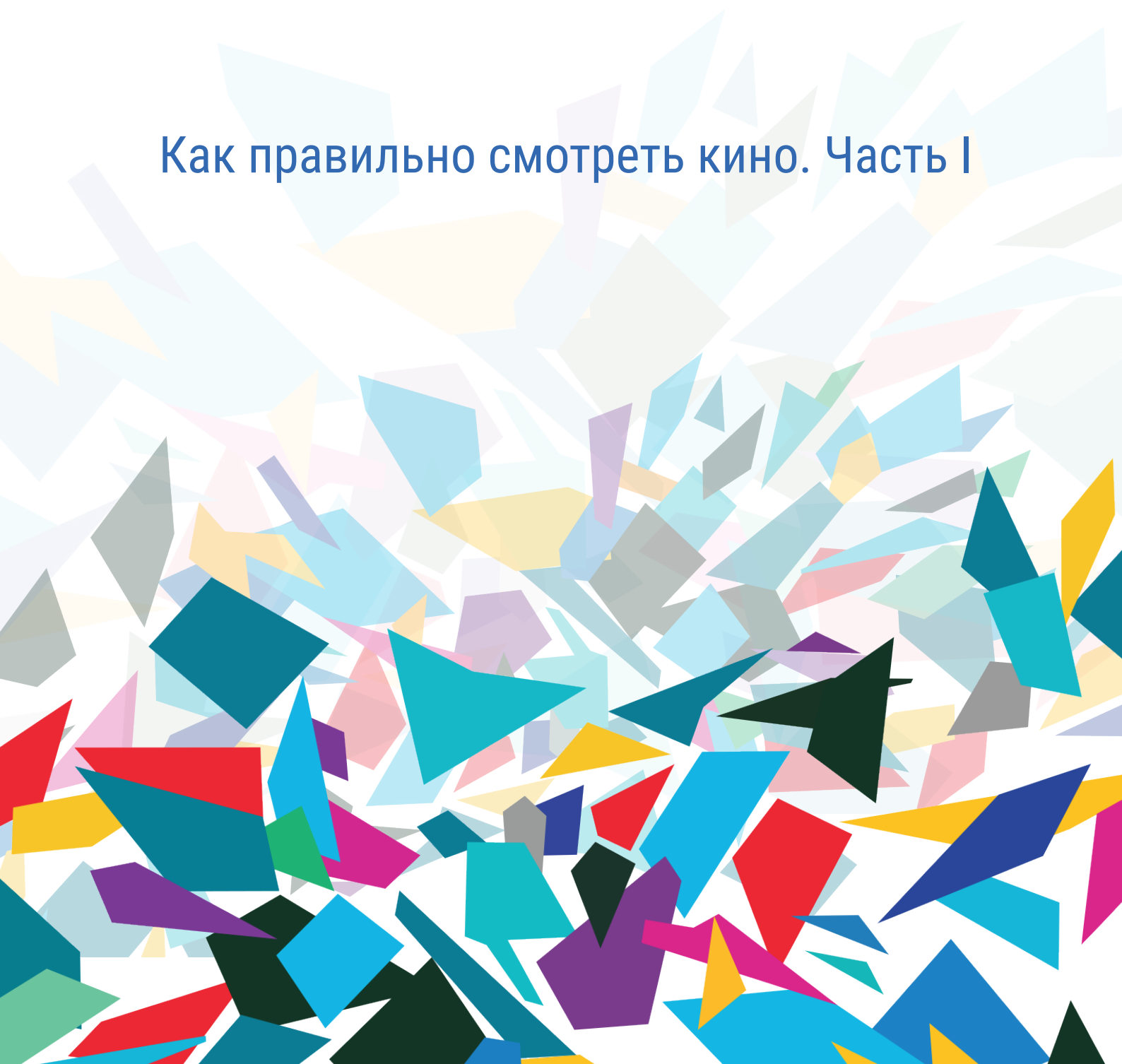


# ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Как правильно смотреть кино. Часть I





Мы с вами продолжаем говорить о кино, о теории кино. У нас очень обширное введение. Хотя основа будет впереди. Я думаю она вас не разочарует. Это, конечно же, книга Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера «Теория кино», о которой мы говорим. Но мы не торопясь проговариваем с вами те основы, те опорные, пусть даже и простые вещи чтобы эта теория легла в будущем на благодатную почву. Если вы помните, в нашей прошлой лекции мы говорили о кино, как о массовой культуре, как о мейнстриме. И говорили о том, что существует 5 основных подходов: это деятельность по обслуживанию массовых фантазий, мифов и грез; это обращение к сознанию простого человека; это ориентация на коммерческий успех; это популярные жанры и наконец тиражирование. Если синтезировать наши 5 подходов, 5 определений к массовому кино или к мейнстриму, то можно дать очень короткое определение – мейнстрим, массовое кино это два «О». Общепонятность и общедоступность. И понятно, что в таком широком понимании это не только кино, но и телевидение, и другие формы массовой коммуникации. Все началось с фотографии. Потому что фотография, которая позволяла сделать множество оттисков с какого-то изображения, сразу же подрывало такой вид искусства как живопись. То, что художник делал может быть несколько дней, месяцев, фотография делала легко, быстро, без каких-либо затрат. Не каждый художник, как, к примеру, Ван Гог, который мог тратить на свою картину всего лишь один день. А здесь ещё быстрее. Понятие фотографии играет немаловажную роль в заключительных главах «Теории кино».

Примерно с середины XIX века процесс тиражирования стал разрастаться, возникло кино, затем телевидение. Сегодня более обширная цифровая медиасфера, и эти критерии, подходы или определения сохраняются. Что интересно, примерно в 70-80 годы было деление на массовое, зрительское, авторское, артхаусное. Если говорить о советском кино, возьмите комедии Леонида Гайдая и кинематограф Андрея Тарковского, массовая и элитарная – разный зритель, разные задачи, разная эстетика. И никому в голову не приходило возможность соединения этого. Собственно, это бы и не получилось. Но тем не менее в 70 годы, прежде всего в литературе, этот синтез происходит. Культура постмодерна в широком смысле, туда входит и музыка, и литература, и живопись, и конечно же, кино. И возникает постмодернистское направление в кинематографе. Сегодня туда относятся очень многие фильмы, и те же самые «Мстители». Не говоря уже о других, сериалы, франшизы, и так далее. Во многом они уже следуют этой логике постмодернизма. Потому что постмодернизм – это не только направление в искусстве, не только эстетическая платформа, постмодерн – это состояние времени конца XX и начало XXI века. И поэтому кино тоже оказывается на этой платформе. Но постмодернизм ставит под сомнение существование каких-то фундаментальных ценностей. Нет ничего серьёзного, а значит эстетическим принципом становится ирония. То, что делает Тарантино в кино. И не случайно есть позиции у киноведов, которые делят кино на до 1994 года и после. То есть до того года, когда появилось «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино. Возвращаясь к литературе, это совершенно гениальный роман Умберто Эко «Имя розы». Это история средневекового монастыря в Италии в XIII-XIV в.в., которая является классической, канонической для исторического исследования. История рассказана в форме детектива, где главный герой Вильгельм Баскервильский. Я пересказываю сюжет, потому что появилась экранизация этого романа, двухчасовой фильм. Книгу вы, естественно, будете читать дольше, но кино работает с категорией времени. Оно согласно известному манифесту Маринетти Тоффлера: новая религия — это мораль скорости. Всё ускоряется, и темпоритм изменяется, и кино позволяет спрессовать то, что рассказано в романе. Также есть картина французского режиссера Жан-Жака Анно «Имя розы». Так вот главный герой Вильгельм Баскервильский, которого играет Шон Коннери вместе со своим учеником Этсоном (это уже детектив из классической литературы, как Шерлок Холмс и Ватсон) попадает в Бенедиктинский итальянский монастырь, где происходит серия загадочных убийств. И постепенно выясняется, что причиной смертей является отравленная книга философа Аристотеля. Тут масса увлекательных идей. Я вспоминаю такую очень интересную деталь – была научная конференция, где на отдельной секции, на которой был представлен роман Умберто Эко «Имя розы», историки не нашли ни одного факта в литературном произведении, что противоречил бы исторической хронике, но это детектив, это массовый жанр.

Комедия, Love Story или мелодрамы, детектив всё это массовый жанр. Как говорят в Англии, литература для высоколобых соединяется с массовым жанром. 2-ой классический пример, это книга английского писателя Джона Фауза «Женщина французского лейтенанта». Здесь указаны экономические, исторические подробности викторианской эпохи, вторая половина XIX века. Рассказано в форме мелодрамы. Фильм, где играет Джереми Айронс и Мерил Стрип ещё более интересный, потому что показаны события, любовные переживания героев и актёров, связь XIX и XX века, кино внутри кино, это ещё более постмодернистская форма. Сегодня это уже привычный тренд в кинематографе, когда не умаляя значение серьёзных



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Как правильно смотреть кино. Часть I

Автор лекции: Олег Борецкий

философских идей, а наоборот, раскрывая их, подчеркивая, намекая на них, это аллюзия рассказывать вам увлекательную, массовую историю. На мой взгляд, в этом и суть постмодернизма и постмодернистского кино.

Задача сегодняшнего нашего повествования хотя бы кратко ответить на вопрос: для чего мы смотрим кино? Если отвлечься от таких банальных, не кинематографических задач, как скоротать время или в темноте зала на последнем ряду уединиться в какой-то интимный сюжет, и так далее. Мы же обозначим три основные мотива, потребности, которые существуют у нас как у зрителей. Кому-то нравятся фильмы ужасов, кому-то мелодрамы, кто-то поклонник детективов, то есть самых разных жанров. И на этой основе строить какие-то первые паратеоретические допущения о том, что здесь есть некая основа для понимания природы кино или психологии зрителя, совершенно невозможно. Потому что сколько людей, столько и мнений. Но мы можем отметить, что первая потребность, которая буквально лежит на поверхности то, что кинематограф — это развлечение. И используя классическое определение Сергея Эйзенштейна о том, что кино — это вообще монтаж аттракционов, можно сказать, что кино — это монтаж эмоций. Чувство более глубокая вещь, а вот эмоции, которые получаем от фильма, мы и стараемся их испытать и пережить. Человек приходит в кино, чтобы посмеяться над комедией, чтобы пережить или поплакать над какой-то лавстори. Он приходит в кино для того, чтобы испугаться. Страх одна из фундаментальных, я считаю, даже базовых эмоций, которую мы изживаем благодаря кино. Потому что сексуальность в природе человека, сублимация страха смерти. Задумайтесь над этой идеей. Почему подростки смотрят ужастики, как происходит здесь сравнение тебя, с тем, что испытывает взрослый человек испугался ты или нет, маленький ты или большой? И конечно есть биологическая оценка страха, это голос инстинкта самосохранения, что этический страх — оценивается как трусость, это то от чего нужно по возможности избавляться. Но вместе с тем очень важная идея в понимании страха, что это наша страсть, которую мы хотим испытать. В целом культура Апокалипсиса. Обратите внимание, на рубеже XX и XXI века, это часто происходит обычно на стыке, на изломе времён. Очень популярная апокалиптическая тема о конце света, мировой катастрофе, столкновение с каким-то астероидом, и так далее. Есть режиссеры, которые в этом жанре добились каких-то успехов, но сама тема в культуре она очень актуальна. С точки зрения визуальной антропологии нас зачаровывает разрушение на большом экране, когда всё разлетается в пух и прах, и мы хотим испытать это невероятное ощущение, это тот эффект, который нас потрясает в буквальном смысле.

Авторы «Теории кино» указывают на одну из парадигмальных метафор в фильме «Гравитация». Сделанная неслучайно Альфонсо Куароном в модном тогда формате 3D (three-dimensiona). Опять же, это не просто визуальное зрелище, а то, что захватывает наше тело, когда мы смотрим фильм «Гравитация».

Второй ответ или вторая причина, по которой мы смотрим кино — это познание окружающего мира, познание самих себя. Это та картина мира, и в научном смысле, и в психологическом, и в культурологическом, которая открывает перед нами «окно во двор». Почему я очень люблю фильмы немецкого режиссера Вернера Херцога, это тот редкий случай, когда режиссер снимал совершенно удивительные, и игровые фильмы, и что более важно, документальное кино. Вот Херцего невозможно разделить на режиссера-документалиста и режиссера игрового кино, если говорить о документальных фильмах. Для меня его фильмы — это познание окружающего мира. И я благодаря этим картинам больше узнаю о Южной Америке, об Австралии, о других культурах. Возьмите «Колесо времени», посвященный буддийскому ритуалу калачакра, и это документальное кино. Фильм погружает нас, он даёт нам аутентичное, подлинное представление о буддистской культуре. Возьмите картину Кристофера Нолана «Интерстеллар». Очень интересный режиссёр. Фильм посвящен космической теме, это жанр фантастики, и в первую очередь ценность этой картины определяется тем, что фильм даёт нам визуализацию понятий современной космологии и физики.

Понятие гравитации, понятие сингулярности, понятие теории относительности, всё в этой картине визуализировано, плюс интересный сюжет, нравственные вопросы, мысли о будущем человечества и определенный, вполне конкретный ответ на вопрос: нужен ли человечеству космос? Вот два противоположных вектора — один ответ даёт «Гравитация», которую мы уже упоминали, где говорится, что космос нам не нужен, там страшно, темно, холодно, там погибает Джордж Клуни, и все плачут, и Сандра Буллок возвращается на землю. «Интерстеллар» наоборот, человечество в силу прежде всего экологических и многих других причин, нуждается в новых территориях, и нам нужно туда лететь. Это опять же познание, визуальная форма путем игровой постановки. Или к примеру, в картине Роланда Жофе «Миссия», где играли Джереми Айренс, Роберт Де Ниро, я увидел в самом начале невероятно мощный водопад. Это были, как я потом выяснил, водопады Игуасу, который находится на стыке Бразилии и



Аргентины. Благодаря фильму у меня возникло невероятное желание поехать туда, и увидеть в живую, что я и сделал. И здесь кино является неким толчком, оно открывает перед тобой какие-то неведомые горизонты. Но познания происходят и в области самопознания, саморефлексии. Благодаря экрану человек узнает что-то о себе, и задается вопросами бытия. И это познание для меня кажется архиважным в кино.

Наконец третья причина – это эстетическое наслаждение. Потому что кино всё-таки явление искусства, эстетика, то, что воздействует на наши чувства, также, как и любой вид искусства, как живопись или музыка. Есть понятие, которое для многих режиссеров и теоретиков кино является критерием фильма, как явления искусства, это понятие катарсис. Очищение, потрясение, которое совпадает с кульминацией фильма. Там, где есть катарсис – это признак большого, настоящего искусства. По аналогии с тем, что сказал классик: театр бесполезен, но необходим. Потому что вы хотите тех переживаний, эстетических переживаний. Опять же в книге это главное – понятие кинематографического опыта, который здесь просто совпадает с этой задачей. Происходит идентификация, отождествление себя с героями, иначе невозможно ни сочувствие, ни наши слёзы. Как Пушкин говорил «над вымыслом слезами обольюсь». Часто кино позволяет компенсировать то, чего в нашей жизни не происходит, и мы видим здесь в буквальном смысле счастье, которого у нас нет. Кроме того, вспомним такую глубокую философскую идею о которой говорил Фрейд. Он говорил о театре. А Михаил Ямпольский в большей степени переносит это на кино, и говорит, что кинематограф путем отождествления с героем позволяет фиктивно пережить смерть и остаться в живых. Мы остаемся в живых, и мы умираем каждый раз заново. Сопереживая герою мы естественно переживаем его смерть, это укрепляет наше бессмертие. Потому что в нашем бессознательном, говорит Фрейд, нет идеи смерти. Кино интересно именно этим переживанием. Я не отделяю интеллектуальное переживание или размышление, которое приносит кино, от эстетического. Почему невозможно себе представить хэппи-энда, счастливого конца в фильмах Андрея Тарковского. Попробуйте это сделать в фильме «Stalker» или «Солярис», «Ностальгия» или «Жертвоприношение». Это невозможно себе представить, это нонсенс. И также в фильмах Андрея Звягинцева «Елена», «Нелюбовь», этого нельзя сделать. Потому что Андрей Звягинцев так и говорит, вы переживаете, вас что-то потрясает, вы возмущены тем, что происходит, но если я вам даю хэппи-энд в самом фильме, вы с облегчением вздохнули и вышли из кинотеатра, и это осталось здесь, и дальше вы это забыли. И это паллиатив. Это совершенно дешёвый приём, говорил Звягинцев, и это неуважение к зрителю. Да, фильм должен вас мучить, он не должен приносить хэппи-энд. Вы должны вновь и вновь возвращаться, и говорить: почему так, это не должно быть так! Ведь в этом состоит главное различие истины и правды. Истина нам говорит о том, что есть на самом деле. А правда о том, что так не должно быть. Художественная правда в кино благодаря режиссёру претендует на то, чтобы в нас самих все восстает против этой истины.

С вашего позволения, я на этом закончу нашу лекцию. Напомню, что сегодня мы говорили о том, почему мы смотрим, для чего мы смотрим кино. А в следующий раз, я беру на себя такую смелость поговорить на тему, которая тоже очень важна и подведет нас непосредственно к теории кино, как правильно смотреть кино.