

# ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как окно и рамка. Часть I





Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как окно и рамка. Часть I

Автор лекции: Олег Борецкий

Мы с вами продолжаем говорить о теории кино замечательных авторов Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера. В прошлый раз я постарался наметить некие акценты и сформулировать главные идеи авторов.

Сегодня мы с вами переходим к первой главе этой книги, которая называется «Кино как окно и рамка». Я уже говорил, что семь уровней, которые предлагают нам теоретики кино, - это семь вариантов, семь подходов к тому, как понимать кино. Сегодня речь пойдёт об окне и рамке. Это не просто иллюстрация. Каждая глава открывается знаковой, значимой сценой из фильма. И это не просто фильм, где нам показано окно. Там есть напряженные противоречия, которые соединяют теории, концепции и подходы, которые до этого существовали совершенно разрозненно или отдельно.

Кроме того, фрагмент из фильма и сам фильм важен для того, чтобы давать пищу для размышлений. Чтобы аналогичным образом не просто обращать внимание на подобные детали, структуру и форму фильма, а додумывать что-то и открывать новые идеи. Книга Эльзессера и Хагинера интересна ещё и тем, что представляет собой открытую систему. Ведь десять, если не больше лет назад, когда появилось первое издание, там не было восьмой главы, потому что тогда еще не было попыток обобщить такое явление, как цифровое кино.

И многих фильмов (например, «Она» или «Гравитация» Альфонсо Куарона) в первом издании просто не было. И я не исключаю, что пройдет время, и будут добавлены еще главы.

Первая картина – знаменитый фильм Альфреда Хичкока «Окно во двор», в котором играет Джеймс Стюарт и Грейс Келли. Абсолютная классика кино, которая начинается буквально после титров с того момента, как камера очень медленно через окно выезжает во двор. Сначала она фиксируется на маленьком котике, который куда-то бежит. Затем она панорамно показывает нам окна дома напротив. На это уходит, может быть, минута, полторы, и создается ощущение, что мы смотрим на этот нью-йоркский дворик глазами главного героя. Но затем камера возвращается в комнату и нам показывают человека, страдающего от жары. 95 градусов по Фаренгейту, примерно 35 по Цельсию, и он лежит в гипсе. Он не может передвигаться, он лежит в кресле. На гипсе написана его фамилия. Нам уже дают понять имя главного героя. Затем камера идет немножко дальше. Она нам показывает негатив женщины, затем позитив с обложки глянцевого журнала. Мы понимаем, что эта женщина - ещё один персонаж, как оказывается, главный. Ее играет Грейс Келли. И мы понимаем, что главный герой этого фильма фотограф, и что у него будут отношения, и есть отношения с этой героиней. Буквально за три минуты Хичкок без слов, панорамой камерой, дает нам многое понять. Выпрыгивая во двор, камера возвращается. Главное действие будет происходить в комнате. Окно во двор - это первое антологическая, как пишут Хагинер и Эльзессер, метафора из семи модусов нашего существования в мире, в киномире.

Три принципа, которые за этим стоят и которые по сути дела являются тремя принципами кино, в истории кино фильмов они задают определенную точку зрения, определённую позицию. Первое - это окулярность. То есть в данном случае мы говорим о том, что, будучи окном, кино позволяет нам увидеть что-то, то, что находится за этим окном. Эта первичная идентичность себя с камерой. Понятно, что это задумано режиссером Альфредом Хичкоком. Мы выпрыгиваем вместе с этой камерой с позиции режиссёра и видим то, что находится за окном, и видим этот мир. Второй момент или второй принцип этой окулярной оптики.

Это переходность того, что мы из нашего зрительного зала погружаемся, смотрим на что-то трехмерное. То, что находится по ту сторону экрана, за его плоскостью.

Наконец, очень важный момент при этой концепции и в этой метафоре – что, что мы обнаруживаем (точнее мы даже этого не замечаем) свою бестелесность.

Мы просто смотрим, наше тело никак не реагирует. Оно в достаточной степени пассивно, и эти фильмы воспринимаются исключительно нашим сознанием через зрение. При этом мы находимся, как говорят сейчас, в безопасности, в темноте зрительного зала, никак не вовлечены в это действие и не вмешиваемся в него. Также, как и герой Джеймса Стюарта, который сидит в этой комнате и поначалу он просто наблюдает. Он не вовлечен в те события, которые происходят. Поскольку открыты окна, нам показывают, что есть танцовщица кабаре, есть пара, которая выясняет какие-то отношения. На этом будет строиться главная интрига и дальнейший детективный сюжет. Есть композитор, к которому приходят гости, у которых происходят самые разные драмы. По сути дела, главный герой, ему ничего не остаётся, он не может ходить, не может передвигаться, не может заниматься своей профессией. Он просто наблюдает за тем, что происходит в квартирах соседнего дома. Он остается в безопасности. Также, как и мы, - зрители. Он не вмешивается до поры до времени в эти события. Но дальше возникает переход.

Посмотрев эту картину, вы легко это поймете, когда приходит Грейс Келли и начинается постепенное удивление по поводу того, что происходит в одной из квартир. Оказывается, что там происходит убийство



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как окно и рамка. Часть I

Автор лекции: Олег Борецкий

и героиня, которая может ходить, передвигаться, она уже пытается участвовать, что-то узнать. И тогда твоя безопасность уже стоит под вопросом. В данном случае мы видим, как от этой пассивности и безопасности герой и героиня ставят себя в позицию риска. Как начинается уже наше активное вмешательство.

Что самое интересное, здесь бинокулярной оптикой, сначала объективом своего фотоаппарата, а затем уже биноклем, для того чтобы приблизить, масштабировать изображения, герой наблюдает за тем что происходит там. И ещё одна любопытная деталь. Третий женский персонаж, которая делает главному герою массаж. В одной из сцен она говорит: «Дайте мне свою замочную скважину», имея ввиду бинокль. То есть всё это совершенно просто, ясно доведено у Хичкока, до вот этой простаты.

Кроме того, очень интересно что любовные отношения между главными героями все время откладываются. Гениальность Хичкока состоит в том, что он дает нам понять, что наше желание наблюдать за кем-то, подсматривать за кем-то - очень сильное и неискоренимое желание. Оно отодвигает в сторону даже такие вещи, как секс еда, как что-то тоже не менее интересное, а может быть и более интересное. Это желание подсмотреть, увидеть, быть свидетелем - очень сильная потребность и страсть человека.

Кино Альфреда Хичкока, кроме того, что он открыл здесь и саспенс, (как и во многих своих фильмах), ещё состоит и в этом. Я кратко обрисовал эту картину и обозначил три принципа, которые задают этот фильм.

Понимание кино, как окна и рамки, то есть window and frame - это по сути два совершенно разных взгляда. Когда мы смотрим в окно, мы смотрим через окно, но при этом мы смотрим на рамку.

В метафору окна и рамки вписываются две концепции, о которых авторы говорят во введении.

Вы помните, это формализм и реализм. Формализм по-другому называется конструктивизм. Это там, где Сергей Эйзенштейн. Для формализма, конструктивизма кино - это прежде всего вот эта рамка, обрамление. Это на первом месте монтаж, который создает Эйзенштейн, это кадрирование, это отсутствие цвета и звука, поскольку теоретики формализма очень отрицательно относились к приходу звуков в кино.

На рубеже двадцатых и тридцатых годов появлялись очень нелицеприятные выражения в отношении звука, потому что для них звук и даже цвет были совершенно недопустимы. То есть существует «black and white» проекция и нужно работать с ней, нужно конструировать композицию. Это и есть принципы обрамляющей рамки.

С другой стороны, для реалистов, как мы уже говорили, кино - это окно в реальность. Это именно погружение. Самое главное - оказаться именно там, в реальности, благодаря тому, что кино дает нам такую возможность. Этот медиум становится для нас окном. Авторы идут дальше и говорят о том, что, продолжая эту идею, понимаем ли мы кино как окно или как рамку.

Мы получаем с вами в итоге две формы, два вида кино или два вида фильма. Потому что есть открытая и закрытая форма кино, о чём упоминал Умберто Эко. В данном случае авторы ссылаются на основного теоретика этого подхода Лео Броди.

В чём отличие закрытого и открытого фильма? Для закрытого фильма мир или диегезис - это повествование. Вот вы смотрите фильм, он о чём-то рассказывает.

Я простой пример, кстати, взятый у авторов, приведу. Вы слышите музыку в какой-то сцене и это ансамбль. Например, дело происходит в ресторане. Какая-то группа исполняет эту музыку, и вы видите ту группу, которая исполняет. Это диегезис, это находится внутри. Другое дело, если вы снимаете любовную сцену в жанре мелодрамы, и эта музыка звучит за кадром. Она уже создается потом, вы не видите источника этой музыки. Она очень красиво импонирует. К этому тоже можно по-разному относиться.

Есть режиссеры, которые говорили, что музыка - это неспособность режиссера что-то сказать, это абсолютная бездарность режиссера. Музыка мелодраматизирует, она вызывает сентименты, и это делается, специально чтобы растрогать зрителя. А другие говорят, что без музыки, без этого универсального языка невозможно обойтись в фильме. Это обязательно.

Есть картины, в которых музыка есть, есть случаи, где она принципиально отсутствует. Если говорить о закрытом фильме, то он замыкается на себе. Это всё тот же формализм, и это центростремительный процесс, центростремительной фильм. Например, все картины Жоржа Мельеса в игровом кино, братьев Люмьер - в документалистике. Там прибытие поезда, выход рабочих с фабрики. А Мелье занимался постановкой, игровым кино, и был еще Андродит, который открыл комедию.

Вот - окно во двор, где всё практически герметично происходит в замкнутом пространстве. Вот это закрытый фильм. из современных Михаэль Ханеке, которого я очень люблю - фильм «Нелюбовь», Жан Луи, фильм «Любовь» почему-то сразу в голову приходит Андрей Звягинцев с фильмом «Нелюбовь».

Конечно, потрясающая картина у Михаэля Ханеке - это «Любовь» с Жан Луи Тритиньяном, тоже



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как окно и рамка. Часть I

Автор лекции: Олег Борецкий

диегезис, замкнут на себе, центростремительно.

Все, что происходит внутри этого мира - композиция, детали, персонажи, мизансцены, все находится в замкнутом пространстве. Или Уэс Андерсон. Вспомните картину «Отель Гранад Будапешт». Всё, что делает Андерсон, - это совершенно изумительно. И это тоже самое, это закрытый фильм.

Если говорить об открытом фильме, здесь центробежный фильм. То есть всё как бы разбегается.

Здесь опять же все фильмы братьев Люмьер, первый особенно. Легко понять, вот переоцененный фильм - прибытие поезда на вокзал Сиета в Париже. С чего начиналось кино, считается днём рождения кино. Мы в прошлый раз говорили с вами об этом. И вот, этот поезд надвигается. Принимают все это первые зрители за правду (они убегают из кинотеатра, потому что это первое сознание, которое столкнулось с этой иллюзией движения), потому что этот поезд сейчас выйдет за рамки, за рамку опять же кадра и раздавит вас. То есть это мир уже открытый. И, по сути дела, этот мир может существовать еще долго. Вы знаете, иногда бывает ощущение, что мир в кино где-то продолжается.

Например, в замечательной картине японского режиссера Хирокадзу Корээда «Магазинные воришки», которая получила Золотую пальмовую ветвь в Каннах. Фильм заканчивается, и такое ощущение, что этот мир ещё где-то продолжается. Что ты с ним можешь столкнуться, выйдя из кинотеатра. Это ощущение открытого фильма. Мы просто с помощью окна вошли в этот мир, но он не ограничен замкнутыми рамками. И диегезис здесь, используя наш уже термин, то есть повествование, оно может продолжаться при выключенной камере.

Можно вспомнить замечательную картину Роберто Росселини «Рим - открытый город» (итальянский неореализм). Потрясающий фильм с Анной Маньяни. и можно вспомнить здесь братьев Дарден, которые внесли этот неореализм уже 21 века в своей картине.

Это Карлос Рейгадос, безусловно его картины. и китайский режиссер Джанке, о котором много говорят сегодня. У него есть картина, в которой зрители испытывают ощущение, что эта жизнь продолжается за пределами экрана и за пределами кинотеатра.

Подводя итог, мы можем сказать, что по сути дела метафора окна и рамки позволяет нам увидеть разные подходы к тому, как снимаются фильмы. Есть режиссеры культовые, например, Сергей Эйзенштейн. Он создает мир, он демиург, режиссер — это Бог. Он создает мощное эпическое произведение. Там - Броненосец «Потемкин» или Октябрь.

В рамках вот концепции формализма, конструктивизма режиссер действительно подобен Богу. И тогда кино, фильм - эта рамка, кадрирование. Есть и противоположная позиция: смотря фильм, вы смотрите через окно и открываете для себя этот мир.

Также как это сделано в фильме «Окно во двор» Хичкока. И ещё один важный момент - в первом случае благодаря тому, что мы смотрим через эту рамку, мир который создает Михаэль Ханеке, например, в фильме «Любовь», вы уподобляетесь вуайеристу. Человеку, подглядывающему за личной жизнью. Вы проникаете в квартиру и видите эти отношения между пожилыми людьми. Вы становитесь свидетелями этой драмы, оставаясь при этом в безопасности. Конечно, вы за это не отвечаете, вам это показали и здесь нет никаких моральных требований. Но вы вуайерист, и практически любой зритель является этим вуайеристом.

С другой стороны, есть позиция зрителя, что вы гость в этом мире. Вы попадаете в другой совершенно культурный мир. Например, бразильского или иранского режиссера. Вы оказываетесь в совершенно другой необычной экзотической культуре, вы смотрите эту историю.

Но вы гость. Здесь уже нет вуайеризма. Поэтому с первой сцены решать уже вам, кто вы, будучи зрителем: вуайерист или гость в этом фильме.

Пока промежуточно мы на этом остановимся. Дальше мы будем говорить ещё раз о теоретиках и будем говорить о том, как это напряженное противоречие окна и рамки на протяжении истории кино пыталось сгладить американское голливудское кино. Но это уже будет наша следующая серия, наш следующий видеоурок. Увидимся в следующий раз.