

ТЕМА ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Наташа ДРУБЕК

КИНО, ЧАСЫ И ДОЖДЬ

К предыстории образов-времени Делёза

1. Начала кинематографа и попытка показать и осмыслить время

На стыке XIX и XX веков представители различных научных дисциплин и видов искусства все больше задумывались о факторе времени: философ Анри Бергсон; опирающийся на концепции Бергсона литератор Марсель Пруст, автор «В поисках утраченного времени»; физик Альберт Эйнштейн. Вместе с тем, начало XX века—время победного шествия кино как культурного института: повсеместно строились первые стационарные кинотеатры, закрепившие практику временных или сезонных кинопоказов.

Жиль Делёз считал, что философ длительности (*durée*) Бергсон во время создания своей работы «Материя и память» (1896) находился под влиянием нового медиа—кино: даже если он выступал против него с критикой, рассматривал его прежде всего в аспекте движения или не признавал за ним способности адекватно отображать время¹. То, что кино могло пред-

ставлять, генерировать, симулировать движение, вначале использовалось как величайший аттракцион, и в первые десятилетия его существования понималось как «заслуживающее внимания выразительное средство»². То, что кино могло символически отразить или сделать наглядным время (например, за счет замедления или ускорения движения, или в виде обратного хода, забавно выглядящего на экране)³, воспринималось как второстепенный по значимости, основанный на движении трюк.

Заигрывание со временем (его скоростью и направлением) было, однако, важнейшим игровым элементом раннего кинематографа, так называемого «кинематографа аттракционов» (Том Ганнинг), который был еще слабо развит нарративно и самостоятельно исследовал различные трюковые и коммуникативные возможности кино. Условность времени становилась особенно наглядной при проекции. Ручное управление аппаратов на заре кинематографа вело к разнообразным непоследовательностям: иногда торопился кинемеханик и ускорял проекцию; иногда сам кинооператор во время съемки из-за усталости или же намеренно вдруг начинал медленнее крутить ручку камеры (в слэпстике это давало эффект ускоренного, отрывистого движения фигур). Зритель мог на собственном опыте убедиться, что заснятый отрезок времени не был абсолютным в своей длительности, но зависел от скорости съемки и проекции. «Реальная» или воспринимаемая естественной скоростью движения не могла быть определена с абсолютной точностью. Кинообъекты, таким образом, обладали субъективным киновременем, которое, кроме того, даже при проекции было вариативным.

Здесь необходимо напомнить, что стандарт количества кадров в секунду, а именно 24, был введен только с появлением звукового фильма во второй половине 1920-х годов XX века⁴. В течение первых трех десятилетий существования кинематографа (1895–1926/1927) фильмы снимались и проецировались с различной частотой смены кадров (16–18/19 к/сек). Иногда, по замыслу создателей фильма, скорость в середине картины должна была меняться, для чего давались специальные указания, как, например, для фильма «На мели» (Stranded, реж. У.Луис, 1916): «Время фильма из расчета 14 минут бобина. Только два эпизода на пяти бобины нуждаются в ускорении. Когда маленькая девочка падает с трапеции, возникает большое волнение. Здесь ускорить»⁵. Временной ритм проекции и, в известной степени, интерпретация киноматериала зависели от кинемеханика, который зачастую считался повелителем (кино-)времени, а вместе с тем и характера движения.

Таким образом, условность времени, которую Эйнштейн в 1905 году описал во втором параграфе «Об относительности длин и промежутков времени» первой «Кинематической части» своего труда «К электродинамике движущихся тел», обретала в кинотеатрах вполне наглядные формы. Эффект, возникавший при проекции, есть образ-время в смысле раннекинематографической концепции времени. Кстати, позднее кино целенаправленно использовалось для иллюстрации идей Эйнштейна: в 1922 вышел анимационный фильм под названием «Основы теории относительности Эйнштейна» (*Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie*, реж. Х.В.Корнблум; сцен. проф. О.Фанта)⁶.

2. Образы времени и образ-время

В своих книгах «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время», написанных в начале 80-х годов XX века, философ Жиль Делёз не производит критического анализа раннего кинематографа, в большей или меньшей степени опуская эту тему. Делёз, скорее, комментирует бергсоновскую идею ложного движения⁷, создаваемого кинематографом посредством фазовых изображений. В то же время это была попытка заполнить пустоты в бергсоновской рефлексии кино мыслями, которые в своих типичных изгибах и инверсиях хотя и принадлежат Делёзу, начало, тем не менее, берут в собственной терминологической базе Бергсона (материя, память, длительность, восприятие).

Здесь, однако, речь должна идти не о прочтении Бергсона Делёзом, чему уже были посвящены многочисленные работы⁸, но об изображении времени (назовем это «образ времени») и термине «образ-время», словосочетании *l'image-temps* Делёза. Для решения этой задачи воспользуемся методами, которые наряду с подтверждением произвольно задают встречные вопросы концепции Делёза. Во-первых, будут рассмотрены образы времени (представление о проходящем или прошедшем времени, о его течении, хронометраже и т.п.), существующие помимо кинематографа. Здесь мы попытаемся разработать некоторые концепции времени или изображения времени, которые не предусматривались философией кино и времени Бергсона и Делёза. Во-вторых, будут рассмотрены осознанно сформулированные понятия времени, возникшие после Второй мировой войны; они используются Делёзом в его книгах о кино или стали отправным пунктом исторической перспективы его кинопроекта (с историко-политической меткой «1945», которая не имеет киноисторической, кинотехнической или кинопоэтической основы). В-третьих, на примерах из восточноевропейских кинематографий, которые Делёз в своей книге «Кино 2. Образ-время» рассматривает лишь поверхностно, будет исследована основательность киноконцепций Делёза.

Многочисленные восточноевропейские фильмы, начиная с конца 1950-х и до 1970-х годов, несмотря на свою недооцененность (или, наоборот, благодаря ей), выглядят на удивление весомым аргументом в пользу представлений Делёза об образе-времени. Иногда кажется, что эти фильмы были созданы с единственной целью: сконструировать и отобразить время в кино. Архипелаг восточноевропейских кинокультур, в которых кино подчинялось политическим требованиям и при этом было ограничено в средствах, проявляет себя как родина и источник экспериментов на тему образа-времени. Учитывая послевоенную констелляцию факторов, «Восточный блок» у Делёза подразумевается как—прежде всего политически—Иной, однако ему не отводится активной роли. Чтобы восполнить картину, достаточно (и, вероятно, достаточно было бы на момент написания книги Делёзом) посмотреть восточноевропейское кино⁹. Как целостность (если не эстетически, то политически обусловленная), оно, однако, кануло в Лету самое позднее в 1990 году. На конференции 2002 года в Констанце мы—в духе образа-времени Делёза—прежде всего, пытались указать на много-

образе восточноевропейского кинематографа. И лишь во вторую очередь на то, что явилось внешним объединяющим фактором, что как раз и брало истоки в 1945 году, шла ли речь о переписывании победы или же о распределении политической власти («Восточный блок»). Ведь образ-время—это всегда и «история»¹⁰.

3. Образ и эффект цейтнота в раннем авангарде

Как создаются образы времени в кино? Это могут быть изображения инструментов для измерения времени (песочные часы, календарь, деревянные бруски с зарубками, масляные часы, часы с циферблатом или электронным дисплеем). Приспособление для измерения времени, наряду с показом конкретного времени, символизирует и его общую функцию и таким образом, становится легко расшифровываемым тропом образа времени.

В кинематографическом «образе-движении» часы появляются достаточно часто и в основном в моменты напряжения (саспенса). В первом фильме русского режиссера Льва Кулешова «Проект инженера Прайта» (1918) вначале движение подчиняется действию, возникает обусловленный нарративом цейтнот. Это современное быстротечное время, которого всегда не хватает, как, например, в данном сюжете: преследование времени и соревнование с ним, чтобы воспрепятствовать саботажу прогресса, и так далее. Эксперимент с длительностью фильма обнаруживается и в хронометраже, который был вынужденно коротким из-за нехватки пленки в 1918 году (в сохранившейся версии нет и получаса). Молодой режиссер хотел втиснуть в это сжатое время несколько сюжетных линий. Поэтому частота смены кадров здесь захватывающе велика, а киноповествование эллиптически, благодаря чему фильм в свое время и был награжден эпитетом «гиперамериканского»¹¹.

Время здесь выражено как метонимически, так и посредством маркировки (его отсутствие, его мимолетность, его запаздывание). Это ускоренное, торопливое, сгущенное, «американское» время, как обнаруживаемое за счет присутствия в кадре часов, так и осязаемое при восприятии фильма.

4. Железная дорога и стандартное время

Действие этого протоавангардного фильма не случайно начинается на вокзале. Паровой двигатель, как и кино—изобретение XIX века. Кроме того, возникновение кинематографа происходит в ту же историческую эпоху, в которую была проведена стандартизация времени (стандартное время было введено в 80-е годы XIX века как так называемое «железнодорожное время»¹²). По выражению Линн Кирби, железнодорожное движение и кино, базирующиеся на стандартном времени, «стоят на параллельных путях»¹³. Механически-однообразное движение (железная дорога), стандартное время и кино представляют современную триаду, привязывающую время к движению, делающую время зависимым от движения (в конце концов, необходимо было подогнать местное время к общему, чтобы стало возможным движение между регионами).

В фильме Кулешова, снятом в 1918 году, мы дважды видим часы. Сначала это часы на вокзале, показывающие 16 часов 15 минут, в то время как поезд трогается, вырывается пар, и проводник дает свисток к отправлению. Затем это наручные часы опоздавшего пассажира, на которых 16 часов 17 минут, они перевернуты на запястье, чтобы камера и зритель могли правильно прочитать время. Выраженно синекдохическая демонстрация времени реализована детальным планом архитектуры вокзала и руки героя фильма и устанавливает два режима времени (время на вокзале, где героя ожидает его помощник, и время самого героя). Стандартизированное время железной дороги, переданное здесь со всей интенсивностью, является функцией (паровых) машин, оно абстрактно, абсолютно и безжалостно. Герой фильма, хотя и располагает подобным индикатором стандартизированного времени, из-за сбоя в работе другого (личного) транспортного средства опаздывает на поезд, поскольку последний не принимает во внимание его индивидуальное время и конкретную ситуацию.

Этот первый русский авангардный фильм предвосхитил визуальную сторону и технологический ритм урбанистично-механического времени, каким мы знаем его из классических авангардных фильмов Дзиги Вертова 1920-х годов.

Как мы увидим позже, от этих образов времени, работающих с тропами, образы-время послевоенных фильмов отличаются в корне. Время редко представлено в них напрямую с помощью измерительных приборов или циферблатов, и в такой гибкой форме не подходит для оптимальной демонстрации столь любимых авангардом четкости и механистичности. Оно также больше не настаивает на подчинении абсолюту стандартного времени, неумолимости «16:17» на часах опоздавшего инженера Прайта. Но об этом позже.

5. Часовые механизмы, образы-время и теория относительности

Взаимосвязь между измерением времени, железной дорогой и кино ни в коем случае не является чисто метафорической—она имеет прямое отношение к техническим деталям. Кай Кирхман считает, что механические средства транспортировки, часы и кино (включая «транспортировку» фильма при его проекции) на многих уровнях пересекаются друг с другом, подтверждают и усиливают взаимодействие:

«Что в кинематографическом артефакте частично материализуется, так это именно *те* модели времени, которые сформировали конкретные условия восприятия субъектов Нового времени: в виде такта работы механических средств поступательного движения, внутригородских коммуникационных сетей. Не было ничего более естественного, в этом смысле, чем связать друг с другом соответствующие движения внутри кинематографической аппаратуры в согласии с прототипом всех задающих такт приспособлений, придуманных цивилизацией. Именно это обеспечил так называемый “мальтийский крест”, проявляющий себя как подлинная адаптация принципа приостановки при транспортировке изображения. <...> Можно было бы <...> говорить об “образах-приостановки”, только благодаря кото-

рым была создана кинематографическая иллюзия размеренно текущей реки из тех изолированных фазовых изображений, которые до этого уже поставлялись серийным производством фотографий»¹⁴.

Цитата из книги Кирхмана указывает на технически (если не на исторически) одновременное происхождение приборов для измерения времени (часов) и кино с особым акцентом на аспект приостановки движения.

В классической кинотехнике использовался часовой механизм. Согласно П.Гендолла, точное измерение времени стало возможным лишь путем создания повторяющейся пустоты между временными отрезками (до тех пор неточным было любое измерение времени: сначала с помощью песка, воды или солнца, позднее посредством несовершенных механических часов). В XVII веке началось применение системы механической приостановки упомянутого Кирхманом мальтийского креста, который в XIX веке—наряду со скачковым механизмом (*batteur*) Дементи—становится основополагающим техническим элементом кино- и проекционной техники (системой мальтийского креста в своих аппаратах пользовались также пионеры кино Оскар Местер в Берлине и Роберт Уильям Пол в Лондоне). Гендолла поясняет к явлению приостановки: «Приостановка, это ясно уже из самого названия явления, *здерживает* или *прерывает* ход движения по возможности равномерными промежутками. Величиной зубьев спускового колеса и расстоянием между ними она определяет абсолютно равные выемки в каком-либо движении, которые в остальном из-за быстро падающего груза или слабого напряжения пружины были бы неравномерными. Она делает течение движения непрерывным, регулирует большие отрезки дня и ночи, делая из них много маленьких отрезков. “Шаговый регулятор” было просто другим названием для приостановки»¹⁵.

Таким образом, принцип работы часов—как и кинематографа (в его функции «записывающего движение») —основывается на «абсолютно равных выемках в каком-либо движении». Гендолла описывает спусковую механику, генерирующую пустые промежутки при измерении времени, как «собственное движение» часов:

«Солнечные часы, если умолчать о не менее важных на протяжении тысячелетий биологическом календаре и природной системе сигнализации, например, растительных или птичьих часах, были все еще напрямую связаны с внешним ритмом. С применением воды, а далее грузил и пружинных часов, расход силы и энергии переносится вовнутрь, в собственный корпус часов. Этот столь изолированный потенциал принуждается другой, сдерживающей, силой, оперирующей промежуточным пространством, пустотой, к равномерному расходу. Момент перехода от отображения заданного движения к контролю собственного движения посредством подключения пунктов остановки, пустых промежутков, становится решающим. С этого момента пустоты определяют пространство *и* время, то есть собственно регулируют некое *пустое* время, и некое *не-пространство* относительно всех других времен *и* пространств»¹⁶.

Часовой принцип приостановки как «шагового регулятора», делителя времени или его систематизатора, имманентно взаимосвязан с сущностью кинематографии. Технически кино—точно так же, как часы—пони-

мается как машина остановки времени (главное различие заключается, естественно, в том, что время в часовом механизме остается абстрактным, а в кино становится конкретным, когда изображение создает образы во времени или же образ-время). Гендолла пишет об этом: «Действительно, мальтийский крест—это дальнейшее развитие приостановки, в том виде, в каком это явление применялось в музыкальных часах XVIII века, откуда Оскар Месстер в известном смысле выкрал его. В ход движения вторгается приостановка—временной отрезок, сам по себе лишенный качеств. Она регулирует движение кадров и только так делает возможной иллюзию: она способна перехитрить временной такт, присущий глазам как части тела. Принцип остается прежним, он лишь дифференцируется, преобразовывается для все более комплексного применения и совершенствуется»¹⁷.

Такую разбивку и формирование неизмеренного, аморфного времени с превращением его во временные отрезки (возникновение секунд и так далее) можно назвать монтажом времени в закрытой системе; таким образом, каждое абстрактное измерение времени с его дроблением данной непрерывной длительности (которая всегда связана и с конкретно-субъективной жизнью) может рассматриваться как квазикинематографическое.

Вспомним формулировку, которую выбирает Делёз для принципа абстрактного времени—пустые промежутки «абстрактного» времени противопоставляются конкретной длительности:

«...“неподвижные срезы + абстрактное время” отсылает к закрытым множествам, чьи части фактически являются неподвижными срезами и последовательными состояниями, высчитываемыми по абстрактному времени; а вот “реальное движение → конкретная длительность” отсылает к открытости некоего длящегося целого, движения которого соотносится с соответствующим количеством подвижных срезов, пронзающих закрытые системы»¹⁸.

Должен ли кинематографический аппарат в этом случае быть воспринят как некий регламентирующий часовой механизм аморфной жизни («длящегося целого»)? Как часы, которые в своих фильмах делают измеримое время, выбирая из множества конкретных длительностей реальных субъектов и объектов, и так самостоятельно дистиллируют время и нарратив? Подобное универсальное представление напоминает идею материи как «совокупности образов движения» или (вдохновленную Бергсоном) интерпретацию Делёзом «киноглаза» Вертова как «глаза материи»¹⁹.

Согласно книге П. Галисона «Часы Эйнштейна, карты Пуанкаре. Достижения времени»²⁰, кроме того существует прямая связь между стандартизацией времени, то есть всемирной синхронизацией часов во всех часовых поясах²¹, и специфически физической теорией относительности. Кажется, что природа времени, о которой спорили представители естественных наук, сама способствовала возникновению подобной теории. Ф. Мюллер²² в своей рецензии на книгу Галисона утверждает: «Галисон показывает, что время не воплощено исключительно в часах, но и не может быть определено однозначно параметрами времени в физических уравнениях: это подтвержда-

ют разнообразные и тревожащие проблемы, возникающие при глобальном переплетении коммуникационных сетей и при попытке синхронизации различных локальных временных систем»²³.

Временные зоны и часы, хотя все они и с большей точностью измеряли и делили время, порой противоречили «реальной» длительности или восприятию времени, или же реальным и виртуальным временам и моделям времени, которыми также занималась теория относительности. В фильме Кулешова 1918 года тоже есть сомнения в абсолютности времени, которое показывают часы: опоздание на поезд избавляет изящного инженера от нападения врагов, охотящихся за его технологическими знаниями. Однако его крепкий помощник, на которого вместо инженера нападают саботажники, в состоянии отразить все атаки. В этом фильме, снятом в период смены эстетики, на долю субъективного времени («опоздание») все-таки выпадает должное признание.

6. Движение и ритм в образе-времени: бег, танец, дождь

Фильм—это упорядочение пространства во времени. Но как с этой точки зрения кинематографический образ-движение отличается от образа-времени в трактовке Делёза? Является ли образ-движение с его быстрым монтажом машиной времени, полностью трансформирующей реальную длительность конкретного течения событий, а фильм образа-времени—пассивным оттиском реальной длительности?

Образы-движения зачастую указывают на то, что способ их репрезентации схож с часовым механизмом—фильм Кулешова 1918 года относится к их разряду. Фильмы образа-времени, наоборот, минимизируют конкретную длительность движений и подчеркнута указывают на сопротивление не-подобного ходу часов и не-механическому в киносъемке и монтаже. В восточноевропейском послевоенном кино есть большое количество фильмов, в основе которых лежит этот жест демонстрации естественного времени (наиболее известны из них фильмы Тарковского, включая картины 1980-х годов). Если авангардный образ-движение охотно основывает свой монтаж на (абсолютной) размеренности или на идеологически-диалектических ритмических персонажах (монтаж Эйзенштейна)²⁴, образ-время предпочитает приходящие извне, естественные ритмы. Они кажутся затянутыми как на фоне авангардных приемов, так и классических принципов голливудского монтажа.

В послевоенном кинематографе все чаще появляются задающие ритм элементы, отсылающие к естественному типу образа-времени, такие, как, например, ритмично падающий дождь в фильмах Куросавы 50-х годов. Здесь начинает играть роль не только равномерное движение падения, но и звук. В то время как механический или идеологически-диалектический ритм в немом кино является визуальным, естественный зачастую ориентируется на слуховое восприятие ритмического²⁵. Таковым в образе-времени является не столько музыка (форма ритма, доминировавшая на экране в 1930-е и 1940-е годы), сколько шумы, все чаще также недиегетические или не связанные с действием, как, например, ритмичное повторение слов из

языкового курса на грампластинке, которое мы слышим в фильме «Я шагаю по Москве» (1963).

Естественные ритмы в фильмах образа-времени часто требуют долгих планов. Ритмическое проявляет себя не в частоте смены кадров, а переносится в эпизод. Обращаясь к истории кино, можно сказать, что это смещение соответствует переносу монтажа в кадр, случившемуся в конце 30-х годов²⁶. Этот способ внутрикадрового монтажа, став показательным в подчеркнуто крупных передних планах в фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», имел глубинный эффект благодаря глубокофокусной оптике. Звуковая ритмизация сцены сама по себе, однако, обладает скорее поверхностным эффектом. Подробнее об этом ниже.

Существует также изначально заложенная в ритмы, например, в шаги человека или другие физиологические ритмы, визуальность. Бесцельное шатание по городу принадлежит к тем обособленным движениям без нарративной цели, на которые, согласно Делёзу²⁷, помимо прочего возлагается ответственность за «кризис образа-действия». Показ шагов самих по себе, движение пешеходов в урбанистическом пространстве демонстрируют чистое прохождение времени на примере движений человека, как бы посредством модели, собственного ритма этого, в отношении сюжета фильма второстепенного, а значит бесцельного, тела.

Урбанистическое пространство здесь больше не является организованно-механическим, оно, скорее, сгущенно-хаотичное. Например, блуждание по городу в фильме «Я шагаю по Москве» или отслеживание анонимной толпы в фильме Марлена Хуциева «Июльский дождь» (1967), когда камера, кажется, ищет типажи на улице и задерживается на персоне в зависимости от заметной разницы в походке пешеходов. Так камера выхватывает из толпы фигуру женщины в полосатом платье, которая идет быстрее, чем остальные; и этот фильм—подобно фильму Кулешова—во вводной части (здесь еще во время заглавных титров) развивает временную программу, точнее сказать, шкалу скоростей (прохожих, машин, троллейбусов, мотоциклов и героини). Когда героиня фильма обгоняет другого московского пешехода, она становится объектом наблюдения камеры. Она, конечно, не торопится на работу, как инженер в 1918 году,—она спешит на свидание. Ускоренное личное время обгоняет общественное; как следующий элемент, в сюжет фильма врывается дождь, приостанавливающий на короткое время бег героини, хотя сначала она думает, «что это теперь надолго». Но мужчина, только что сказавший: «Мы отрезаны. Связь с внешним миром прервана»,—выручает ее. Он героине одалживает «по идее, непромокаемую» куртку, и она (единственная) может продолжать свой путь. Длительность отдельных действий и дел непредсказуемая.

Во время дождя камера, до этого находящаяся в постоянном движении, замедляет ход и после нескольких неспешных панорам, наконец, «успокаивается», и даже более чем на 20 секунд, в течение которых дождь становится хорошо виден и слышен.

Здесь приостанавливается не только движение человека, но как бы замедляется и время: часы на заднем плане не только показывают разное время, они еще и не *идут*—это просто изображения наручных часов на ре-

кламных плакатах фирмы «Алмаз», как можно разглядеть на экране с правой стороны.

Фильм начинался с изучения скоростей в городском пространстве, после чего из-за дождя возникает остановка движения. Таким образом, дождь разными способами вводит тему времени: запаздывание героини и замершие стрелки на двух плакатах с часами как уплощенное изображение традиционного измерения времени на заднем плане.

Указание на еще один, менее динамичный, фон времени обнаруживается в реплике женщины, которая на ходу бросает молодому человеку, что по данному телефонному номеру «всегда кто-нибудь» ответит (причем ему, безусловно, хочется застать ее, а не «кого-нибудь»). Очевидно, она не назначает ему точного времени, чтобы избежать договоренности, *свидания*. Эта сцена подкрепляет впечатление, произведенное героиней с ее торопливыми движениями и независимым, индивидуальным временем. «Всегда», относящееся к семье или к соседям по коммунальной квартире—это та никогда не кончающаяся длительность, на фоне которой разворачивается ее личный образ-время бегства, уклонения.

В образе-движении «движение отсылает к интеллигидельным элементам, к Формам или Идеям, что сами по себе являются вечными и неподвижными», это «переход от одной формы к другой, то есть порядок *поз* или *привилегированных моментов* [sic!], как в танце»²⁸. В фильмах образа-времени нет до такой степени безупречно поставленного танца, а есть один бесцельный, но ритмичный танец (мира), который, например, можно найти в картинах Хуциева.

Танцевальная площадка как пространство для образов-времени с движением, не мотивированным фабульно, присутствует и в фильмах чехословацкой «новой волны». Например, в ранних фильмах Милоша Формана в изобилии присутствуют сцены танцев и танцплощадки: «Черный Петр» (1964), «Любовные похождения блондинки» (1965), «Бал пожарных» (1967). И в упомянутом фильме Данелии мы встречаем кружение вокруг своей оси.

Вера Хитилова в «Маргаритках» (1966), фильме, который рассматривает «новую волну» уже на метауровне, использует монтаж различных шумов и звуков, которые, однако, разъединяют движение и ритм, подвергают сомнению связь между ними или же совершенно прерывают ее (в начале «Июльского дождя» монтаж звуков мотивировался поворотом настройки радиоприемника; здесь он обнажается за счет пауз). В данном случае имеет место не просто «ослабление сенсомоторных связей»²⁹—они напрямую подвергаются атаке: немотивированное и внезапно прекращающееся тиканье будильника; движения головой, сопровождающие «нет-нет-нет» героини; несколько тактов официозной маршевой музыки на улице; иронично высмеянный спуск по красной дорожке на лестнице в ритме пронзительной музыки; звуки цокающих каблуков; танец невпопад на банкетном столе под американскую музыку.

В «Маргаритках» каждое движение в пространстве усиливается, удваивается до иронического жеста, который отражается в отчужденных имитациях метрических структур (маршей, будильников). Этот фильм будет по-

нут не столько как образ-время, сколько как разрушение образа-движения в духе «порядка поз»³⁰.

7. *Le temps* и *L'image-temps*: погода в кино

При обзоре восточноевропейских фильмов «новой волны» примечательным оказывается тот факт, что в них очень часто можно увидеть погодные явления, обладающие собственной интенсивной наглядностью. И это, прежде всего, дождь, имевший в кино предыдущих десятилетий иную, часто негативную³¹, функцию или вообще не появившийся на экране, так как кино и дождь в известном смысле казались противопоказанными друг другу. Дождливая погода затрудняет съемки вне павильона и трудно имитируется при съемке в студии³², а настоящий дождь сопряжен с плохим освещением³³.

В то же время дождь—попадая в фильм—говорит сам за себя больше всех прочих погодных явлений. Это автореферентная форма погоды. Дождь—состояние мира, простирающееся чаще всего на весь экран и распространяющееся в автономном ритме. В этом его отличие от солнечного света, который человек не в состоянии увидеть иначе, как в отражении его лучей на заснятых объектах.

В восточноевропейском кино присутствуют многочисленные сцены дождя, например, в работах Тарковского, в которых также показаны природные последствия дождя, то есть распутица (прежде всего в «Андрее Рублеве», 1966–1971, появившемся одновременно с «Июльским дождем»). Наряду с фильмом Хуциева слово «дождь» присутствует в названиях следующих фильмов 60-х годов: «Дождь» (*Děšť*, ЧССР, 1965, Юрай Якубиско), «Не прячьтесь от дождя» (*Neschovávejte se, když prší*, ЧССР, 1962, Збынек Брыних), центральный для словенского кинематографа фильм «Танцуй под дождем» (*Ples v dežju*, 1961, Боштьян Хладник) и македонский фильм «Куда после дождя?» (*Kade po doždov/Kuda posle kiše*, 1967, Владан Слиепчевич).

Дождь способствует созданию образов-перцепций³⁴ расположения в пространстве нашего непосредственного окружения; он, кроме того, делает сами предметы воспринимаемыми—не требуя человеческой перспективы или монтажа. Будто бы предметы рассматривали сами себя сквозь дождь или воспользовались им как преломляющей свет призмой, показывающей в бесчисленных капельках лежащий мир как иной. Эти естественные призмы примечательно внечеловечны, они не привязаны к некоей индивидуальной перспективе, они мультиперспективны.

Даже если зритель, в основном, не особенно может взглянуться в каплю-призму, показываемый на экране мир в целом воспринимается *иначе*. В этом и заключается особенность—в оптике залитого дождем мира, не зависящей от человеческого взгляда. Мира, в котором дождь—это текучая и мимолетная форма «глаза материи» (Вертов/Делёз). Недолговечность капелек-призм есть нечто, что связывает этот материальный глаз с самим образом-временем. Дождь—это временный (ограниченный по времени) оптический инструмент для рассматривания объекта, на который он падает, или того—в случае капель на оконном стекле,—что находится за про-

зрачной поверхностью. Кроме того, в дожде можно последить естественную аналогию с оптической системой линз в кинокамере. В то же время дождь напоминает о жидкой киноэмульсии, и это делает его дважды автореферентным в отношении кино. Дождь в кино, таким образом, является одним из наиболее подлинных образов-времени.

Мы уже сказали, что часы функционируют за счет повторения одинаковых по длительности временных отрезков, созданных посредством приостановки. Так же и дождь кажется подобным производителем одинаковых интервалов. Однако дождь, состоящий из мельчайших частиц,—в отличие от солнечных часов, работающих с длительностью (*durée*),—не может быть использован как естественный измеритель времени. Он схож с механическими «шаговыми регуляторами», однако лишь в множественности, которая не является ни в достаточной мере дискретной, ни непрерывной (продолжительной). Дождь, таким образом, не есть ни чистая длительность (*durée*), ни абстрактное время (*temps*). И, тем не менее, он *делает* время в духе французского выражения, трактующего погоду как нечто «сделанное» («il fait mauvais temps»^{*}).

8. Передние планы и внутренний ритм в сценах образа-времени

Выше уже говорилось о внутренне ритмизированной сцене. Время действительно может быть выражено через дробление кадра на сегменты. Например, в снятых в лесу эпизодах, где сцена разделена вертикально в противоположность воспринимаемому «горизонтально» монтажному синтаксису. В фильме Яна Немеца «Алмазы ночи» (ЧССР, 1964), действие которого разворачивается во время войны, движение героев по лесу, среди стволов, сделано (не)видимым, работающим как внутренний монтаж изображения. К этому добавляется вертикально направленный дождь, встраивающийся в изображение еще один внутрикадровый «монтаж» времени.

Дробление изображения посредством решетчатого раstra на первом плане появляется позже, и обозначит для зрителя—задним числом—дерева как вторую тюрьму (лес—это пространство, куда из лагеря бегут молодые люди).

Растры на переднем плане присутствуют уже в ранних фильмах «новой волны», где модели или машины занимают все пространство экрана³⁵, как в картине «Белая голубка» (1961) Франтишека Влачила. Кажется, что эти растры на переднем плане, появляющиеся в кино с 1950-х годов, имеют похожую разделительную функцию и служат созданию времени. Подобно дождю, они действуют как введенное в пространство экрана время. Визуальным путем делается утверждение, что мир и даже космос состоят из сетки, как представляется современной физике и математике с 1940-х годов (Станиславу Уламу с изучавшими взаимодействие клеток в ячеистом пространстве клеточными автоматами; Джону фон Нейману с математической теорией игр; Конраду Цузе со «считающим пространством»); в послед-

^{*} Выражение, которое обозначает «плохая погода», буквально «это делает плохую погоду»—*прим. пер.*

нее время Стивену Вольфраму в его теориях). Вольфрам³⁶, например, видит космос как один большой компьютер: пространство не континуум, но сеть из мельчайших ячеек. Время также течет неравномерно—оно продвигается рывками в такт метроному³⁷ (в процессоре компьютера тоже есть часы, задающие такт вычислениям).

Таким образом, дождь, как и другие растры на переднем плане, действует на экране как выражение этой идеи вездесущих естественных или встроенных в природу метрономов. Метроном—прибор для установления точного темпа.

Примечательно, что в многочисленных фильмах восточноевропейской «новой волны» берется женский ракурс, а с этим принимается и женская перспектива-время. В образе-времени часто обыгрывается противопоставление «естественного» ритма искусственно приостановленному ходу движения как технической основы кино. Здесь можно было бы также задать вопрос о «половой принадлежности» типов образов у Делёза: образ-время вполне мог бы рассматриваться как женское кино хотя бы потому, что к женскому организму с его текучими месячными знаками-временем можно отнести функцию календаря. Цикличное многих фильмов образа-времени противопоставляется нарративному вектору образа-движения³⁸.

Жидкости были—прежде всего, в прошлом—измерителями времени (например, использовавшиеся вплоть до II века до н.э. водяные часы). В кино, однако, они стали тропами повторения, проходящего времени, воспоминания или несоответствия видимого и слышимого.

9. В ритме невидимых морей

В фильмах чешского режиссера Франтишека Влачила шум воды создает примечательные примеры неконгруэнтности между звуком и изображением, которые, тем не менее, связаны единым ритмом. Отдельное «ослабление сенсомоторных связей»³⁹ мы наблюдаем в заключительной сцене фильма Влачила «Белая голубка», когда демонстрируется панорама пражского Старого города с балкона ателье художника: зритель слышит пражские колокола и в то же время шум волн Балтийского моря. Природный звук морского прибоя гармонично связывается с шумами города, звоном пражских церковных колоколен⁴⁰. Но море невидимо в этой сцене—в звуке оно выводится только из предшествующей новеллы, действие которой разыгрывается на Фемарне. Раскачивающееся движение колоколов соответствует ритму волн.

Похожий прием аудиовизуальной неконгруэнтности с применением ритмов моря Влачил использует и в более позднем фильме «Долина пчел» (1967): в конце его слышен шум прибоя в Богемии⁴¹. Море здесь также вводится через предшествующее параллельное пространство—пересекаемое монахами Средиземноморье. Влачил показывает море, лежащее между Европой (Богемией) и Святой землей, как источник природного ритма. Хотя Иерусалим, цель крестоносцев, невидим в фильме, качание тел в морских волнах как бы соединяет чешских монахов с далекой и неведомой страной. Оба монаха рука об руку вверяют себя ритму волн как женскому, подчиняющемуся лунному циклу элементу.

Экранный образ-время в приведенных здесь советских и чехословацких картинах 1960-х годов течет и в то же время разделен на отрезки, которые в целом растягивают время восприятия фильма. Образы-время не имеют цели, но они ритмичны: ритм—это деление времени, и так можно приводить тела в движение. Время относительно, и лишь в закрытой системе его можно абсолютизировать или стандартизировать в часах. Кинокамеры, как часовые механизмы, создают собственный образ-время.

1. См. *Totaro, Donato*. Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism. 2001 // URL: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/Bergson_film.html (20.1.10).

2. См. например, главу «Движение в кино 1» в книге Арнхейма (1934): «Особенностью в фильме является то, что он демонстрирует изменение во времени, сам процесс, в противоположность двум другим великим оптическим искусствам, живописи и скульптуре, которым отказано в способности представлять изменение, а вместе с ним и движение. Если движение есть одна из основных характеристик кино, то оно, согласно общему эстетическому закону, таким образом, в то же время есть одно из его важнейших и заслуживающих исключительной заботы выразительных средств. При этом необходимо заметить, что типичное для технического процесса записи и демонстрации фильма движение, а именно движение киноленты, не относится к эстетическим свойствам фильма и поэтому не может быть учтено при разговоре о движении, как художественном выразительном средстве кино. Движение, выполняемое целлулоидной лентой в процессе пробега от одной катушки к другой, не становится видимым как движение изображения или движения в изображении; его скорость только как пропорция между скоростью съемки и скоростью проекции влияет на скорость видимых в фильме движений и ритм смены кадров, двадцать четыре раза в секунду повторяющееся движение грейфера или мальтийского креста, не имеющее ничего общего с ритмом как эстетическим компонентом киноискусства». (*Arnheim Rudolf*. Kritiken und Aufsätze zum Film. München: 1977. S. 42) Даже если Арнхейм здесь утверждает обратное, представление о внутренней связи между движением ленты и иллюзией движения кажется преобладающим.

3. К этому приему в раннем кинематографе см.: *Цивьян Ю*. Историческая рецепция кино: кинематограф в России 1896—1930. Рига, 1991. С. 78.

4. Так как прежде всего язык, но и музыка, только с ограничениями, допускают колебания в скорости воспроизведения, то звук, таким образом, был тем фактором, который утвердил окончательную скорость, а с ней и изображение движения во времени (образ движения во времени).

5. Цит. по: *Card, James*. Silent Film Speed // Image. 1955. October. S. 55–56, здесь: 55.

6. Об этом несохранившемся фильме см.: URL: <http://www.kinematographie.de/EINSTEIN>. HTM (20.9.10).

7. *Делёз Ж*. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 40–41.

8. К этому см.: *Douglass, Paul*. Bergson and Cinema: Friends or Foes? // The New Bergson / Hrsg. J.Mullarkey. Manchester, New York: 1999. S. 209–227; *Fihman, Guy*. Bergson, Deleuze und das Kino // Der Film bei Deleuze/Le film selon Deleuze / Hrsg. *O.Fahle, L.Engell*. Weimar, Paris: 1997; *Totaro, Donato*. Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project // *offscreen*. 1999. № 3; см.: URL: http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/deleuze2.html (19.1.07) und *Totaro, Donato*. Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism и очерки в книге: *The Brain is the Screen*. Deleuze and the Philosophy of Cinema / Hrsg. *G.Fluxman*. Minneapolis, London, 2000.

9. Восточноевропейское кино Делёз—кинокритик непрофессиональный, в отличие от своего коллеги Сержа Данея, интересовавшегося, в особенности, советской кинопродукцией,—смотрел несистематически. Однако Делёз, вероятно, обладал гораздо более обширными знаниями в области восточноевропейского кино, чем это упомянуто в книге; косвенно это подтверждается тем, что, например, Даней в своем тексте в газете «Либерасьон» от 29.1.1982, ссылается на концепции образа-движения и образа-времени.

10. Так, Э.Р.О'Нейл пишет: «Делёз не пытается написать историю кино; он, скорее, хочет использовать историю кино как сам образ теоретической идеи. Кино и его история, таким об-

разом, стали бы собственным образом-временем Делёза, образом движения истории. С этой точки зрения Делёз не резюмирует историю кино в своих собственных концептуальных категориях в продолжение идей Гегеля: он, скорее, дает возможность истории кино быть своим собственным образом». Цитата взята из рецензии О'Нейла на книгу «Der Film bei Deleuze/Le cinema selon Deleuze», изданную O.Fahle и L.Engell; см.: URL: <http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n2oneill> (дата обращения 16.8.08).

11. *Н.Изволов / Н.Друбек*, 3-я сноска к фильму «Проект инженера Прайта» (1918) Лев Кулешов, Hyperkino-DVD издание, серия Академия 1, RUSCICO, Москва 2010.

12. *Blaise, Clark*. Die Zähmung der Zeit: Sir Sandford Fleming und die Erfindung der Weltzeit. Frankfurt/M.: 2001.

13. *Kirby, Lynne*. Parallel Tracks: the Railroad and Silent Cinema. Exeter, 1997.

14. *Kirchmann, Kay*. Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß. Opladen, 1998. S. 339f.

15. *Gendolla, Peter*. Zwischenzeiten—Zur Kultur und Technik der Zeit in der Moderne // Zeit. Mythos—Phantom—Realität / Hrsg. *W.Müller-Funk*. Wien, 2000. S. 15–27. См. также: URL:<http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdk/beitrg/Gendolla.htm> (20.9.08).

16. Там же.

17. *Gendolla P*. Zwischenzeiten.

18. *Делёз Ж*. Цит. соч. С. 51.

19. Там же. С. 136.

20. *Galison, Peter*. Einsteins Uhren, Poincarés Karten. Die Arbeit an der Ordnung der Zeit. Frankfurt/M., 2003.

21. Галисон представляет «историю всемирной синхронизации локальных временных систем конца XIX и начала XX века» и знакомит читателя с ее экономическими и «жизненно насущными» основаниями (*Müller Falk*. Rezension von Galison, Einsteins Uhren, Poincarés Karten // *sehепunkte 4*. 2004. № 2, 15.02.2004. См. URL:<http://www.sehепunkte.historicum.net/2004/02/2701.html> (дата обращения 19.9.08).

22. *Müller, F*. Rezension von Galison, Einsteins Uhren, Poincarés Karten.

23. «Даже если применение всемирной телеграфной связи создало основу для постоянно совершенствующейся технологии синхронности или, по выражению Галисона, полигон для одновременности, цель единой глобально действительной временной нормы пока что не была достигнута». (*Müller F*. Rezension von Galison, Einsteins Uhren, Poincarés Karten.)

24. Здесь также необходимо вспомнить Дзигу Вертова, чьи метрические интервалы в монтаже (например, механическое сокращение долготы планов) невозможно распознать невооруженным глазом.

25. Лишь отчасти это зависит от средств, которыми располагает звуковое кино, как можно было бы подумать. Возможность записать ритмические естественные шумы появилась рано. Кстати, в голливудском кинематографе монтажный ритм определяется диалогами и фабулой (то есть аудитивно и визуально).

26. По-русски обозначается как внутрикадровый монтаж.

27. *Делёз Ж*. Цит. соч. С. 294.

28. Там же. С. 43.

29. Там же. С. 294.

30. Там же. С. 43.

31. Часто дождь использовался как нарративная мотивация для перенесения действия в закрытое пространство.

32. В 1950 году Куросава использовал чернила: «В “Расемоне” он окрасил дождевую воду в черный цвет с помощью каллиграфических чернил для того, чтобы достичь эффекта тяжелого дождя...» (процитировано в фильме Криса Маркера «А.К.», 1985). В голливудском мюзикле «Поющие под дождем» (1952) использовалось молоко, в результате чего дождь казался более плотным («Дождь состоял из смеси воды и молока, так что его было лучше видно в фильме,

но шерстяной костюм Джина Келли сел», см.: URL: <http://www.imdb.com/title/tt0045152/trivia>; дата обращения 10.10.08). Влюбленный Джин Келли танцует здесь под и с дождем, что пресекается полицейским. Даже если это и не является типичной формой дождя в образе-времени, взаимосвязь танца «Я снова счастлив» (*I'm happy again*) и струящегося дождя указывает на то, что дождь в этом фильме начала 50-х годов может перенимать уже иные, нежели чисто негативные, исключают или тормозящие функции в нарративе (бегство от дождя).

33. Только в «фильм нуар» дождь находил позитивное применение—однако, чаще всего на мокрых от дождя ночных улицах, которые в этом случае лучше отражали свет.

34. «Образ-перцепция» у Делёза—выражение, описывающее действия или процессы восприятия. Сам образ-перцепция представляется как воспринимаемый.

35. Такой растр на переднем плане можно лишь изредка обнаружить в фильмах «образа-движения», и в этом случае в виде теней, то есть как функцию объектов. Между тем вуали и гардины присутствуют на переднем плане уже в раннем русском кино Евгения Бауэра (второе десятилетие XX века), чья близость к «образу-времени» заслуживает отдельного изучения (о вуали у Бауэра см. *Drubek-Meyer, Natascha. Russisches Licht. Von der Ikone zum vorrevolutionären Kino. Köln, 2011, IV глава*).

36. *Wolfram, Stephen. A New Kind of Science. Champaign, 2002.*

37. Открытые в 1967 году нейтронные звезды с их радиосигналами считаются наиболее стабильными и надежными часами. Пульсары (вид нейтронной звезды) иногда называют космическими метрономами, в соответствии с которыми устанавливают время на земных часах.

38. См. об этом развитии в позднем творчестве Вертова: *Друбек-Майер Н. Колыбель Гриффита и Вертова // «Киноведческие записки», № 30 (1996). С. 198–212.*

39. *Делёз Ж. Цит. соч. С. 294.*

40. Соответствующе экономно используется в этом фильме речь, а если и использует, то опосредовано: во-первых, в виде (редкого) иностранного языка, нижненемецкого диалекта; во-вторых, через целенаправленное отчуждение диалогов (на чешском языке) посредством эффекта эхо.

41. «Богемия. Пустынная страна вблизи моря»—вымышленная географическая концепция, заимствованная из «Зимней сказки» Шекспира (1623). Немецкое стихотворение австрийской поэтессы Ингеборг Бахман «Богемия у моря» было написано примерно в то же время, когда был создан фильм Влачила, в 1964 году; оно было опубликовано в 1968. В стихотворении идет речь об испытаниях, «Как Богемия их выдержала и в один прекрасный день была помолована и лежит теперь на берегу моря».

Авторизованный перевод с немецкого **Анны Фризен**