

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Выводы





Основные идеи:

1. Кино является системой предъязыковых образов и знаков и оно возобновляет высказывания в свойственных этой системе образах и знаках.
2. В этой системе образов и знаков нам показалось существенным разделение на два типа образов с их соответствующими знаками: образы-движения и образы-время.
3. Если кино — автоматизм, ставший духовным искусством, то это в первую очередь касается образа-движения.
4. Современная фигура автомата представляет собой коррелят электронной автоматики. Электронному образу, т. е. теле- или видеообразу, зарождающемуся цифровому образу, предстоит либо преобразить кинематограф, либо заменить его собой, обозначив его смерть.
5. Волю к изначальному искусству мы уже определили через изменение, затрагивающее интеллигентную материю самого кино, а это — замена образа-движения образом-временем.
6. Новый духовный автомат и новые психологические автоматы сперва зависят от эстетики, а потом уже от технологии. Сначала образ-время обращается к изначальному порядку образов и знаков, а потом уже электроника портит или, наоборот, активизирует его.

Нам представляется, что кино является системой предъязыковых образов и знаков и что оно возобновляет высказывания в свойственных этой системе образах и знаках (прочитываемый образ немого кино, звуковой компонент визуального образа на первой стадии звукового кино, звуковой образ сам по себе на второй стадии звукового кино). Потому-то разрыв между немым и звуковым кино никогда не считался существенным в эволюции кинематографа. Зато в этой системе образов и знаков нам показалось существенным разделение на два типа образов с их соответствующими знаками, образы-движения и образы-время, причем последние появились и развивались значительно позже первых.

Киноструктуры и хроногенез - две последовательные главы чистой семиотики. Кино в аспекте психомеханики или как духовный автомат отражается в собственном содержании, в своих темах, ситуациях и персонажах. Но отношения здесь непростые, поскольку эта рефлексия дает повод для противопоставлений и инверсий в той же степени, что и для решений и примирений. Такому автомату всегда свойственны два сосуществующих и взаимодополнительных смысла, даже когда им приходится бороться между собой. С одной стороны, это великий духовный автомат, знаменующий собой наивысшие проявления мысли, способ, каким мыслит материя (в том числе, сама себя) прилагая фантастические усилия, чтобы достичь автономии; как раз в этом смысле Жан-Луи Шефер пишет, что кино — некий гигант, стоящий над нами, большая игрушка, манекен или машина, механический и нерожденный человек, приостанавливающий мир. Но, с другой стороны, духовный автомат является также и автоматом психологическим, и он уже не зависит от экстерниорного не потому, что он автономен, но оттого, что он лишен собственной мысли и повинуется внутреннему импринтингу, развертывающемуся лишь в видениях или рудиментарных действиях (от грезящего к сомнамбуле и, наоборот, через посредство гипноза, внушения, галлюцинаций, навязчивых идей и т. д.).

Существует нечто присущее лишь кинематографу и не имеющее ничего общего с театром. Если кино — автоматизм, ставший духовным искусством, то это в первую очередь касается образа-движения, сопоставляемого с автоматами не случайным образом, а по сути. Французская школа не только вообще не утратила привязанности к маятникообразным автоматам и персонажам из часовых мастерских, но и занялась автоматами движущимися, по примеру американской и советской школ. Система «человек-машина» варьирует в зависимости от конкретных случаев, но ее неизменная цель — постановка вопроса о будущем. И может случиться, что машинизм придется человеку настолько по сердцу, что пробудит в нем какие-то древнейшие потенции, — а движущаяся машина составит единое целое с простейшим психологическим автоматом на службе у нового устрашающего порядка: таково шествие сомнамбул, галлюцинирующих, гипнотизеров и гипнотизируемых в экспрессионизме, начинающееся с «Кабинета доктора Калигари», заканчивающееся «Завещанием доктора Мабузе» и проходящее через «Метрополис» и его робота. Немецкое кино обращалось к сонму первозданных сил, и именно Германия, наверное, оказалась самой подходящей страной, чтобы возвестить то, чему предстояло изменить кинематограф, «реализовать» его ужасы, а также модифицировать его изначальные возможности. Важность книги Кракауэра «От Калигари до Гитлера» состоит в том, что там показано, каким образом в экспрессионистском кино отразился подъем гитлеровского автоматизма в душах немцев. Но речь об этом в ней шла со все



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы

Автор лекции: Гульнара Абикеева

еще внешней точки зрения, тогда как Вальтер Беньямин занял позицию внутри кинематографа, чтобы продемонстрировать, как искусство автоматического движения (или, по его двусмысленному выражению, искусство репродукции) само должно было совпасть с автоматизацией масс, с выходом государства на сцену, в результате чего политика стала «искусством»: Гитлер как кинорежиссер.. . И вполне логично, что до самого своего падения нацизм считал себя конкурентом Голливуда. Революционная помолвка образа-движения с массовым искусством расстроилась, освободив место поработанным массам как великому психологическому автомату и их вождю как великому духовному автомату. Именно это побудило Зиберберга сказать, что кульминацией образа-движения стало творчество Лени Рифеншталь; и если бы кинематографу пришлось вести судебный процесс против Гитлера, то он прошел бы в рамках кино и против Гитлера-кинорежиссера, для того чтобы «победить его кинематографически, обратив против него его же оружие». Произошло так, как если бы Зиберберг нашел необходимым добавить второй складень к книге Кракауэра, но складень этот оказался фильмом: уже не от Калигари (или любого немецкого фильма) к Гитлеру, но от Гитлера к «Фильму Германии», так что изменение свершилось внутри кинематографа и было направлено как против Гитлера, так и против Голливуда, против показа насилия, против порнографии, против коммерции...

Но какой ценой? Мы обнаружим подлинную психомеханику лишь в том случае, если будем основывать ее на новых ассоциациях, восстанавливая гигантский ментальный автомат, чье место занял Гитлер, — а также воскрешая поработанные им психологические автоматы. Тогда придется отказаться от образа-движения, т. е. от связи между движением и образом, существующей в кино с самого начала, — чтобы освободить прочие потенции, находившиеся в кино в поработанном состоянии и не имевшие времени на то, чтобы разработать свои следствия, такие, как проецирование и прозрачность.

Как бы там ни было, речь идет о весьма общей проблеме, ибо проецирование и прозрачность представляют собой всего лишь технические средства, непосредственно доносящие образ-время и заменяющие образ-движение образом-временем. Преобразуется декор, но происходит это потому, что «пространство возникает здесь из времени» («Парсифаль»). Что это — новый режим как образа, так и автоматизма? Разумеется, тут напрашивается возвращение к внешней точке зрения, согласно которой мы имеем дело с технологической и социальной эволюцией автоматов. Автоматы типа часов, как и движущиеся автоматы, якобы уступили место новой расе, информатической и кибернетической, автоматам вычисляющим и мыслящим, автоматам регулируемым и способным на обратную связь. ...

Современная фигура автомата представляет собой коррелят электронной автоматике. Электронному образу, т. е. теле- или видеообразу, зарождающемуся цифровому образу, предстоит либо преобразить кинематограф, либо заменить его собой, обозначив его смерть. Мы не претендуем на анализ новых образов, выходящий за рамки наших намерений, но только отмечаем некоторые из последствий, чьи отношения с кинематографическим образом еще следует определить. Новым образам уже не присуща экстериторность (закадровое пространство), и они больше не интериоризируются в каком бы то ни было целом: скорее, они обладают лицевой стороной и изнанкой, обратимыми, но друг на друга не накладываемыми: это свойство выворачивания. Они представляют собой объекты перманентной реорганизации, когда новый образ может появиться из какой угодно точки предыдущего образа. Организация пространства в таких случаях утрачивает привилегированные направления, и прежде всего привилегию вертикальности, о коей все еще свидетельствует расположение экрана, — за счет развития, так сказать, всенаправленного пространства, непрестанно варьирующего собственные углы и координаты, меняющего местами вертикаль и горизонталь. Представляется, что и сам экран — даже если он условно сохраняет вертикальную позицию — уже не отсылает к позам человека (в отличие от окна или картины), но формирует некую информационную таблицу, непрозрачную поверхность, на которую записываются «данные», в результате чего информация заменяет собой Природу, а мозг-город, третий глаз вытесняет очи Природы. Наконец, поскольку звуковой элемент завоевывает автономию, со все большей отчетливостью наделяющую его статусом образа, два образа — звуковой и визуальный — вступают в сложные отношения без субординации и даже соизмеримости и достигают общего предела по мере того, как каждый добирается до предела собственного.

Во всех этих смыслах новый духовный автоматизм, в свою очередь, отсылает к новым психологическим автоматам. Но мы еще не разобрались с вопросом — что это, мозговое творчество или, наоборот, неэффективность мозжечка? Новый автоматизм сам по себе ничего не значит, если он не служит могучей, темной и целеустремленной воле к искусству и если он не стремится раскрыться посредством произвольных движений, этой воле тем не менее не противоречащих. Волю к изначальному искусству мы уже определили через изменение, затрагивающее интеллигибельную материю самого кино, а это —



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы

Автор лекции: Гульнара Абикеева

замена образа-движения образом-временем. В итоге получается, что основой электронных образов должна служить опять-таки иная воля к искусству или же такая основа должна содержаться в еще непознанных аспектах образа-времени. Художник всегда находится в такой ситуации, что ему впору сказать: «Я объявляю себя приверженцем новых средств», и тут же добавить: «Боюсь, как бы эти новые средства не подавили все виды воли к искусству и не превратили его в коммерцию, порнографию и что-то вроде гитлеризма...».

Здесь важно то, что кинематографический образ уже достиг эффектов, не похожих на электронные, но имевших автономные и предвосхищающие функции в сфере образа-времени как воли к искусству. Так, фильмам Брессона совершенно не свойственна потребность в информатических или же кибернетических машинах; и, однако же, «моделью» здесь служит современный психологический автомат, поскольку последний определяется отношением к речевому акту, а не к движущему действию, в отличие от былых времен (Брессон постоянно размышлял об автоматизме). Аналогично этому, марионеточные персонажи Ромера, загипнотизированные героини Роб-Грийе, зомби у Рене определяются в зависимости уже не от энергии и подвижности, а от речи и информации. У Рене уже нет flashback'ов, но скорее присутствует обратная связь (feedback) и сбои в обратной связи, для показа которых, однако, нет необходимости в особом оборудовании.

У Одзу дерзости монтажных согласований под углом в 180° хватило для того, чтобы смонтировать образ «до последней точки вместе с его изнанкой» и чтобы «план вывернулся наизнанку». Перемешиваются направления и ориентации пространства, так что оно абсолютно утрачивает примат вертикальной оси, который мог их обуславливать (так происходит в фильме Сноу «Центральный район», где техническими средствами служат лишь камера и вращающаяся машина, повинующаяся электронным звукам). И экранная вертикаль обладает теперь лишь условным смыслом, ибо она перестает показывать нам мир в движении и стремится стать непрозрачной поверхностью, получающей упорядоченные и неупорядоченные информационные сигналы, при том, что персонажи, предметы и речи записываются на нее как «данные». Следовательно, читабельность образа делает его независимым и от вертикальной позиции человека, какой она может быть в газете.

Дело здесь в том, что новый духовный автомат и новые психологические автоматы сперва зависят от эстетики, а потом уже от технологии. Сначала образ-время обращается к изначальному порядку образов и знаков, а потом уже электроника портит или, наоборот, активизирует его. Когда Жан-Луи Шефер сравнивает принцип воздействия кино с гигантским духовным автоматом или манекеном, нависшим над нашими головами, он справедливо пишет, что сегодня определяющим фактором здесь является мозг, обладающий непосредственным и предшествующим какой бы то ни было подвижности тела восприятием времени. Штраубов, Маргерит Дюрас и Зиберберга безусловно объединяет то, что в их фильмах, несмотря на все индивидуальные различия, формируется новый аудиовизуальный строй. В действительности, у Ганс-Юрген Зиберберга мы обнаруживаем два значительных свойства, каковые мы пытались выделить в прочих случаях. Прежде всего, дизъюнкция (разобщение) звукового и визуального элементов отчетливо предстает в фильме «Королевский повар», и это — дизъюнкция между потоком речей повара и заброшенными пространствами, замками, хижинами, иногда — гравюрами. Или же в фильме «Гитлер» визуальное пространство имперской канцелярии пустеет, в то время как притаившиеся в углу дети заводят пластинку с речью Гитлера. Эта дизъюнкция имеет аспекты, характерные для стиля Зиберберга. Порою она представляет собой объективный разлад между говорящимся и видимым: фронтальная проекция и частое использование диапозитивов способствуют созданию такого визуального пространства, которое сам актер не видит, но с которым он просто ассоциируется, так и не становясь его частью и оказываясь сведенным к собственным речам и к нескольким аксессуарам (например, в фильме «Гитлер» показаны гигантская мебель и гигантских размеров телефон, тогда как карлик-слуга говорит о кальсонах хозяина).

Порою же она предстает в виде субъективной диссоциации голоса и тела, и в этих случаях тело заменяется марионеткой или паяцем, сочетающимися с голосом актера или чтеца; либо же, как в «Парсифале», playback в должной степени синхронизируется, но синхронизируется с телом, остающимся чужим для голоса, которому оно атрибутируется, в результате чего получается живая марионетка — тело девушки с голосом мужчины, или же два конкурирующих тела для одного и того же голоса. Это означает, что целого здесь нет: режим «разорванности», или разделения на тело и голос формирует генезис образа, «не представимого в одном индивиде», это «призрак, разделенный в самом себе и притом не психологическим способом». Марионетка и чтец, тело и голос, составляют не целое и не индивида, но автомат. И автомат этот психологический в том смысле, что сущность его «психе» глубинным образом разделена, — хотя его никак невозможно станет называть психологическим, когда эта разделенность будет интерпретироваться



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы

Автор лекции: Гульнара Абикеева

как немашинное состояние индивида. Словно у Клейста или же как в японском театре душа творится из «механического движения» марионетки по мере того, как она присовокупляет к себе некий «внутренний голос». Но если можно сказать, что эта разделенность происходит «в себе», то невозможно утверждать, что она имеет место «для себя». Ибо, во-вторых, необходимо, чтобы чистый речевой акт, акт творческого фантазирования или придумывания легенды, отделился от всевозможной выговоренной информации (наиболее поразительным примером является герой фильма «Карл Май», который сам становится легендой, когда проходит сквозь изобличения собственной лжи), — но также чтобы все визуальные данные организовались в виде наложенных друг на друга и непрерывно перемешиваемых пластов, с попеременным выходом на поверхность то одного, то другого, с отношениями ретроактивности, с подземными толчками, с погружениями, с обрушиванием, с полным разрушением, — когда из руин возникает речевой акт, возвышающийся по другую их сторону (таковы три слоя истории Германии, соответствующие трилогии — Людвиг, Карл Май, Гитлер; таково в каждом из фильмов наложение друг на друга диапозитивов, как пластов, последний из которых, «ледяной и безжизненный пейзаж», соответствует концу света). Создается впечатление, что миру необходимо расколиться и быть погребенным ради того, чтобы из руин воздвигся речевой акт. Нечто подобное мы видели у Штрауба и Дюрас: визуальный и звуковой элементы не воссоздают целого, но вступают в «иррациональные» отношения в соответствии с двумя асимметричными траекториями; аудиовизуальный образ — не целое, а «слияние в разорванности».

Но одной из наиболее оригинальных черт Зиберберга является то, что этот режиссер создает обширное информационное пространство, сложное, гетерогенное и анархичное, где соседствуют тривиальное и культурное, публичное и частное, историческое и анекдотическое, воображаемое и реальное, — и то со стороны речи — монологи, комментарии, знакомые или вспомогательные свидетельства; то со стороны зрения существующие или уже не существующие места, гравюры, планы и проекты, видения и ясновидение, — причем все это равноправные элементы, формирующие сеть и вступающие в отношения, никогда не являющиеся отношениями причинно-следственной связи. Современный мир — тот, в котором информация заменяет природу. Жан-Пьер Удар называет это «медиаэффектом» Зиберберга. И в этом заключается важнейший аспект творчества Зиберберга, поскольку дизъюнкция, отделенность визуального от звукового как раз имеют своей задачей выразить эту сложность информационного пространства. Именно эта сложность выходит за рамки психологического индивида, делая невозможным существование целого; это не поддающаяся гармонизации, «не представимая в одном индивиде» сложность, и репрезентацию свою она находит лишь в автомате. ...

Преодоление информации происходит сразу с двух сторон, когда задаются два вопроса: каков ее источник и кто получатель! Это также и два вопроса годаровской педагогики. Информатика не отвечает ни на один из них, поскольку источник информации не совпадает ни с самой информацией, ни с информируемым. Деградация информации до сих пор не произошло только потому, что сама информация является деградацией. Стало быть, необходимо преодолеть все типы выговоренной информации, чтобы извлечь из них чистый речевой акт, творческое фантазирование, предстающее в качестве изнанки господствующих мифов, расхожих речей и тех, кто их произносит, — и такой акт будет в состоянии создать миф вместо того чтобы извлекать из него выгоду или эксплуатировать его. Кроме того, следует преодолевать всевозможные визуальные слои, воздвигая чистую информацию, способную возвыситься над обломками и пережить конец света, а значит, способную принять в свое видимое тело чистый речевой акт. В «Парсифале» первый аспект отсылает к грандиозному разуму Вагнера, наделившему речевой акт, выступающий как пение, его творческой функцией, — к могуществу мифа, использованному Людвигом, Карлом Маем и Гитлером смехотворно и извращенно. Другой аспект отсылает к Парсифалю, проходящему сквозь все визуальные пространства, которые также вышли из его безмерного разума; из последнего пространства конца света Парсифаль выходит раздвоенным, когда голова его сама разделяется, а «Парсифаль-девушка» не просто говорит искупительным голосом, но принимает его всем своим существом. ...

Иррациональный цикл визуального и звукового элементов соотнесен Зибербергом с информацией и ее преодолением. Искупление, искусство по ту сторону сознания, также является творчеством по ту сторону информации. Искупление приходит слишком поздно (здесь точка соприкосновения между Зибербергом и Висконти), оно падает как снег на голову, когда информация уже овладела речевыми актами, а Гитлер захватил миф или иррациональное немецкого народа. Но «слишком поздно» — лишь негативная форма, это признак образа-времени, такого, в котором время показывает стратиграфию пространства и дает возможность услышать присущее речевому акту фантазирование. Жизнь, даже выживание кино зависят от его внутренней борьбы с информатикой. На борьбу с ней необходимо направить преодолевающий ее



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы

Автор лекции: Гульнара Абикеева

вопрос о ее источнике и получателе, голову Вагнера как духовный автомат, пару Парсифалей как автомат психический.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Беньямин В. Произведения искусства в век технической воспроизводимости. <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru>
2. Ямпольский М. Образ человека и киноязык. <https://seance.ru/blog/image-of-human/>
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 Жилю Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000.