

4
русс**Серж Маржель***Университет Невшателя, Швейцария*

Конец фильма. Монтаж и глубина времени в «Гармониях Веркмейстера» Белы Тарра

Аннотация

Что говорит нам кино об эсхатоне? Что говорят нам мобильные и проецируемые образы о последнем моменте времени, о том, что кладет предел временной последовательности, «длинному кадру» или «кадру-эпизоду». Какого типа монтаж позволяет нам вписать этот момент в плоскость образа? В данной статье я исследую это время конца, отталкиваясь от кинематографической гипотезы «Гармоний Веркмейстера» Белы Тарра. Я отталкиваюсь от ряда длинных кадров этого фильма, в которых время смещается в пространство за счет вписывания в поле образа того, что находится вне этого поля. Эти длинные кадры составляют цезуру во временном течении фильма, цезуру, которую я называю эсхато-кинематографическим временем.

Ключевые слова

время, глубина, длинный кадр (кадр-эпизод), конец, монтаж, пространство, руина, эсхатология

§1. Я собираюсь представить метафизическое размышление о кино и времени, о конце света и последнем мгновении. На основе «Гармоний Веркмейстера» Белы Тарра я попробую воссоздать определенную концепцию времени (трактовку, монтаж времени), вписывающую мгновение конца в промежуток между изображениями. Я перейду от одного метафизического вопроса к другому — точнее, перейду от онтологии к эсхатологии. Вместо того чтобы спрашивать себя, что такое конец вообще или в частности или как происходит конец света, я задамсь вопросом о *времени конца*. Можно ли говорить о темпоральности конца или об особом времени последнего мгновения? И можно ли сказать о мгновении, что оно заключает в себе свою особую временную последовательность (*séquence temporelle*)? Подобные вопросы мне хотелось бы поставить исходя из анализа эсхатологии кино. Надо ли говорить о кинематографической темпоральности, влагающей последнее мгновение в движение изображения? Что может сказать нам кино об *eschaton*? Что могут поведать нам движущиеся изображения на экране, изображение света в последнее мгновение, что кладет предел длительности, устанавливает границу сцеплению эпизодов (*séquence*), которую в кино именуют «длинный кадр», «кадр-эпизод»? И, прежде всего, какой тип монтажа позволяет вписать это мгновение в кадр?¹

Я исхожу из точного исторического и метафизического определения эсхатологии. По-гречески *eschaton* не означает конца как цели, направления, конечного стремления или *telos* — эсхатология не является ни телеологией, ни катастрофой, но, скорее, означает предел, границу или порог, которые делают возможным прохождение времени. Это разрыв непрерывностей ради реорганизации прошлого и изобретения будущего. Мы находим новые рассуждения о времени в древнем иудаизме, особенно в книге пророка Даниила и в есеевских Кумранских рукописях за два века до христианской эры.² Речь не о том, чтобы объявить конец времен или конец света как обещание нового мира, но о том, чтобы изобрести иное видение времени, которое именуется во многих текстах как «время конца» (*'ét' qèç*).³ В общем, нужно мыслить это время конца внутри самого времени, в движении, через которое мгновения сцепляются для вечности. Поэтому я обращусь ко времени конца через кинематографическую гипотезу

¹ В русскоязычной кинематографической традиции для этого употребляется термин «внутрикадровый монтаж». — *Примеч. перев.*

² Ср.: (Puech 1997: 261–265). Я позволю себе сослаться на мою статью по этому вопросу: (Margel 2014).

³ «И услышал я от середины Улая голос человеческий, который воззвал и сказал: “Гавриил! объясни ему это видение!” И он подошел к тому месту, где я стоял, и когда он пришел, я ужаснулся и пал на лице мое; и сказал он мне: “Знай, сын человеческий, что видение относится к концу времени!”» (Дан. 8, 16–17).

«Гармоний Веркмейстера» Белы Тарра. Я буду отталкиваться от определенных длинных кадров фильма, где время перемещается в пространство через включение закадрового пространства в кадр. Длинные кадры производят задержку во временном течении изображения, которую я определяю как эсхато-кинематографическое время. Впрочем, стоило бы задействовать углубленный анализ всех фильмов Белы Тарра, сравнить их между собой, проследить их траектории, определить их вариации и вывести несколько аксиом. Откладывая эту работу на потом, я ограничусь индивидуальным подходом к данному фильму без выводов о кинематографе Белы Тарра в целом и, тем более, о кинематографе вообще. Я поставлю вопрос: как мыслить сразу и время конца фильма, и время конца кинематографа? Согласно моей гипотезе, именно этот вопрос ставит Бела Тарр в «Гармониях Веркмейстера».

Фильм был снят в сотрудничестве с Агнес Храницки по роману Ласло Краснахоркай «Меланхолия сопротивления»⁴ в 1997–2000 гг. Черно-белая картина длится 2 часа 19 минут и содержит лишь 37 монтажных кадров, которые можно расценивать как «длинные кадры». Каждый план следует за Янушем Валушкой, почтальоном небольшого венгерского городка, который навещает своего друга Гьюри Эцтера, музыковеда, умного и умеренного человека, размышляющего о гармонических, философских, пифагорейских теориях Андреаса Веркмейстера, знаменитого немецкого композитора XVII в. (Ему мы обязаны множеством трактатов по музыкальной гармонии, составившим целую эпоху.) Во время своей обычной ночной прогулки Януш видит, как на городскую площадь прибывает гигантский фургон с чучелом кита, морского монстра для ярмарочного цирка. В его глазах этот кит представляет собой гиперболу творения:

Там огромный кит, — говорит Януш, — загадочное морское чудовище, необычайный свидетель далеких неведомых небес [...] Там внутри огромный зверь, божественное творение. Как же могуч должен быть творец, чтобы так развлекаться! (кадр 11).⁵

Все находящиеся рядом говорят о пришествии Князя (*Prince*), т. е. спасителя, который не придет. Рядом с чудовищем особенно заметно появление напряжения между хаосом и гармонией. Всюду царствует хаос. На городской площади готовится бунт, который приведет к разорению больницы, и слышно Князя, объявляющего свой

⁴ *Les Harmonies Werckmeister*, un film de Béla Tarr (2000). DVD, Blaq out collection, 2005.

⁵ Цитируемый текст был опубликован в («Découpage intégral et dialogues» 2011).

замысел разрушения. Спрятавшийся в фургоне Януш случайно слышит разговор директора цирка и работника, который переводит слова Князя:

Директор: Князь выше всего, он видит все в целом. И он видит, что целое — ничто, все разрушено, ведь все, что они построили и что построят, что делают и что будут делать, — иллюзии и обман.

Работник: В том, что строится, все лишь наполовину — в разрушении все совершенно. То, что мыслится, кажется смешным, потому что заставляет бояться. А боится тот, кто ничего не знает. Директор боится, ведь сторонники Князя ничего не боятся и понимают это. Сторонники разрушат все.

Директор: Сплошной бред! Для других, для всякой сволочи, но не для меня! Не желаю это слушать. Хватит. Я снимаю с себя ответственность за его действия. Господа, отныне вы свободны.

Работник: Его сторонники знают, что останутся обмануты, но не знают, почему. А Князь знает: потому что Целого не существует. Они обречены. Наша ярость сокрушит их! (кадр 26)

Среди иллюзий и разочарования все — лишь обман. Только разрушение обладает достоинством истины и всеобщностью. Гьюри Эштер называет это маскировкой дурных созвучий. В девятом длинном кадре он записывает свои заметки на магнитофон, пока Януш внимательно его слушает:

Вначале я должен уточнить, что в данном случае речь идет вовсе не о техническом, но о чисто философском вопросе.

То есть изучение гамм неизбежно приводит нас к теологическому толкованию. Спросим себя: на чем основана наша убежденность в том, что гармонический порядок, с которым бесспорно соотносится каждый шедевр искусства, действительно существует?

Отсюда вытекает... что мы должны говорить не о музыкальном исследовании, но об антимузыкальном признании, об определенном разоблачении страшной, веками скрываемой тайны, которая приводит в отчаяние. Действительно, постыдная ситуация — все аккорды шедевров, созданных за многие века, по существу фальшивы. Это означает, что музыкальное выражение, эта магия гармонии и созвучия, основано на грубом обмане. Да, несомненно, нужно говорить об обмане, даже если некоторые нерешительные личности довольствуются словами о компромиссе. Но чего стоит компромисс, если для большинства людей чистая гармония — лишь иллюзия, а, по правде, чистых аккордов в музыке даже не существует?

Давно пора вспомнить, что были лучшие времена — времена Пифагора и Аристоксена, когда нашим коллегам было довольно играть на своих правильно настроенных инструментах лишь в нескольких

тональностях, ведь их не мучали сомнения — они знали, что божественная гармония принадлежит богам. [...]

Нужно противостоять развитию искусства настройки инструментов, этой печальной истории призраков равномерного строя и восстановить в правах естественную настройку (кадр 9).

Нужно перейти от призраков гармонического строя к обобщающему разрушению мира (ср.: Rollet 2011: 102–106). Именно это структурирует последовательность тридцати семи длинных кадров фильма: переход от гармонии к эсхатологии, от совершенной слаженности к полному разрушению, от движения по кругу к бездне мертвой точки. Но идет ли речь о конце света? В «Гармониях Веркмейстера» ставится вопрос о конце, но о конце без мира, конце, который не раскрывает никакого нового мира, не провозглашает новой истории. Этот конец совпадает с идеалом обобщающей незавершенности разрушения. Как мы заметили, *eschaton* не обозначает конец или *telos*, но предел, границу или порог, точку стыка или последнее мгновение. Сам по себе *eschaton* — это зазор для перехода времени или для вторжения иного времени во время мира. Это мгновение времени, которое не может быть временем измерено, которое содержится в этом времени, причем время не способно ни исчислить его, ни вписать как *такое* в последовательную цепь мгновений. Такова метафизическая гипотеза, которая выдвигается временем кинематографа, по крайней мере, кинематографа Белы Тарра. Такова гипотеза эсхато-кинематографического времени «Гармоний Веркмейстера». Как говорят о «мертвых точках» пространства, так и я буду говорить о «мертвых мгновениях» времени — о мертвом времени или о последнем эсхатологическом мгновении, где разыгрывается конец фильма — вернее, конец фильмов Белы Тарра, заявленный им после «Туринской лошади». Как разрушение для Принца, этот конец, согласно Беле Тарру, есть то целое, с помощью и исходя из которого создаются фильмы. После показа фильма «Сатанинское танго», который длится 7 часов 40 минут, в Париже 8 июля 2001 г. Бела Тарр отвечает публике:

Я бы не хотел, чтобы вы выходили из зала. Мне бы больше понравилось, если бы мы начали сначала. Никогда не бывает конца. Проблема этого фильма в том, что у него есть конец. Это барьер по отношению ко всему, что происходит в жизни: момент, всему приходит конец. Именно с этой конечностью мы и не знаем, что делать. Может быть, для того мы и делаем фильмы. Чтобы приблизиться к этой всеобщности (Tarr 2013: 13).

§2. Именно об этом конце я хотел бы поговорить — о конце света как о конце фильма, но внутри фильма. Так же как иное время есть у

конца света, последнее мгновение уже присутствует во всякой длительности или временной цепи, так же и в фильме уже есть «приближающееся движение» конца фильма. И этот конец — фильма в фильме — как таковой увидеть нельзя, он никогда не совпадает полностью и не сводится целиком к последнему мгновению фильма, к последнему кадру, последнему изображению, больше не зависит от сценария и нарративной структуры фильма. В интервью после показа «Проклятия» на фестивале в Ля-Рошель в 2005 г. Бела Тарр различает время образа и нарративное время:

Ведь именно об этом идет речь, именно это важно: как передать жизнь в изображении с помощью процесса, независимого от повествования. Именно благодаря этому фильму я понял, что рассказанная история на самом деле больше неинтересна. Мне удалось заснять стену, как это сделал бы художник. В одной сцене меня интересовал падающий дождь, ожидание самого банального события. Я думаю, что в этом фильме историю можно было рассказать самое большее минут за двадцать. Для меня главное — время, небо, подъемные краны, строительные машины, взгляд.⁶

Именно то, что передает жизнь в изображении, то, что дает нам увидеть и прикоснуться, позволяет коснуться этого конца фильма внутри фильма. Это лишь кинематографическая гипотеза, но она нужна не только для того, чтобы мыслить время конца или конца фильма как конец света, но и для того, чтобы открыть новое поле для размышлений о «Гармониях Веркмейстера». Речь не о том, чтобы утверждать, будто повествование не играет никакой роли в фильме — Бела Тарр и не говорит об этом, — но показать, что оно ничтожно и вторично, что оно играет роль режима доступа, пропуска, метки, чтобы увидеть и испытать передачу жизни в изображении и, самое главное, понять передачу жизни как возникновение конца фильма. Прежде всего для Белы Тарра имеет значение именно длинный кадр или, точнее, проникновение особой последовательной темпоральности в плоскость изображения. В ходе другого интервью, с Лореном Аркином, для журнала «*Avant-scène du cinéma*» (номер был посвящен «Гармониям Веркмейстера»), Бела Тарр настаивает на проблеме длинного кадра:

Бела Тарр: Если мы изучим вещи с самого близкого расстояния, мы установим, что длинный кадры состоит из серии небольших проб. Сначала крупный план вплотную, затем мы размыкаем, потом замыкаем снова, и все это в определенном ритме.

⁶ Цит. по: (Breton 2011: 96–101, esp. p. 100).

Лорен Аркин: Это иная форма монтажа.

Бела Тарр: Да, безусловно, но мы осуществляем этот монтаж внутри самой камеры. И таким образом возможно вложить туда иное измерение времени или пространства. Сама наша жизнь не разворачивается во времени и пространстве. Если мы ограничим себя наблюдением последовательности времени и событий, у нас получится лишь *story telling*. Нам не удастся продемонстрировать совместность времени и пространства. Нужно также заметить, что эти длинные кадры имеют особое напряжение и в этих кадрах актеры обретают иного рода присутствие (*“Entretien avec Béla Tarr”* 2011: 5).⁷

Время конца фильма исполняется с помощью монтажа в камере, в длинном кадре (см. Rondeau 2004: 26). Нужно будет вернуться к этим выражениям: монтаж кадра производит в изображении «особое напряжение» или «ритм» (ср. Rollet 2016: 127–137), придает телам «иного рода присутствие», — и прежде всего привести их к эсхатологическому вопросу о конце фильма. Но что такое длинный кадр, что отличает его от простого кадра, если не определенное понимание монтажа? Согласно классическим, особенно советским, теориям 1920-х гг., у Кулешова и Эйзенштейна монтаж основан на представлении о кадре как единице измерения. В отличие от картины с ее единственной точки зрения, кадр изобретает новое кинематографическое письмо и рассматривает любой предмет с множественных углов зрения и на различных расстояниях. Традиционно он находится между техническим единством фотоснимка и повествовательным единством сцены или эпизода, но в самом себе он не заключает ни одного среза, никакой прерывной остановки, а значит, никакого монтажа. Именно монтаж кадров создает эпизод. А когда мы говорим о «длинном кадре», мы указываем, что эпизод уже *внутри* кадра и больше не является монтажом между двумя кадрами. Несомненно, что именно Андре Базен — в своей полемике с Жаном Митри о реализме и опасностях монтажа — впервые говорит о длинном кадре, ссылаясь на «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса:

Мы ясно видим, — пишет Базен, — что классический эпизод, организованный серией кадров, анализирующий действие в согласии с сознанием, которое режиссер хочет нам внушить, здесь превращается в один единственный кадр. К тому же в пределе у Уэллса раскадровка плана в глубину, возможно, стремится к исчезновению

⁷ Ср. «Когда мы начинаем общую съемку, а потом поворачиваем камеру к другому общему плану — это монтаж. Но он происходит в камере и на площадке, а не на монтажном столе» (Maury et Zuchuat 2016: 16).

понятия кадра и единству раскадровки, которое можно было бы называть «длинный кадр» (Bazin 1972: 69).

Базен говорит о «раскадровке плана в глубину», которая подходит для монтажа внутри кадра без разрезания кадра, а значит и для длинного кадра. В свою очередь, я скажу о «раскадровке времени в глубину» — некоем особом для кадра монтаже, который подходит для проникновения времени конца, последнего мгновения в жизнь изображений, заставляя «почувствовать одновременность времени и пространства». Этот особый, потенциальный монтаж, осуществляющий будущее в кадре или открывающий кадр для симультанного измерения пространства-времени конца, я буду называть *несвоевременный монтаж*, монтаж некстати. Со времен Эйзенштейна множилось типы и техники монтажа: монтаж аттракционов, последовательный монтаж, параллельный монтаж, линейный монтаж или негативный монтаж. В «Судьбе образов» Жак Рансьер резко разделяет эти категории на два различных поля: диалектический монтаж, как у Эйзенштейна, и символический, как в фильмах Годара:

Диалектический способ вкладывает хаотичную мощь в создание небольших механизмов разнородного. Фрагментируя непрерывности и отводя от них слова, которые себя называют, или, напротив, сближая с ними разнородное и сочетая несовместимое, этот способ порождает столкновения [...]

Символический способ также сводит гетерогенности друг с другом и конструирует небольшие машины с помощью монтажа элементов, не имеющих связи друг с другом. Но он собирает их по обратной логике. В действительности, этот способ стремится установить среди чуждых элементов семейные отношения, случайное сходство, свидетельствующее о более глубоком отношении сопринадлежности, об общем мире, где разнородное взято в одной сущностной сетке, следовательно, оно всегда поддается собиранию соответственно братству новой метафоры (Rancière 2003: 66–67).

Я предполагаю, что суть несвоевременного монтажа длинного кадра не в том, чтобы сталкивать разнородное ради выявления противоречия, и не в том, чтобы собирать его по семейному сходству для преодоления противоречия, но, скорее, в том, чтобы вкладывать в кадр препятствие, раскрывающее мгновения, моменты и даже микроэпизоды навстречу пространственно-временной одновременности — как это видно в определенных эпизодах «Гармоний Веркмейстера», в частности, в сцене с разнузданной толпой, приводящей к пожару в больнице, к резне и разрушению. Американский режиссер Гас ван Сент в коротком тексте, посвященном Беле Тарру и в частности «Гармониям Веркмейстера», упоминает о состоявшейся в

Нью-Йоркском Музее современного искусства беседе на тему кинематографической темпоральности этого длинного эпизода с толпой:

Разнузданная толпа идет по улице, чтобы поджечь больницу, — в «Гармониях Веркмейстера» этот кадр длится около пяти минут. Когда после показа его спросили, почему этот кадр с толпой длился так долго, Бела ответил: «Потому что надо было пройти большое расстояние». Вопрос звучал честно: почему публика, вскормленная индустриальным постмодернистским кино, должна была выносить вид продвигающейся бешеной толпы в течение такого долгого времени, хотя она привыкла к кадрам, длящимся лишь несколько секунд (даже десять-пятнадцать — это уже чрезмерно)? Но ответ, несмотря на юмор, был честен: расстояние было достаточно большим, чтобы факт самой его демонстрации в течение пяти минут повлиял на наш способ восприятия события, толпы и ее продвижения, больницы (van Sent 2004: 498).

§3. Для Белы Тарра время — это пространство, длительность — расстояние, которое нужно пройти. Его спрашивают: «Почему кадр с толпой длился так долго?» Он отвечает: «Потому что надо было пройти большое расстояние». Впрочем, на вопрос о времени Бела Тарр отвечает не только с помощью пространства, но и касается также преобразования, опространствования времени, которое вписывает в кадр иное измерение изображения, «особое напряжение», «иного рода присутствие». Он хочет «передать жизнь в изображении с помощью процесса, независимого от повествования», и тем самым он собирается приблизиться к концу фильма внутри фильма. Иное измерение изображения, виртуально содержащее конец фильма как конец света, разрыв, руину, разрушение или резню, организовано внутренним монтажом самого кадра.⁸ Именно потенциальный монтаж делает из самого длинного кадра монтаж движения изображения. И именно здесь эсхатологическое событие задержки вводится в изображение. В движении преобразования, заменяющем длительность расстоянием, движение изображения длинного кадра никогда не подчиняется чередованию внутрикадрового и закадрового пространства, того, что в рамке и вне рамки, внутреннего и внешнего изображения (ср.: Rollet 2006: 101–103). Сталкиваясь с продолжительностью сцен, не нужно восстанавливать пространство через монтаж кадров, поскольку само пространство исчерпывает время,

⁸ Ярмо Валко (Jarmo Valko) говорит о связях между монтажом и разрывом в фильмах Белы Тарра: «Едва только зритель оказывается захвачен вымышленными элементами, как произведенный монтажом разрыв разбивает какую-либо визуальную связность, открывает новое пространство-время, где зритель должен найти себе место» (Valkola 2003: 186, ср.: Sierek 2016: 114–125).

оно *суммирует* его измерения и потенциально содержит в себе все, что остается за кадром.

Абсолютное пространство, чистое внешнее, полная редукция закадрового пространства к кадру — все эти слова говорят о конце света. Бланшо сказал бы: «Закрыть внешнее, т. е. образовать из него внутреннее», т. е. *запереть*, интернировать его (Blanchot 1969: 292). В «Образе-времени» Делёз соотносит эти слова Бланшо с кинематографическим вопросом закадрового пространства:

В таких случаях целое сливается с тем, что Бланшо называет силой «дисперсии Внешнего» или «головокружением от пробелов»: так-ова пустота, которая уже не является движущей силой образов и которую образы могут преодолеть ради собственного продления, — однако она радикально ставит под сомнение сами образы (что напоминает молчание, уже не являющееся движущей частью речи или ее паузой, но постановкой ее под сомнение). И тогда ложное монтажное согласование наделяется новым смыслом, становясь в то же время законом. В той мере, в какой сам образ отрывается от внешнего мира, закадровое пространство, в свою очередь, тоже претерпевает мутацию [...] Закадрового пространства больше нет. Экстериорное в образе оказалось замещено зазором между двумя типами кадрирования одного и того же образа (Делёз 2004: 496–497).

Вписывание закадрового пространства в кадр, в зазор между двумя образами или в движение плана образует новую глубину кадра, которую я называю *глубиной времени*. Это новый смысл глубины, где конец фильма совпадает с одновременностью пространства и времени, и, следовательно, с тем «особым напряжением», открытым Белой Тарром, которое образует основание самого фильма: «без напряжения нет сцены, а значит, нет фильма» (Entretien avec Béla Tarr 2011: 5). Я скажу, что то, что создает кинематографическое своеобразие этого напряжения, его пространственно-временную специфику, зависит именно от эсхатологии: не конец времен или начало, раскрывающее новое время, но время конца или разрыв, вписывающий время без длительности, задержку, мертвое время в длительность движения. В общем, заменяя время пространством посредством вписывания закадрового пространства в кадр, длинный кадр производит задержку во временном течении изображения или в зазоре между образами. В этом смысле кинематографическая эсхатология Бела Тарра — это замещение времени пространством. И то, что говорит Бела Тарр о своем фильме «Макбет», снятом в 1982 г. и сделанном лишь из двух кадров, имеет значение для длинного кадра с толпой в «Гармониях Веркмейстера». В том же интервью для “Avant-scène du cinéma”:

Трагедия разворачивается в пространстве. Но в то же время мы выходим из настоящего, непрерывного времени. Мы что-то в него включаем, мы отпускаем ее [...] драма, естественно, разворачивается сама по себе. Но в этом примере подлинная драма в том, что происходит между мужчиной и женщиной. Именно это нас заинтересовало: воссоздать постоянное, непрерывное место, чтобы объяснить постоянное движение против невозможного (Entretien avec Béla Tarr 2011: 5).

Свяжем «это постоянное движение против невозможного» с необузданным поиском конца (фильма в фильме). Можно уверенно сказать, что это движение является исканием конца, о нем и говорит фильм, и оно говорит о фильме, именно об этом фильме, о «Гармониях Веркмейстера», и гиперболически о фильме вообще. Именно это движение толкает к тому, чтобы заниматься кино. В общем, поиск чистого невозможного представляет собой связь между мужчиной и женщиной в «Макбете». О том же «печальная история призраков гармонического строя», о которой говорит Эцтер в «Гармониях Веркмейстера», но в первую очередь этот поиск обнаруживается в «ложном согласовании» кадра и закадрового пространства — в длинном кадре с толпой. Можно снова процитировать Делёза:

В современном кино, обрыв (*coupure*) становится зазором, он иррационален и не входит ни в одно, ни в другое множество, первое из которых больше не имеет конца, а второе — начала: ложное согласование и является таким иррациональным обрывом» (Делёз 2004: 497).

Здесь сцепляются три термина, показывая конец призрачной гармонии или *eschaton*: обрыв, зазор, ложное согласование. Этот конец не является также частью длинного кадра, как отдельный кадр, крупный план Януша или длинная съемка с движения, открывающая сцену. Конец — это обрыв в зазоре образов, производящий ложное согласование между кадром и закадровым пространством, т. е. порождающий несоизмеримое соотношение внутреннего и внешнего. Подобно некоему иррациональному числу, разделяющее и распределяющее множество всех рациональных чисел на два подмножества, но само в эти подмножества не входящее, ложное согласование — это иррациональный, невидимый, невоспринимаемый обрыв, который разделяет и сочленяет кадр и закадровое пространство, внутреннее и внешнее изображение в целостности длинного кадра.⁹

⁹ Жак Рансьер говорит об этом как о законе фильмов Бэлы Тарра: «Эпизод может охватывать своей непрерывностью как закадровое пространство, так и обратную точку. Дело не в том, чтобы перейти от одного кадра к другому и от

Ложное согласование — это и есть сам длинный кадр, коль скоро он преобразует длительность в расстояние и смещает последовательное сцепление мгновений с первого на последнее в зазоре между двумя образами. Ложное согласование — это длинный кадр, коль скоро он уже потенциально содержится весь целиком в каждом образе. В каждое мгновение он «дает почувствовать одновременно пространство и время» и позволяет приблизить конец света, содержащийся в конце фильма. В отличие от классического кинематографа, довоенного и предтравматического, дающего нам иллюзию мира, Делёз говорит о новом кино — посттравматическом, послевоенном, находящемся в разрыве с миром, о том, что оно стремится возобновить связь с миром, «веру в мир». Также и для Белы Тарра: фильм хочет восстановить связь с миром, связь, которая все же не передается верой или обязательством, но лишь концом фильма, его несвоевременной эсхатологией.

§4. Длинный кадр с толпой, заменяя нарративное время на кинематографическое пространство, вводит закадровое пространство в кадр (будто внешнее обносится рамкой), чтобы включить в него конец фильма, прикоснуться с его помощью к трагической многозначительной тотальности (ср.: Valkola 2003: 185). Этот длинный кадр начинается с объявления резни. Спрятавшийся в фургоне Януш слышит нечленораздельную речь Князя в переводе слуги директора. Я снова процитирую:

Сторонники знают, что останутся обмануты, но не знают, почему. А Князь знает: потому что Целого не существует. Они обречены. Наша ярость сокрушит их!

Януш выходит из кадра, на некоторое время экран остается черным, мы слышим только Князя и его переводчика. Потом начинается длинный кадр с толпой. Мы видим крупным планом бегущего на камеру Януша, внезапно появившегося из темноты, обезумевшего, истощенного. Мы снова слышим голос Князя и его переводчика, но он становится все более прерывистым, фрагментарным. Это призыв к резне:

День настал! Настал момент! Не останется ничего. Ярость сильнее целого. Их золото и серебро не смогут их спасти. Мы захватим их дома. Это террор! Резня! Будьте безжалостны! Уничтожайте!

источника речи к адресату. Последний должен присутствовать в том времени, где именно эта речь произносится» (Rancière 2011: 74).

Этот длинный кадр устанавливает переход между фургоном и больницей, между двумя спрятанными, закрытыми местами. С одной стороны, секрет Князя, лишь тень которого мы можем видеть, а слышать — лишь неразборчивый голос, но ему известно, что Целого не существует, что полное согласование — это ложь и лишь разрушение предполагает реальное существование. С другой стороны, больница, приют, великое заточение речи, «запрещающей то, что ее превосходит» — так, как пишет Бланшо (Blanchot 1969: 292). После пожара в больнице и погрома мятежники идут обратно. Они разбредаются, будто ничего не было, и те, у кого в руках была палка, используют ее как посох. Затем новый эпизод, где мы видим оконный проем, снятый с низкой точки. Мы слышим очень медленный голос, но он отчетливо, будто машина, произносит каждый слог. Этот голос снова цитирует Князя:

Когда шум голосов стих, Князь сказал: «То, что вы строите, и то, что постройте, то, что сделали и что сделаете, — все лишь разочарование и ложь. То, что вы думаете и будете думать, — нелепо. Вы думаете потому, что чувствуете страх. А тот, кто чувствует страх, не знает ничего». Он добавил, что лучше бы, «чтобы все здесь было разрушено, ведь разрушение содержит в себе все построенное».

Длинный кадр с толпой представляет собой завершение пророчества о конце света. Это эсхатологическое осуществление истины, согласно которой «все совершенно в разрушении». В «Гармониях Веркмейстера» разрушение является как эсхатологическим понятием, так и кинематографическим методом. С одной стороны, разрушение завершает мир, вмещая в себя тотальность того, что есть, с другой — разрушение полагает предел фильму, сводя тотальность времени к опространствованию длинного кадра, включающего закадровое пространство в кадр. Иначе говоря, конец фильма в этот момент происходит из совпадения в кадре, где время полностью становится пространством, и разрушение разрастается в конец света. В этом смысле в «Гармониях Веркмейстера» конец света есть некое присутствие, но «иного рода присутствие». Это абсолютное присутствие. Это иррациональное присутствие последнего мгновения. Это невозможное присутствие, делающее возможным тотальную неполноту разрушения. Это не просто присутствие закадрового голоса, звучащего из закадрового пространства, согласно классическому приему кино, но, напротив, присутствие времени, перенесенного в пространство, превращающего каждое движение камеры, каждое размещение тела и голосов в монтаж изображений между кадром и закадровым пространством. Получается, что наличие несвоевременного монтажа в длинном кадре само создает особое, сугубо кинематографическое напряжение конца фильма внутри фильма.

Именно эсхатологическое присутствие монтажа приходит к концу внутри фильма и дает о себе знать как раз тогда, когда любое построение и репрезентация обобщаются в разрушении.

Перевод с фр. Дмитрия Жукова

Библиография

- Делёз, Жиль (2004). *Кино*. М.: Ад Маргинем.
- Bazin, André (1972). *Orson Wells*. Paris: Le Cerf.
- Blanchot, Maurice (1969). *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Breton, Emile (2011). "Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir. Du *Nid familial* au *Cheval de Turin*, la longue marche vers le désespoir absolu". *Vertigo* 41: 96–101.
- "Découpage intégral et dialogues" (2011). éd. Sylvain Angiboust. *L'Avant scène cinéma* 588: 30–61.
- "Entretien avec Béla Tarr" (2011). *L'Avant-scène cinéma* 588: 4–7.
- Giannouri, Evgenia (2011). "Voir avec perte. Autour d'un plan-séquence des *Harmonies Werckmeister*". *Vertigo* 41: 108–110.
- Margel, Serge (2014). "Le corps du témoin. Sur la vision eschatologique du martyr". *Recherches de science religieuse* 102/3: 431–448.
- Maury, Corinne et Olivier Zuchuat (2016). "Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr". Dans *Béla Tarr, De la colère au tourment*, sous la dir. de Corinne Maury et Sylvie Rollet. Crisnée: Yellow Now.
- Puech, Émile (1997). "Messianisme, eschatologie et résurrection dans les manuscrits de la mer Morte". *Revue de Qumrân* 18: 255–298.
- Rancière, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris: La fabrique.
- Rancière, Jacques (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes: Capricci.
- Rollet, Sylvie (2006). "Béla Tarr ou le temps inhabitable". *Positif* 542: 101–103.
- Rollet, Sylvie (2011). "Une phénoménologie du chaos". *Vertigo* 41: 102–107.
- Rollet, Sylvie (2016). "L'étoffe rythmique du monde : une théorie à l'œuvre". Dans *Béla Tarr, De la colère au tourment*, sous la dir. de Corinne Maury et Sylvie Rollet. Crisnée: Yellow Now.
- Rondeau, Corinne (2004). "Le gris du monde". *Trafic* 49: 24–28.
- Sierek, Karl (2016). "Durée et contingence. Une révision du plan-séquence". Dans *Béla Tarr, De la colère au tourment*, sous la dir. de Corinne Maury et Sylvie Rollet. Crisnée: Yellow Now.
- Tarr, Béla 2013. "Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes". *Nunc* 29: 13–16.
- Valkola, Jarmo (2003). "L'esthétique visuelle de Béla Tarr". Dans *Théorème*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelles.
- van Sent, Gus (2004). "La caméra est une machine". *Trafic* 50: 97–99.