

КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Выводы (завершение)





Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы (завершение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Основные идеи:

1. Время как единица или тотальность зависит от монтажа, соотносящего его опять же с движением или с последовательностью планов.
2. В современном кинематографе, напротив, образ-время уже не является ни эмпирическим, ни метафизическим, но «трансцендентальным», в том смысле, какой это слово имеет у Канта: время «сходит с петель» и предстает в чистом состоянии.
3. Уже не время подчинено движению, а движение подчиняется времени.
4. Образ-время стал непосредственным, тогда как время обнаружило новые аспекты, а движение стало аберрирующим по сути, а не случайным образом, - Монтаж обрел новый смысл, и в послевоенный период сложился так называемый новый кинематограф.
5. Образ-движение соотносился с собственным интервалом, он формировал образ-действие: последний, в самом широком смысле, включал воспринятое движение (перцепция, ситуация), импринтинг (эмоция и сам интервал), а также выполненное движение (действие в собственном смысле слова или реакция).
6. Для того, чтобы возник образ-время, наоборот, необходимо, чтобы актуальный образ вступил в отношения с собственным виртуальным образом как таковым; необходимо, чтобы чистое описание как отправная точка раздвоилось, «повторилось, началось снова, совершило бифуркацию или впало в противоречие по отношению к самому себе».
7. В кристалле возникает время «собственной персоной», и оно непрерывно возобновляет собственное раздвоение, которому не суждено завершиться, поскольку незаметный взаимообмен вновь и вновь проводится и воспроизводится.

Остается подвести итог формированию этого образа-времени в современном кино и обозначить новые знаки, которые он имеет или с которыми сопряжен. Между образом-движением и образом-временем существует масса переходных оттенков, почти неощутимых или даже смешанных. При этом невозможно сказать, что один из них важнее, прекраснее или глубже другого. Можно лишь утверждать, что образ-движение не дает нам образа-времени. Тем не менее, он дает нам множество сопряженных с ним вещей. С одной стороны, образ-движение составляет время в его эмпирической форме, поток времени: последовательность настоящих согласно внешним отношениям между «до» и «после», когда получается, что прошлое — это прежнее настоящее, а будущее — грядущее настоящее. Результатом не слишком глубокого размышления может быть вывод, что кинематографический образ всегда располагается в настоящем времени. Но эта идея, будучи усвоенной в готовом виде, является пагубной для какого бы то ни было понимания кино, и вину за эту ошибку несет не столько образ-движение, сколько чересчур поспешная рефлексия. Ведь, с другой стороны, образ-движение уже вызывает некий образ времени, отличающийся от него избыточностью либо недостаточностью и располагающийся поверх или ниже настоящего как эмпирического потока: тут время уже не измеряется посредством движения, но само задает ритм или меру движения (метафизическая репрезентация). И ритм этот, в свою очередь, имеет два аспекта, рассмотренных нами в предыдущем томе: это минимальная единица времени как интервала движения либо тотальность времени как максимум движения во вселенной. Утонченное и возвышенное...

Однако же выходит, что и в первом, и во втором аспекте время отличается от движения лишь как его косвенная репрезентация. Время как поток истекает из образа-движения или из последовательных планов. Но время как единица или тотальность зависит от монтажа, соотносящего его опять же с движением или с последовательностью планов. Вот почему образ-движение в своих основах сопряжен с косвенной репрезентацией времени и не дает нам его непосредственной репрезентации, т. е. образа-времени. В таких случаях единственная непосредственная репрезентация времени может быть в музыке. Но в современном кинематографе, напротив, образ-время уже не является ни эмпирическим, ни метафизическим, но «трансцендентальным», в том смысле, какой это слово имеет у Канта: время «сходит с петель» и предстает в чистом состоянии. Образ-время имеет в виду не отсутствие движения (хотя зачастую подразумевает его разреженность), но перевернутость субординации; уже не время подчинено движению, а движение подчиняется времени. Уже не время истекает из движения, из его нормы и из его исправленных аберраций, а движение как ложное, аберрирующее движение теперь зависит от времени.

Образ-время стал непосредственным, тогда как время обнаружило новые аспекты, а движение стало аберрирующим по сути, а не случайным образом, — монтаж обрел новый смысл, и в послевоенный



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы (завершение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

период сложился так называемый новый кинематограф. Сколь бы тесными ни были его взаимосвязи с классическим кинематографом, современное кино ставит вопрос: какие новые силы воздействуют на образ и какие новые знаки заполняют экран?

Первым фактором здесь выступает разрыв сенсомоторной связи. Ибо, коль скоро образ-движение соотносился с собственным интервалом, он формировал образ-действие: последний, в самом широком смысле, включал воспринятое движение (перцепция, ситуация), импринтинг (эмоция и саминтервал), а также выполненное движение (действие в собственном смысле слова или реакция). Стало быть, сенсомоторная цепь была единством движения и его интервала, спецификацией образа-движения или образа-действия *par excellence* (преимущественно). Было неуместным говорить о нарративном кино, соответствующем этому первому моменту, ибо повествование проистекает из сенсомоторной схемы, а не наоборот. Но как раз тем, что поставило под сомнение этот кинематограф действия в послевоенный период, стал разрыв самой сенсомоторной схемы: увеличение количества ситуаций, на которые больше невозможно реагировать, количества сред, с которыми можно поддерживать лишь алеаторные (рискованные) отношения, каких угодно пустых или разрозненных пространств, заменяющих квалифицированную протяженность. И вот, в противоположность требованиям образа-движения, ситуации уже не продлеваются в действии или реакции. Это чисто оптические или звуковые ситуации, и персонаж, попавший в них, не знает, как отвечать, — это «охладевшие» пространства, в которых он перестает переживать и действовать; он обращается в бегство, начинает бесцельные прогулки, маятникообразные движения, — при смутном безразличии к тому, что с ним происходит, и нерешительности относительно того, что ему следует предпринять. Но то, что он утратил в сфере действия или реакции, он компенсирует прозорливостью: он ВИДИТ, и в итоге проблемой зрителя становится «что следует в образе разглядеть?» (а уже не «что мы увидим в следующем образе?»). Ситуация уже не продлевается в действие через посредство эмоций. Она отрезана от всех своих продолжений, теперь она имеет смысл лишь сама по себе, ибо она абсорбировала все свои аффективные интенсивности и активные экстенсивности. Это уже не сенсомоторная, а чисто оптическая и звуковая ситуация, где ясновидящий заменил действующего; это такое «описание»...

Мы называем опсигнумами и сонсигнумами тип образов, неожиданно появившихся после войны, внешние причины которых можно перечислить (действие поставлено под сомнение; избыток опустошенных, разрозненных и «охладевших» пространств), — но образы эти были вызваны к жизни и внутренним импульсом возрождающегося кино, воссоздающего собственные условия; таковы неореализм, новая волна, новое американское кино. Итак, если верно, что сенсомоторная ситуация главенствовала над косвенной репрезентацией времени, как следствия образа-движения, — то чисто оптическая или чисто звуковая ситуация открывается в сторону непосредственного образа-времени.

Образ-время — это коррелят опсигнума и сонсигнума. Никогда он не представлял нагляднее, нежели у режиссера, предвосхитившего современное кино еще в довоенные годы и в немых фильмах, — у Одзу: опсигнумы, опустевшие или бессвязные пространства, открываются в сторону натюрмортов как чистой формы времени. Вместо «моторной ситуации — косвенного представления времени» мы получаем «опсигну́м или сонсигну́м — непосредственное представление времени». Но раз чисто оптические и звуковые образы уже не продлеваются в действие, с чем они могут выстраиваться в цепь? Хотелось бы ответить: с образами-воспоминаниями или с образами-грезами. Тем не менее, одни из них все еще вписываются в сенсомоторную ситуацию, в которой довольствуются заполнением интервала, непрерывно его удлиняя и растягивая; в прошлом они улавливают стародавнее настоящее, и тем самым имеют отношение к эмпирическому потоку времени, хотя и то и дело вводят в него локальные ретроградации (*flashback* как психологическая память). Другие же, образы-грезы, скорее затрагивают целое: сенсомоторную ситуацию они проецируют до бесконечности, то обеспечивая непрестанную метаморфозу ситуации, то заменяя действие персонажей движением мира. Но мы тем самым не выходим за пределы косвенной репрезентации, хотя и приближаемся к вратам времени в некоторых необычайных случаях, от-носящихся уже к современному кино (к примеру, *flashback* как откровение времени, совершающего бифуркацию и освобождающегося, у Манкевича, — или же движение мира как сцепление чистого описания и танца в американской музыкальной комедии).

Как бы там ни было, даже в этих случаях образ-воспоминание или образ-греза — мнемосигну́м или ониросигну́м — преодолеваются: дело здесь в том, что сами по себе эти образы являются виртуальными и выстраиваются в цепь с актуальным оптическим и звуковым образом (описание), но еще и, в свою очередь, непрестанно и до бесконечности актуализируются (в том числе одни в других). А вот для того, чтобы возник образ-время, наоборот, необходимо, чтобы актуальный образ вступил в отношения с собственным



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы (завершение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

виртуальным образом как таковым; необходимо, чтобы чистое описание как отправная точка раздвоилось, «повторилось, началось снова, совершило бифуркацию или впало в противоречие по отношению к самому себе». Необходимо, чтобы сформировался двугранный образ, — одновременно и взаимный, и актуальный, и виртуальный. Теперь мы находимся уже не в ситуации соотношения актуального образа с другими виртуальными образами (воспоминаниями или грезами), которые с этих пор, в свою очередь, актуализуются, что все еще можно назвать выстраиванием в цепь.

Мы попали в ситуацию, когда имеется и актуальный образ, и его собственный виртуальный образ, в результате чего получается уже не нанизывание в одну цепь реального вместе с воображаемым, но неразличимость того и другого при постоянном взаимообмене. По сравнению с опсигнумом это можно назвать прогрессом: мы видели, как кристалл (гиалосигнум) обеспечивает раздвоение описания и способствует взаимообмену в образе, ставшем двойным, — обмену между актуальным и виртуальным, между прозрачным и тусклым, между зародышем и средой. Возвышаясь до неразличимости реального и воображаемого, кристаллические знаки выходят за рамки всяческой психологии воспоминаний и мечтаний, равно как и любой физики действия. И в кристалле мы видим уже не эмпирическое течение времени как последовательность настоящих и не косвенную репрезентацию времени как интервал или целое, но его прямую репрезентацию, его формообразующее раздвоение на преходящее настоящее и непреходящее прошлое, строгую современность настоящего прошлому, каким оно будет, — и прошлого настоящему, каким оно было.

В кристалле возникает время «собственной персоной», и оно непрерывно возобновляет собственное раздвоение, которому не суждено завершиться, поскольку незаметный взаимообмен вновь и вновь проводится и воспроизводится. Непосредственный образ-время, или трансцендентальная форма времени, есть то, что мы видим в кристалле; что же касается гиалосигнумов, кристаллических знаков, то они должны считаться зеркалами или зародышами времени. Отсюда возникают хроносигнумы, отмечающие различные способы репрезентации непосредственного образа-времени. Первый касается порядка времени: этот порядок не имеет отношения к последовательности, а также не совпадает с интервалом или целым в косвенной репрезентации. Он касается внутренних отношений времени, взятого в топологической или квантовой форме. Кроме того, первый хроносигнум выступает в двух обличьях: порою он представляет собой сосуществование всех полотнищ прошлого - при топологическом преобразовании этих слоев — и преодоление психологической памяти по направлению к памяти-миру (этот знак можно назвать полотнищем, аспектом или гранью). Порою же это одновременность острий настоящего, когда такие острия нарушают какую бы то ни было экстериорную последовательность и осуществляют квантовые скачки между раздвоенными настоящими из прошлого, будущего и самого настоящего (этот знак мы называем острием, или ударением). Теперь мы имеем дело уже не с невыделимым различием между реальным и воображаемым, которое было характерно для образа-кристалла, а с неразрешимыми альтернативами выбора между полотнищами прошлого или же с «необъяснимыми» различиями между остриями настоящего, теперь имеющими отношение к непосредственному образу-времени. Здесь задействовано уже не реальное и воображаемое, а истинное и ложное. И по аналогии с тем, как реальное и воображаемое становились невыделимыми в весьма точно указанных условиях образа, теперь уже истинное и ложное становятся неразрешимыми или необъяснимыми: невозможное получается из возможного, а прошлое не обязательно истинно. Это новая логика, изобрести которую так же важно, как только что представленную нами новую психологию.

Нам показалось, что Рене дальше всех продвинулся в исследовании сосуществующих полотнищ прошлого, а Роб-Грийе — в понимании одновременных острий настоящего: отсюда парадокс с фильмом «Прошлым летом в Мариенбаде», который причастен обеим системам. Но, как бы там ни было, образ-время возник посредством прямой или трансцендентальной репрезентации, как новый элемент послевоенного кино, и мэтром образа-времени стал Уэллс...

Так называемый классический образ следует анализировать по двум осям. Эти две оси — координаты мозга: с одной стороны, образы выстраиваются в цепь или продлевают друг друга согласно законам ассоциации, смежности, подобия, контраста или противопоставления; с другой же стороны, ассоциированные образы интериоризируются в некоем целом как концепте (интеграция), а это целое, в свою очередь, непрестанно экстериоризируется в ассоциируемых или продлеваемых образах (дифференциация). Поэтому целое оставалось открытым или изменяющимся, и в то же время любое множество образов всегда изымалось из более обширного множества. Таков был двойственный аспект образа-движения, определяющий закадровое пространство: с одной стороны, образ-движение сообщался



Книга: Кино 2: образ – время

Лекция: Выводы (завершение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

с неким экстериорным, с другой — выражал изменяющееся целое. Движение в своей продлеваемости представляло собой непосредственную данность, а изменяющееся целое, т. е. время, служило косвенной или опосредованной репрезентацией движения. Но непрестанно происходили циркуляция движения и времени, интериоризация их в целом, экстериоризация в образе, окружности или спирали, каковые и формировали модель Истинного как тотализацию для кинематографа не в меньшей степени, чем для философии. Эта модель вдохновляла режиссеров на создание ноосигнумов классического образа, и неизбежно были две разновидности таких ноосигнумов. Согласно первой из них, образы выстраивались в цепь с промежутками в виде рациональных купюр и в таких условиях формировали продлеваемый мир: между двумя образами, или двумя последовательностями образов, предел как интервал понимается как окончание одной или начало другой последовательности, как последний образ первой или первый образ второй. Ноосигнумы другого типа отмечали интеграцию последовательностей в некоем целом (самосознание как внутренняя репрезентация), но также и дифференциацию целого по продлеваемым последовательностям (вера во внешний мир). И, как при первом, так и при втором типе ноосигнума, целое непрестанно изменялось, тогда как образы двигались. Тем самым время как мера движения обеспечивало функционирование обобщенной системы соизмеримости в этой двойной форме интервала и целого. Таким был блеск классического образа. Современный образ устанавливает царство «несоизмеримостей» или иррациональных купюр; это означает, что купюра уже не является частью ни первого, ни второго образа, ни первой, ни второй последовательности, которые она отделяет друг от друга и отграничивает. Как раз при этом условии последовательность, или секвенция, становится серией в том смысле, какой мы только что проанализировали. Интервал освобождается, а зазор становится нередуцируемым и обретает собственное значение. Первый вывод из этого состоит в том, что образы теперь не выстраиваются в цепь через рациональные купюры, но заново нанизываются в цепь через купюры иррациональные. ...

Ноосигнумами непосредственного образа-времени являются иррациональная купюра между не выстроенными в цепь (но всегда заново в нее нанизываемыми) образами, а также абсолютный контакт между не поддающимися тотализации и асимметричными внешним и внутренним. Мы переходим от одного из них к другому, поскольку внешнее и внутреннее представляют собой две грани предела как иррациональной купюры и поскольку последняя, уже не принадлежа ни к одной из последовательностей, предстает в виде автономного внешнего, которое обязательным образом задает себе некое внутреннее. Предел или зазор, иррациональная купюра, отчетливее всего проходят между визуальным и звуковым образами. Это явление имеет в виду некоторые новшества и изменения. Необходимо, чтобы звуковой элемент, вместо того чтобы играть роль компонента визуального образа, сам стал образом; следовательно, необходимо создание звукового кадрирования, где купюра проходит между двумя типами кадрирования — звуковым и визуальным; стало быть, даже если закадровое пространство фактически сохраняется, необходимо, чтобы оно утратило всю свою «юридическую потенцию», поскольку визуальный образ уже не продлевается за пределы собственного кадра, а вступает в особые отношения с образом звуковым, также кадрированным (зазор между двумя типами кадрирования заменяет закадровое пространство); необходимо, чтобы voice off также исчез, так как за кадром никого нет, — но имеются два сталкивающихся геавтономных образа, голосовой и зрительный, каждый сам по себе и в собственном кадре. Может случиться и так, что два типа образов будут соприкасаться или объединяться, но произойдет это, очевидно, не посредством flashback'a, предполагающего, будто голос (более или менее off) в состоянии воскресить то, что визуальный образ возвращает нам: современное кино убило flashback, равно как и voice off, и закадровое пространство. Оно смогло обрести полноправный звуковой образ, лишь навязав его диссоциацию с образом визуальным, дизъюнкцию, которую не следует устранять; это иррациональная купюра между визуальным и звуковым образами. Тем не менее, между ними существуют и отношения, несобственно-прямые или несоизмеримые, ибо несоизмеримость обозначает новую разновидность отношений, а не их отсутствие. И вот звуковой образ кадрирует некую массу или непрерывность, из которой он собирается извлечь чистый речевой акт, т. е. акт мифотворчества или фантазирования, создающий событие, «монтирующий» событие в воздухе и сам возносящийся в духовном восхождении. А образ визуальный, со своей стороны, кадрирует какое-угодно-пространство, пространство пустое или разрозненное, которое наделяется новым смыслом, ибо погребает событие под стратиграфическими слоями и опускает его под землю, словно каждый раз открываемый заново подземный огонь. Стало быть, визуальный образ никогда не сможет показать то, что высказывает образ звуковой.

Например, у Маргерит Дюрас изначальный бал так и не воскреснет с помощью flashback'a, и каждая разновидность образа не будет тотализована. Тем не менее между ними возникнут отношения, стыки, или



Книга: **Кино 2: образ – время**

Лекция: **Выводы (завершение)**

Автор лекции: **Гульнара Абикеева**

контакт. И контакт этот не будет зависеть от дистанции между внешним, где возносится ввысь речевой акт, и внутренним, где событие погребает себя под землей: такова взаимодополнительность между звуковым образом - речевым актом как творческим фантазированием, и образом визуальным — стратиграфическими или археологическими захоронениями. И между ними - иррациональная купюра, но такая, что формирует не поддающиеся гармонизации, нетотализуемые отношения, сломанное кольцо их стыка, асимметричные грани их контакта. Это непрестанное нанизывание в цепь заново. Речь достигает собственного предела, отделяющего ее от визуального элемента; визуальный же элемент достигает своего предела, отделяющего его от элемента звукового. В итоге каждый элемент, добравшись до собственного предела, отделяющего его от другого элемента, тем самым обнаруживает общий предел, соотносящий их между собой в несоизмеримых отношениях иррациональной купюры, лицевой стороны и изнанки, внешнего и внутреннего. Эти новые знаки называются лектосигнумами и свидетельствуют о последнем аспекте непосредственного образа-времени, об общем пределе: визуальный образ, ставший стратиграфическим, сам по себе становится тем более читабельным, чем более автономным и творческим делается речевой акт.

Пользу теоретических книг по вопросам кино часто ставят под сомнение. Годар любит напоминать о том, что когда будущие режиссеры новой волны писали, они писали не о кино, они не создавали никаких теорий, а просто таков был их способ создавать фильмы. Думается, это замечание не демонстрирует большого понимания того, что называется теорией. Ибо теория также творится, и не в меньшей степени, нежели ее объект. Для большинства людей философия — это то, что не «создается», а предсуществует в готовом виде на заранее изготовленных небесах. А ведь на деле-то философская теория сама по себе представляет собой практику, в той же мере, что и ее объект. Она не более абстрактна, чем ее объект. И это практика концептов, о которой следует выносить суждение в зависимости от других практик, на которые она накладывается. Теория кино — это теория не «о» кино, но о концептах, вызванных кино к жизни, — и сами они вступают в отношения с другими концептами, соответствующими иным практикам, причем практика концептов не обладает никакими привилегиями по сравнению с другими практиками, а ее предмет — по сравнению с другими предметами. На уровне взаимопроникновения множества практик и возникают вещи, сущности, образы, концепты, все разновидности событий. Теория кино направлена не на кино, а на его концепты, являющиеся не менее практичными, влиятельными и действительными, нежели само кино.

Великие кинорежиссеры подобны великим живописцам или великим музыкантам: именно они лучше всего говорят о том, что создают. Но, говоря, они становятся иными, они превращаются в философов или теоретиков — даже Хоукс, не любивший теорий, даже Годар, притворяющийся, будто он презирает теории. Концепты кино в самом кино не даны. И все-таки это концепты кино, а не теории о кино. Всегда приходит час, полуденный или полночный, когда вопрос «что такое кино?» превращается в другой: «что такое философия?» Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику. Ибо никакой детерминации, ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика), ни рефлексивной, недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Рыклин М. Жиль Делез: Кино в свете философии. – М., Искусство кино, 1997, №4. <http://old.kinoart.ru/archive/1997/04/n4-article23>
2. Делез Жиль. <https://garagemca.org/ru/publishing/gilles-deleuze-cinema>
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 Жилью Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000.