

ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кинематограф: тело и чувства





Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кинематограф: тело и чувства

Автор лекции: Олег Борецкий

Мы с вами продолжаем говорить о теории кино. У нас очень обширное введение, которое, как мне кажется, позволило установить какой-то контакт, обозначить тему, обозначить, может быть, некоторые основные понятия, чтобы говорить на понятном для вас языке. И самое главное - насколько возможно адаптировать книгу Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера, которую я ещё раз с удовольствием возьму в руки, потому что это замечательная книга, она меня очень заинтересовала. И, самое главное, ее настолько упоительно читать, погружаясь в то, что ты знаешь, открывая то, что ты не знаешь в истории теории кино.

Я получил огромное удовольствие и искренне желаю вам обязательно обратиться к этой книге. Она разделена на восемь глав, и по каждой главе мы с вами будем создавать наши скромные лекции. По каждой главе будет две лекции. Мне кажется, совершенно неоправданно буквально читать текст, потому что задача нашего видеокурса состоит в том, чтобы расставить некоторые акценты, сделать это интересным для вас. Но мой видеокурс по теории кино несколько не подменяет сам процесс чтения, потому что понять, углубиться, купаться в своих ассоциациях, открытиях и познаниях можно только, если вы сами будете читать эту книгу. Для этого и существует учебная литература.

Здесь совершенно потрясающий глоссарий, такие понятия как интерфейс, морфинг, рендеринг, любимое моя понятие фильмическое, *filmic*. Это означает непереваемость того, что мы видим в кино на язык, на слова, на какие-то другие средства, потому что это особое явление уникальное. Это особый феномен в мире культуры. Мы с вами отчасти об этом говорили. Говорили, что кино - это запечатленное время, что это медиум, что это вторая реальность нашей жизни.

Сегодня цель нашей лекции - наметить некоторые очень важные акценты, которые сделали сами авторы этой книги Томас Эльзессер и Мальте Хагинер.

Все начинается с того, что авторы задаются вопросом: «в чем сущность кино, связана эта сущность с пространством или со временем?». Вспомните, во введении мы говорили о том, что кино - это запечатленное время, кино работает с категорией времени, что оно соединяет на 99%, если мы говорим о диахронии, то что происходит в разное время в единое целое, и это делается с помощью монтажа.

Но авторы, мне кажется, отмечают другую идею. Что кроме времени основная категория искусства кино - это пространство. С каким пространством работает фильм, в каком пространстве существует зритель, если говорить о кинотеатре, что такое тело фильма. Наконец, такие, может быть, простые морализаторские вопросы - кино образовывает человека, оно воспитывает или развращает. Наука это или искусство. Понятно, что теория - она должна быть наукой. А кино, как мы с вами говорили, оно во многом строится на принципах искусства. Кино - это искусство, которое имеет свой собственный язык.

Хагинер и Эльзессер отмечают первоначальное противоречивое восприятие. Во-первых, говорили о том, что кино - это изобретение без будущего. Это простой балаган, это никому не нужное развлечение. Это забавно, но это совершенно несерьезно. Другая точка зрения была озвучена Максимом Горьким, который, посетив впервые Иллюзион, сказал совершенно замечательные слова: «Я был в царстве теней, я увидел на белой простыне экрана какие-то тени, это было призрачно и непонятно, как этому относиться».

И, наконец, мне кажется очень любопытной оценка замечательного режиссера Дэвида Уорка Гриффита. Он говорил, что кино - это Эсперанто для глаза. Вот это как раз тот универсальный язык, понятный всем, независимо от того, в какой культуре вы живете, на каком языке говорите. Это зрительный в основном феномен.

Авторы книги справедливо говорят о том, что теория кино, и мы это возьмём на заметку, формировалась в основном в период с 20 по 70 годы, если говорить о традиционной классической теории.

Можно рассматривать теорию кино с точки зрения географии, географического принципа.

Тогда получается, что, конечно же, французская теория кино представлена такими именами как Андре Базен, Жиль Делёз. Берём специально то, что было полвека назад и то, что появилось в конце 20-начале 21 века, но это великие имена в теории кино.

Можно говорить о немецкой традиции и здесь, конечно, Зигфрид Кракауэр, Бертольд Брехт, Рудольф Арнхейм. Они связаны и с театром. Эти имена и фамилии будут неоднократно упоминаться на протяжении всей теории кино.

И можно говорить о Русской традиции. Это, конечно же, Сергей Эйзенштейн как теоретик и как практик, как великий режиссер всех времен и народов. Это и Зига Вертов и Пудовкин и многие другие.

Но при этом справедливо упоминается о том, что эти три доминанты - русская концепция теории кино, французская, немецкая (и, конечно же, есть и британская). Но совершенно несправедливо игнорировать, например, японские исследования. Исследования, которые делаются в Бразилии и Чили, то есть в Латинской Америке, Южной Америке, в иранском кинематографе и в теории кинематографа. Это Иран,



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кинематограф: тело и чувства

Автор лекции: Олег Борецкий

Турция и т.д.

Географический принцип - очень интересный и сравнивать можно бесконечно. Тем не менее, мне кажется, что авторы справедливо выходят на идею, которая помогает им многое объяснить, что в истории и теории кино и режиссеры и теоретики могут быть разделены на две категории делаясь по их пристрастиям, по тому, как они понимают кино. На формалистов, для которых кино - это прежде всего искусственная конструкция, это композиция, то есть, те формы, которые присутствуют в кадре. К формалистам относятся, конечно же, Арнхейм, как теоретик и Сергей Эйзенштейн, как режиссёр и как теоретик.

С другой стороны, противоположная концепция - концепция реалистов. Это понимание кино как прозрачного медиума, и самое главное здесь понимать зрителя, который участвует в процессе восприятия кино, его присутствия в этом мире. То есть, забегая вперёд, использую метафору, которую есть у авторов: «зритель в концепции реализма, он как бы входит в реальность через окно, через дверь фильма. Он погружается в ту реальность, которая нам показано на экране». И, конечно, это Андрэ Базен и это Зигфрид Кракауэр. Здесь мы уже не придерживаемся географического принципа, мы говорим о том, что есть реалисты, для которых важна реальность, погружение в реальность. И есть формалисты, для которых важна композиция, также как она важна для художника, который создает эту композицию в пространстве холста в рамках своей картины. Этот момент очень интересен.

Вопрос, который ставят перед собой авторы, мне кажется очень важный, и мы с чего начинали. Потому что, может быть, новизна этой концепции и теории кино состоит в том, что впервые, насколько мне известно, ставится вопрос о кинематографическом опыте.

Что такое вот этот experience, опыт, который далеко не сводится просто к визуальному оптическому восприятию фильма. Насколько здесь задействованы другие наши перцептивные формы, в том числе, кроме, конечно, уха и глаза. Насколько это можно воспринимать и трактовать как тактильный процесс и насколько здесь, самое главное, участвует наши тело, наша органика, насколько она является объектом и субъектом в кинематографическом процессе. Насколько наше тело активно или пассивно в этом процессе.

Мы берем классический вариант, когда на нас воздействует кино, когда оно нас ошеломляет. Неважно, 3D это или классическая двумерная проекция, трехмерная иллюзия, 3-х мерное пространство на плоскости. И, кроме того, пространство интересует авторов не только в той ситуации, когда есть экран, есть от него дистанция, есть зритель, который воспринимает. А в этом пространстве за зрителем находится источник проекции, то есть, аппаратная, киномеханика, который воспроизводит этот фильм. Это всё понятно, это такое же пространство, как пространство театра.

Но смотрите, что происходит буквально за последние два десятилетия. Меняется пространство восприятия по принципу системы глаз - рука. Появляются тачскрины. Появляется вид просмотра фильма, когда вы находитесь вроде бы в пространстве маленького Айфона, в пространстве фильма, и в тоже время вы можете идти, сидеть, лежать, и это совершенно другое пространство и восприятие фильма, которое управляется вашей рукой. Вот эта система глаз - рука. Это очень тоже интересное взаимодействие, которое буквально появилось последние два десятилетия.

Я пока не буду говорить о важных понятиях Дигезис и Мимесис. В соответствующий момент мы с вами их разберем. Но авторы уже во введении это определяют. Что получается в итоге? В итоге получается, что, обозначая главную проблему своего исследования, своего теоретического обобщения, авторы ставят несколько задач. Значение имеет каждая школа - русская, французская, британская, немецкая. Немецкие - здесь источники и авторы очень важны, потому что, как я уже говорил, Хагинер переводил Эльзессера на немецкий. Но был не просто переводчиком, он был соавтором этой книги. Задача состояла в том, чтобы каким-то образом дать новую концепцию, новый подход, который, что самое интересное и удивительное для прочтения этой книги, по-другому расставляет акценты. Это другой взгляд, куда вписываются, как ни странно, все основные концепции, все основные персоналии, авторы, и т.д. И, пытаюсь определить основание теории кино через понятие нашего тела кинематографического опыта, у Хагинера и Эльзессера получается семиуровневая модель. Причём каждый уровень - каждая глава. Я уже говорил, что глав восемь, но восьмая глава посвящена цифровому кино.

А вот седьмая открывается парадигмальной метафорой с одной стороны, а с другой стороны, - парадигмально значимой сценой из фильма. Сразу же скажу, что значит парадигмальный. Парадигма - это понятия Томаса Куна из методологии науки. Можно перевести это понятие как «дисциплинарная матрица», можно перевести как «базовые принципы», базовые теории, базовые подходы к тому, что объясняется. Например, есть физическая парадигма - это существующая на сегодняшний день теория. Возьмите весь мир квантовый с точки зрения современной физической теории, квантовой теории уравнения Шредингера,



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кинематограф: тело и чувства

Автор лекции: Олег Борецкий

если брать математическую модель квантового мира. Это парадигма, объясняющая модель, дисциплинарная матрица основания нашего понимания, нашей картины мира. Тоже самое можно применять к теории кино, поэтому парадигмальная сцена - это очень интересно, потрясающе сделано.

Берётся какой-то фильм, причём они совершенно разные в истории кино, начиная от фильмов середины 20 века, пятидесятых годов и кончая первым цифровым анимационный фильмом «История игрушек». Анимации задаётся как некоторый базовый принцип, некий подход, некие возможности для того, чтобы интерпретировать кино. И эта семиуровневая модель раскрывается следующим образом, очень кратко авторы ее обозначают.

Первый уровень - кино понимается как окно и рамка. Мы об этом будем говорить в первой лекции, буквально в следующий раз. В первой по книге, а фактически она у нас уже будет десятой. Здесь восприятие редуцировано только до оптического взгляда, здесь есть только зрение, только оптика и взгляд наш куда-то погружается.

Второй уровень - кино как дверь и порог. Это выход в фильм через дверь, это переступание порога, идентификации, возвращение назад после фильма, когда зритель уже обогащен.

Кино как дверь, открывая которую мы попадаем в мир фильма и возвращаемся назад. Это сделано очень здорово.

Третий уровень - сложная и непростая, очень изысканная метафора. Третий уровень - это кино как зеркало и лицо. Это крупный план, это самореференциальность, самоотнесённость зрителя, саморефлексия и в истории кино, и в плане восприятия человеком таких фильмов, где человек, глядя на историю которую ему рассказывают, на тех персонажей начинает больше рефлексировать себя. Задаёт себе вопросы о своей идентичности и о своей природе.

Четвёртый уровень и четвертая метафора - это кино как глаз и взгляд. Но здесь уже избитая тема, для многих известная, что кино часто связывают с природой вуаеризма, то есть, подглядывания через замочную скважину. Так оно и есть, практически половина фильмов, если не больше, если разобраться, - это наше подглядывание в историю, в жизнь других людей.

И пятый уровень - совершенно новый, я такого не встречал нигде в теории кино. Если где-то первые пять уровней по-разному обыгрываются, но этот совершенно новый на традиционной классической базе. Пятый уровень - кино как кожа и прикосновения. Мы в буквальном смысле влезает в кожу фильма. Мы осуществляем контакт с другим, и вот это гаптическая (осознательная), а не только оптическая способность взгляда. Мы будем её прояснять, когда дойдём до пятой главы, до пятого уровня, она очень интересная.

И шестой уровень, о котором говорят Хагинер и Эльзессер, это естественно связано с акустикой, кино как ухо и звуковое пространство. Здесь ухо понимается как интерфейс, с помощью которого мы общаемся с этим медиумом. Что-то слышим, мы воспринимаем, понимаем, мы реагируем мы можем бояться или, наоборот, испытывать какие-то сладостные эмоции во многом благодаря этому интерфейсу, который связан с нашим слуховым аппаратом.

И, наконец, седьмой уровень - это уже более такой brand level. Точнее, это уровень мозга. Это мозг и тело, кино как мозг и тело. И здесь, конечно же, авторы справедливо вспоминают Жюль Делёза, известного теоретика, который написал очень сложный труд. Я даже не брался бы, чтобы как-то его озвучивать, потому что переводить видеокурс Делёза сложно для восприятия. Здесь мне кажется видео возможности учебные, они просто закрыты, если говорить вот о 25 сериях, 25 уроков по Жюлю Делезу. Можно, конечно, сделать всё, но мне кажется, это не совсем эффективно и продуктивно. Жюль Делёза нужно читать, перечитывать, понимать, потому что в теории кино это, может быть, самый сложный текст.

Жюль Делез говорит, что мозг - это экран. Есть такая метафора постмодернистская. И авторы справедливо её вспоминают, когда говорят о седьмом уровне, о ментальных структурах, интеллектуальном восприятии того или иного фильма.

Подводя итог этому введению я специально выписал себе в своём небольшом конспекте эту мысль, которая мне кажется очень важной, основополагающей в теории кино Хагинера и Эльзессера. Я вам её зачитаю.

«Идея тела как сенсорной оболочки, то есть перцептуальной мембраны интерфейса становится онтологическим эпистемологическим и феноменологическим основанием теории кино и самого кинематографа. Тело, как сенсорная оболочка, как способность чувствовать, воспринимать пространство и тело уже другое, тело фильма».

Мы с вами в прошлых наших лекциях различали, говорили, что есть наше тело, есть коллективное тело зрительское, и есть тело фильма. Также как есть текст фильма и это не просто то, что написано. Потому что



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кинематограф: тело и чувства

Автор лекции: Олег Борецкий

текстом в современной культурологии может быть всё что угодно. Есть музыкальный текст, музыка - это текст. Есть живопись, полотно художника — это тоже текст, который мы читаем. И вот эта идея становится онтологическим, то есть бытийным основанием для понимания кинематографа.

Одновременно познавательным, эпистимеологическим и, конечно, феноменологическим. То есть феномен - это то, что происходит с нашим сознанием, и мы фиксируем наши ощущения и наши переживания. Конечно, авторы не могут уйти в сторону от такой очень важной детали, что теория кино обязательно соединяется с философскими идеями.

Мне эта идея греет душу, потому что я по своему основному образованию философ. И мы с вами в прошлый раз говорили о философии и мифологии кино. Многие фильмы, даже очень популярные, такие как «Сумерки», «Прометей» Ридли Скотта, приквел к фильму «Чужой» и многие другие - там просто можно купаться в философских идеях Декарта, Фрейда, Фридриха Ницше, Хайдеггера. «Матрица» - это вообще философская картина, потому что она говорит о бытии и сущем. Что за всем этим стоит нечто виртуальное, что нами управляет, неважно капитал или что-то трансцендентное, это уже вопрос другой, вопрос интерпретации, но есть и литература на этот счёт.

Конечно же, в книге Хагинера и Эльзессера эти метафоры и эти философские идеи присутствуют. Метафора пещеры греческого философа Платона, основополагающая в аппаратной теории до которой мы дойдем. Идея Хайдеггера бытия в мире. Негативная диалектика Адорна и всё те же идеи Зигмунда Фрейда. Психоанализ, который великолепно адаптирует очень многие теоретики и которые эксплуатируют феминизм во многом.

Взгляды Малвина, например, представлены в этой книге. И, конечно, идея очень любимого мною Жана Бодриара - философа постмодернизма, модерниста, также как идеи Жака Дарида и многих других, структуралистов, постструктуралистов, феноменологов и так далее.

Мы кратко обозначили с вами введение, которое, мне кажется, ставит ту же самую задачу, что ставим и мы - заинтересовать читателя, заинтересовать человека, который хочет получить образование, понять, что же такое кино, каковы его онтологические основания. Для чего это нужно? Для того, чтобы сделать своё общение с этим медиумом более интересным.

Я не говорю сейчас о тех молодых людях, которые будут снимать кино, которые будут его, может быть, благодаря теории понимать. То есть, теория, как вы знаете, хорошо связана с практикой. Но мне кажется, что для любого человека, который занимается образованием, собственным образованием, самообразованием, будь то теория искусства, философия, ядерная физика, экономика, социология, - подобные видеокурсы нужны в плане самообразования. Они могут не заниматься профессионально этой областью, этим предметом, но это обогатит и сделает их общение с этой сферой намного интереснее.

На этом мы сегодня заканчиваем нашу девятую серию и уже в следующей, десятой, переходим к первой главе книги по теории кино Хагинера и Эльзессера.