраивать в цепь, вместо того чтобы просто нанизывать в цепь; это означает «вращать и перелицовывать», вместо того чтобы следовать по лицевой стороне: вот вам новая Аналитика образа. Без сомнения, с самого начала звукового кино визуальный образ становился читаемым «как таковым». Но ведь происходило это в силу того, что речь, как принадлежность или зависимость звукового кино, позволяла нечто увидеть в этом



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Пустое пространство

Автор лекции: Гульнара Абикеева

образе и была видимой сама.

Эйзенштейн создал понятие прочитываемого образа в соотношении с музыкальным, но здесь смысл пока еще заключался в том, что музыка давала возможность увидеть нечто, навязывая взгляду необратимую ориентацию. Теперь, на второй стадии звукового кино, дела обстоят иначе. Напротив, из-за того, что слышимая речь перестает показывать и быть видимой, оттого, что она становится независимой от визуального образа, визуальный образ, в свою очередь, допускает новое прочтение вещей и делается археологическим или, скорее, стратиграфическим срезом, который следует прочесть: «к скале речами не притрагиваются», — сказано в фильме «Из мрака к сопротивлению».

В визуальном образе у «читаемого» возникает новый смысл, в то время как речевой акт сам по себе становится автономным звуковым образом. Часто отмечали, что современное кино — некоторым образом — ближе к немому, нежели к звуковому на его первой стадии: не только потому, что порою оно заново вводит титры, но еще и оттого, что оно работает некоторыми из средств немого кино, совершая инъекции письменных элементов в визуальные образы (оперируя тетрадами, письмами и — у Штрауба постоянно — надгробными надписями или надписями на камне, «мемориальными досками, памятниками умершим, табличками с названиями улиц...»).

Тем не менее сопоставлять современное кино с немым в большей степени, нежели с первой стадией звукового, неуместно. Ибо в немом кино мы присутствовали при двух типах образов, один из которых видимый, а другой — читаемый (титры), либо при двух элементах одного образа (инъекции письменных текстов). А вот теперь визуальный образ должен читаться целиком, поскольку титры и инъекции письма представляют собой лишь пунктир некоего стратиграфического слоя или же переменные связи в промежутке между слоями, переходы от одного слоя к другому (отсюда, к примеру, электронные преобразования письменного элемента образов у Годара). Словом, в современном кино читабельность визуального образа, «обязанность» прочесть этот образ больше не отсылают к какому-то специфическому элементу (в отличие от немого кино), равно как и к глобальному воздействию речевого акта на видимый образ (в отличие от первой стадии звукового кино). Дело здесь в том, что речевой акт состоялся в другом месте и обрел автономию, чью археологию или стратиграфию, в свою очередь, обнаруживает визуальный образ, — т. е. он находит прочтение, касающееся его в целом, и только его. Следовательно, эстетика визуального образа наделяется новым свойством: его живописные или скульптурные качества зависят от некоей геологической и тектонической потенции, как в скалах Сезанна. Именно это в высшей степени часто происходит у Штрауба. Визуальный образ дает собственные геологические устои или основания, тогда как речевой или даже музыкальный акт, со своей стороны, закладывает некие основы в воздухе. Возможно, в этом объяснение колоссального парадокса Одзу, ибо уже в немом кино Одзу был изобретателем пустых и бессвязных пространств и даже натюрмортов, обнаруживавших устои визуального образа и подчинявших этот образ сам по себе стратиграфическому прочтению; тем самым он настолько предвосхитил технику современного кино, что у последнего не было никакой надобности обращаться к звуковому; когда же Одзу занялся звуковым кино (весьма поздно, но и тут опередив свое время), он перешел непосредственно ко второй его стадии, к «диссоциации» двух потенций, усиливающей каждую из них, при «разделении труда между презентационным образом и репрезентационным голосом».

В современном кинематографе визуальный образ обретает новую эстетику: он «как таковой» становится читаемым и наделяется потенцией, которой в немом кино обыкновенно не существовало, — тогда как речевой акт происходит в другом месте, и ему придается потенция, неизвестная на первой стадии звукового кино. Речевой акт, «висящий в воздухе», создает событие, но последнее всегда располагается «наискось» над визуальными тектоническими слоями: это две пересекающиеся траектории. Он создает событие — но в пространстве, опустошенном от событий. Современное кино определяется через «маятникообразные движения между речью и образом», в силу которых возникают новые отношения между ними (не только у Одзу и Штрауба, но и у Ромера, Рене и Роб-Грийе...). В простейшем случае такое новое распределение визуального и речевого случается в рамках одного и того же образа, который, следовательно, становится аудиовизуальным. Тут необходима настоящая педагогика, поскольку мы должны по-новому прочитывать визуальное, равно как и слушать речевые акты. Вот почему Серж Даней ссылается на «годарианскую» или «штраубианскую» педагогику. И первым проявлением большой педагогики в простом и все-таки определяющем случае стали последние фильмы Росселлини. Дело обстоит так, как если бы Росселлини сумел заново создать что-то вроде абсолютно необходимой начальной школы с ее уроком слов и уроком вещей, с грамматикой речи и правилами обращения с предметами. Эта педагогика, не сливающаяся ни с документальным фильмом, ни с расследованием, особенно отчетливо предстает в фильме «Восшествие



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Пустое пространство

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Людвика XIV на престол»: Людовик XIV дает портному урок отношения к вещам, заставляя его подбирать ленты и узелки, чтобы тот создал прототип парадного костюма, который будет давать занятия дворянским рукам, — в другом же месте король дает урок новой грамматики, где он сам становится единственным субъектом высказывания, тогда как вещи сочетаются согласно его намерениям. Педагогика или, скорее, «дидактика» Росселлини состоит не в соотнесении речей между собой и не в демонстрации вещей, но в выделении простейшей структуры дискурса, - речевого акта, - а также в обучении будничному изготовлению вещей, большим или малым трудам, ремеслу или индустрии. ...

На этой-то педагогической основе и строится новый режим образа. Как мы уже видели, этот новый режим состоит в следующем: образы и последовательности не нанизываются посредством рациональных купюр, завершающих первый (первую) или начинающих второй (вторую), а заново выстраиваются через иррациональные купюры, уже не принадлежащие ни к одному из двух образов и ни к одной из двух последовательностей и обладающие смыслом сами по себе (зазоры). Иррациональные купюры, следовательно, имеют дизъюнктивный, а уже не конъюнктивный смысл. В сложном случае, который мы теперь рассматриваем, проблема в следующем: где проходят купюры, в чем они состоят, почему они обладают автономией? Мы сталкиваемся с первой последовательностью визуальных образов, имеющих звуковой и речевой компонент, как на первой стадии звукового кино, — однако они стремятся к пределу, который им уже не принадлежит, как не принадлежит он и второй последовательности. Этот предел, эта иррациональная купюра, может предстать в весьма разнообразных визуальных формах — либо в неподвижной форме последовательности необычных, «аномальных» образов, порою прерывающих нормальное выстраивание двух последовательностей; либо в расширенной форме черного или белого экрана и их производных. Но всякий раз иррациональная купюра имеет в виду новую стадию говорящего кино, новый облик звукового кино. Это может быть актом молчания в том смысле, что молчание возникло с появлением речевых и музыкальных элементов. Это может быть и речевым актом, но взятом в аспекте игры воображения или заложения основ, а не в его классических аспектах. Примеры тому многочисленны в фильмах новой волны, например, в фильме Трюффо «Стреляйте в пианиста», где речевой акт прерывает погоню на автомобиле, — акт тем более странный, что он сохраняет видимость обыкновенной беседы, взятой наудачу; этот метод особенно выразителен у Годара, поскольку иррациональная купюра, к которой стремится нормальная последовательность, является жанром или персонифицированной категорией, требующими как раз речевого акта как заложения основ (роль Бриса Парена в «Жить своей жизнью») или как игры воображения (роль Девоса в «Безумном Пьеро»). Это может быть и музыкальным актом, когда музыка органична по отношению к черному заснеженному экрану, разрезающему последовательности образов, и заполняет этот интервал ради того, чтобы распределять образы по двум непрерывно перемешиваемым сериям. ...

А что происходит в том случае, когда иррациональная купюра, зазор или интервал проходят между очищенными, освобожденными друг от друга, дизъюнктивными визуальным и звуковым элементами? Возвращаясь к наглядной педагогике, можно утверждать, что фильм Эсташа «Фотографии Аликс» сводит визуальный элемент к фотографиям, а голос — к комментарию, — но между комментарием и фотографиями постепенно «выдалбливается» зазор; впрочем, сам свидетель не удивляется этой растущей гетерогенности. Начиная с фильма «Прошлым летом в Мариенбаде» и на протяжении всего своего творчества Роб-Грийе обыгрывал новую асинхронию, когда речевой и визуальный элементы не слипаются, но опровергают друг друга и друг другу противоречат, причем мы не можем отдать «приоритет» ни тому, ни другому: в промежутке есть что-то неразрешимое (как замечает Гардбес, у визуального нет исключительного права на подлинность, и оно содержит не меньше неправдоподобного, нежели речь). И противоречия уже не позволяют нам просто сличать услышанное и увиденное — элемент за элементом, или одно за другим, с педагогической целью: роль их — задействовать целую систему сбоев синхронизации и переплетений, поочередно, посредством предвосхищения или возвращений назад, детерминирующих разные настоящие времена, сочетая их в непосредственном образе-времени, — или же организующих прогрессивную или обратимую серию потенциалов под знаком ложного.

Визуальный и речевой элементы могут в каждом конкретном случае включать в себя различие между реальным и воображаемым, представляя то одно, то другое, равно как и альтернативу истинного и ложного (любой элемент может получать любое из приведенных значений); но последовательность аудиовизуальных образов неуклонно превращает отчетливо выделяемое в неразличимое и делает альтернативу неразрешимой. Первое свойство этого нового образа состоит в том, что «асинхрония» перестала означать то, что она значила в советском манифесте и в особенности у Пудовкина: речь идет уже не о том, чтобы донести до



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Пустое пространство

Автор лекции: Гульнара Абикеева

слуха речи и звуки, чей источник находится в относительном закадровом пространстве, и, стало быть, соотносящиеся с визуальным образом, но лишь избегающие дублирования его данных. Точно так же речь не идет о voice off, реализующем абсолютное закадровое пространство как отношение к целому, само по себе все еще принадлежащее визуальному образу. Voice off вступает в соперничество с визуальными образами или становится гетерогенным им, он утрачивает свойство превосходства над визуальными образами, определявшееся через отношение к их пределам: он потерял всемогущество. ...

Экстериорность визуального образа (который только и кадрировался при существовании закадрового пространства) сменилась на зазор между двумя типами кадрирования, визуальным и звуковым, на иррациональную купюру между двумя образами, визуальным и звуковым. Именно это, как нам представляется, определяет вторую стадию звукового кино (а, несомненно, эта вторая стадия так и не возникла бы без телевидения, ведь оно и сделало ее возможным; но поскольку телевидение отвергло большую часть собственных творческих возможностей и перестало их даже осознавать, кино испытало необходимость преподать ему педагогический урок, потребовались великие кинорежиссеры, чтобы показать, что кино может и на что оно способно; если верно, что телевидение убивает кино, то кино, наоборот, непрестанно воскрешает телевидение, и не только потому, что подпитывает его своими фильмами, но еще и в силу того, что великие кинорежиссеры изобрели аудиовизуальный образ, который они готовы «вернуть» телевидению, если последнее даст для этого удобный повод, — как мы это видим в последних фильмах Росселлини, в нескончаемых попытках Годара, таковы постоянные намерения Штрауба, равно как и Ренуара, Антониони и т. д.

Маргерит Дюрас продвигалась в этом направлении все дальше и дальше: центральный фильм трилогии «Песнь об Индии» устанавливает необычное метастабильное равновесие между звуковым образом, доносящим до нас все голоса, и образом визуальным, способствующим нашему прочтению безмолвной стратиграфии (персонажи не открывают ртов, даже когда их голоса доносятся с другой стороны, так что все их слова уже произнесены в прошедшем совершенном времени, тогда как место действия и событие, бал в посольстве, принадлежат мертвому пласту, прикрывающему древний и жгучий пласт, другой бал в другом месте). В визуальном образе мы обнаруживаем жизнь под пеплом или по ту сторону зеркал аналогично тому, как из звукового образа мы извлекаем чистый, но многоголосый речевой акт, отделившийся от театра и оторвавшийся от письменности. «Вневременные» голоса напоминают четыре стороны некоего звукового единства, сопоставляемого с единством визуальным: визуальный и звуковой элементы являются точками зрения на устремленную к бесконечности историю любви, идентичную самой себе и все же от самой себя отличающуюся. Ранее «Песни об Индии» «Женщина Ганга» уже основывала геавтономию звукового образа на двух вневременных голосах, а цель этого «Песнь об Индии» — один из тех фильмов, что вызвали большое количество комментариев по поводу отношений между визуальным и звуковым элементами. ...

На наш взгляд, проблема звукового кадрирования технологически может быть решена с помощью: 1. Множества микрофонов и их технического разнообразия; 2. Фильтров, корректирующих или размыкающих; 3. Временных модуляторов, работающих посредством отражения или с задержкой (в том числе гармонизеров); 4. Стерефонии, в той мере, в какой она перестает быть позиционированием в пространстве и становится исследованием густоты или временного объема звука. Несомненно, звукового кадрирования можно достичь и ремесленными приспособлениями, но лишь тогда, когда появятся эффекты, сравнимые с теми, что получаются при помощи современных технологических средств. Важно применение таких средств, начиная с момента звукозаписи, а не только при микшировании или монтаже; впрочем, различия постепенно становятся все относительнее.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
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.