

# ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как окно и рамка. Часть II





Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как окно и рамка. Часть II

Автор лекции: Олег Борецкий

Мы с вами продолжаем говорить о теории кино. И вот, у нас уже 11 лекция. Мы продолжаем рассматривать первую главу книги Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера. Если вы помните, парадигмальная метафора этой главы было «окно и рамка» – Window and Frame. Другими словами, у авторов и у нас была попытка понять кино, и два его главных вида, два подхода – это формализм и реализм, как два совершенно равноправных, может быть противоречащих друг другу подхода к тому, как делается фильм. И задавало это рассмотрение знаменитая начальная сцена, и в целом фильм Альфреда Хичкока «Окно о двор». На протяжении истории кино, а как говорят авторы, это полвека, если не больше, когда в классическом кино, которое иногда называют голливудским стилем и используют эти понятия как синонимы, происходило это снятие напряжения, попытка примирения, уравнивания противоречия между окном и рамкой. Сюда вписывается, естественно, раннее кино 20-30-х годов, вписывается период немецкого кино, обозначенный приходом нацистов к власти, это советский соцреализм, это британское кино и сериалы. Это очень большой период, охватывающий середину XX века вплоть до 50-60-х годов. Согласно классическому кино или голливудскому стилю, зритель это невидимый свидетель. То есть он остается невидимым со стороны персонажей, которые есть и всё это очень легко маркируется. Прямое обращение к зрителю с экрана одним из персонажей, не то что бы невозможно в принципе, его не бывает. Хотя вспомним с вами на заре кинематографа была замечательная картина Портера «Ограбление поезда», где герой в шляпе и с кольтом прямо обращался к зрителям. Но это скорее исключение, которое подтверждало правило, что потом уже изменится в фильмах Новой волны, французской, и др. И вы легко вспомните многие фильмы, к примеру, знаменитого Остапа Бендера в картине Швейцера «Золотой телёнок», где серия заканчивается и Сергей Юрский обращается прямо с экрана в зрительный зал. И это обращение в классическом кино, в принципе, было невозможно. «Окно и рамка» по сути демонстрировали или предполагали две совершенно противоположные позиции. С одной стороны, это пассивность, и с другой, активность. Рассмотрим на примере главного героя Джеймса Стюарта в картине Хичкока «Окно во двор», который является исходной метафорой, исходным фильмом для этой главы. В случае пассивного вуайеризма, а это метафора окна, мы с вами видели, что сначала история начинается именно с этой позиции. Он наблюдает за тем, что происходит, он пассивный наблюдатель. Но с другой стороны, все меняется очень быстро, он становится уже активным субъектом, который начинает вмешиваться. Манипуляция и автономность. В случае формализма и конструктивизма, нашими чувствами манипулируют. В этом монтаже аттракционов, он монтировал наши эмоции, он манипулировал нашими чувствами, эмоциями. В случае автономности, самостоятельности, это уже немножко другая позиция. Мы с вами говорили, что есть вуайерист, и есть свидетель. Главный герой фильма «Окна во двор» является вуайеристом, это его «замочная скважина», его объектив и бинокль. Но со временем он становится свидетелем преступления. Уже меняется его позиция, роль. То есть мы видим, как из понимания сюжета как рамки, пассивное наблюдение, он становится активным свидетелем, и мы переходим во вторую метафору, метафору окна. Авторы книги справедливо говорят, что это открытие и этот баланс, который пытались найти классическое голливудское кино между окном и рамкой, оно было открыто ещё до кино. Но в кино они, как бы получили свое окончательное завершение.

В книге приводится очень интересная иллюстрация, к сожалению, чёрно-белая. Где мы видим женщину у окна, причём окно небольшое, персонаж стоит к нам спиной, и стена в которой сделано это окно. Мы попеременно можем переходить, и разглядывать пространство, стену вокруг окна, можем немножко выглянуть и увидеть какой-то отдаленный пейзаж за окном. В этом состоит какая-то диалектика, какой-то процесс нашего взгляда и нашего зрения. Авторы справедливого воздают должное трём замечательным теоретикам, а в чем-то и практикам, это Рудольф Арнхейм – немецкая школа, Сергей Эйзенштейн и французское направление представляет Андре Бозен. Позиции этих исследователей, теоретиков кино, красной нитью проходят в это напряжение «окна и рамки», формализма и реализма, как эти идеи были сформулированы и как питали практически полвека историю кино. И до сих пор они являются основополагающими идеями. Рудольф Арнхейм занимал позицию конструктивизма, также, как и Сергей Эйзенштейн. И вот в 1932 году была написана и вышла его работа которая называлась «Кино как искусство». И главный тезис, главная идея Арнхейма состояла в том, что кино не копирует, не имитирует, не является мимесисом, подражанием, кино создаёт мир. По своему убеждению Рудольф Арнхейм придерживался гештальт теории. Потому что есть гештальт-психология, и эта идея очень продуктивна, особенно в наше время, когда популярные авторы в культурологии, говорят о том, что организмы, включая человеческий организм — это алгоритмы. И это совершенно страшные идеи, если разобраться. Потому что если человек алгоритм, его можно просчитать. Я не совсем согласен с этой идеей, потому что человек всё-таки не машина, но есть много свидетельств тому, что мы становимся машиноподобными вычислительными



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как окно и рамка. Часть II

Автор лекции: Олег Борецкий

устройствами. Мы с вами говорили, Кубрик гениально это показал в «Космической одиссее». Но я считаю, что человек всё-таки гештальт, а не алгоритм. Он создает не оцифрованные, не просчитанные образы мира. И Арнхейм об этом и говорит, что если в кадре мы конструируем композицию, изображения, всё что происходит в этом внутреннем замкнутом мире, целое оказывается больше и интересней деталей. Мы получаем то целое, которого по отдельности нет. И реакция Рудольфа Арнхейма на звук была совершена отрицательной. То есть с позиции теоретика это совершенно инородное, и противоречит гештальт природе кинематографа, искусству кино, что искусство кино – это немое изображение, только в этом есть шарм, очарование искусства. И красноречивое название одной из его работ – «Немая красавица и шумная бессмыслица». Шумной бессмыслицей Арнхейм называл уже звуковое кино, а немой красавицей то, что должно быть, если говорить о кино, как об искусстве.

Сергей Эйзенштейн так совершенно монстр в хорошем, грандиозном смысле слова. Потому что в отличие, например, от Андре Бозена, и от того же Арнхейма, он был ещё практиком. Он был гениальным режиссером, «Броненосец Потемкин» входит в топ самых выдающихся классических фильмов, поскольку он открыл очень многие вещи. Это был человек совершенно уникальной образованности, который знал квантовую физику, интересовался психоанализом Фрейда, интересовался японским театром Кабуки, знал марксизм, марксистскую диалектику, он владел десятком языков. И в очень многих областях, не связанных с кино, обнаруживал совершенно уникальные способности и познания. Конечно же, его прежде всего справедливо считают изобретателем и теоретиком монтажа. И здесь он отталкивался от японской гравюры. И авторы «Теории кино» приводят одну из гравюр, где есть внутрикадровый монтаж, хотя это не кино, но есть элементы, которые создают новые смыслы в рамках этого изображения. По сути дела, позиция Сергея Эйзенштейна состояла в том, что принципиальное внимание он уделял точке съемки, процитирую: «Точка съемки является материализацией конфликта между организующей логикой режиссёра и инертной логикой явления». То есть режиссер, как демиург, как создатель, он занимает определенную точку, определенный взгляд, он ставит камеру и вот это организующая логика режиссера в инертной действительности она и создаёт фильм. Это конструктивизм, потому что, если у вас нет этого таланта, способности режиссерского видения, вы не создадите фильмы. Сама реальность, она всегда будет отличаться от фильма и фильм вас покорит. Вы будете смотреть как на обыденное явление, но режиссёр вам может создать совершенно невероятное зрелище. В отличие от Арнхейма, Эйзенштейн придерживался позиции бихевиоризма. Это было тоже очень модно, когда кадр, который создаёт режиссёр является стимулом эмоций. И если для Эйзенштейна, для формализма или конструктивизма, тело и чувство зрителя является объектом воздействия кино, а в реализме было совсем по-другому. В случае реализма мы идём туда в мир, а в случае формализма этот мир вызывает в нас какую-то реакцию. Виды монтажа это совершенно удивительная по тем временам вещь, которую открыл Эйзенштейн. У него есть метрический монтаж, есть ритмический, тональный, обертоновый, и это всё он называл триггерами или стимулами. И пятый вид монтажа, который выделял Эйзенштейн, назывался интеллектуальным. Если первые виды, которые назвал, были аффективны, они вызывали чувства, эмоциональную реакцию, то интеллектуальный вид был обращен к нашему разуму и вызывал какие-то мысли. Если у вас будет возможность, обязательно посмотрите фрагменты из фильма «Октябрь» – это еще один гениальный фильм. Здесь есть слоган: «Во имя Бога и Родины». И эта пустота, пустые слова, инфляция этих идей показаны на фоне смонтированных и конических знаков. Нам уже дается некая идея, мысль. Режиссер обращает нас к интеллектуальному размышлению. Что-то аналогичное делает Годфри Реджио в картине, в своей знаменитой трилогии – «Коянискатси», «Поваккатси», «Накойкаци». Там монтаж этих вещей тоже обращается к нашему мышлению, нужно ментально воспринимать то изображение, которое нам предлагает режиссер.

И конечно, фигура французского теоретика Андре Бозена. Но это классик. Он был представителем онтологического реализма. Многие, что говорил Андре Бозен было направлено против идей, даже идеологии Сергея Эйзенштейна. Книга Бозена называлась «Запрещенный монтаж». То есть Бозен в этой позиции своей теории был категорическим противником, чем импонировал очень многим, тоталитарного общества и тоталитарного кино, пропагандистского кино, которое формирует в нас определенную идеологию, воздействуя на наши эмоции, внедряет в нас какие-то идеи. И Бозен противопоставлял этому соцреализму неореализм (картины Росселини де Сика, Лукино Висконти) и говорил о том, что неореализм – это глобальное сознание, и нам нужно отказаться от анализа политического, нравственного, психологического персонажа, их действий и воспринимать реальность, как целое. Нам не нужно создавать кадр, то что делал Эйзенштейн, нам нужно уделить внимание факту. Мы не создаем факт, то, что делали формалисты, мы подчиняемся ему и в идеальной эстетической иллюзии, Бозен говорил о том, что не должно быть никакого



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как окно и рамка. Часть II

Автор лекции: Олег Борецкий

кино. Бозен приводит очень интересную иллюстрацию своей позиции в отличие от того, что есть в конструктивизме. Он сравнивает два моста, мост из кирпичей через реку и камни в реке. Одно существует априорно, мы можем перейти реку, то есть до опыта мы уже исходим из этой конструкции, мы идём по мосту из кирпичей. Но мы можем пройти реку через камни, хотя это не предполагается, камни просто находятся в воде. Мы заметили, что можно это сделать, и специально не строим мост. И вот новая волна во Франции во многом возникла на этих идеях Андре Бозена. Потому что он можно сказать был «приемным отцом» знаменитого режиссера Франсуа Трюффо, и Жана Люка Годара, и Шабруля. Он, к сожалению, очень рано ушёл из жизни, ему было 40 лет. Авторы справедливо уделяют внимание тем теоретикам, что пытались в истории и в теории кино примирить эти две позиции, о которых мы говорили. Они упоминают имя Дэвида Бордуэла, который пытался синтезировать и Эйзенштейна, и Бозена. И у него было понятие – глубинная инсценировка или пространная, пространственная композиция. В завершении первой главы, а она была полностью оптически иницирована, авторы говорят о Жаке Омоне, и его идее безграничного глаза. Вот такое понятие есть у Омона, который говорит начиная от живописи, и затем переходит в кино и говорит о телевидении, что это упорядочивание видимого. Современность входит в этот процесс «окна и рамки», когда мы говорим о кино, как о витрине магазина, и говорим об окне, как о дисплее. Потому что само понятие Window, Microsoft windows, окно и виртуальное окно, и киберпространство, которое по сути перестает быть пространством, иллюзией трехмерности на плоскости. Киберпространство становится плоскостным и даже одномерным, цифровой мир и цифровое кино – это уже реальность сегодняшнего дня. Многие вещи, о которых говорится в первой главе растворяются. И мир витрин оказывается всё тем же окном, все той же рамкой, но уже для общества массового потребления и для общества продакт-плейсмента, когда коммерциализация кино, реклама, когда фильмы продают.

И наконец не будем забывать о том, что современный шопинг мир представляет собой динамическое противоречие и окна, и рамки. Это витрина, тех бутиков, супермаркетов, с которыми мы сталкиваемся. И доведенная до какой-то гиперреальности динамическое противоречие «окна и рамки», которая выглядывает и смотрит на нас своими брендами, предметами и так далее. Это уже данность потребительского общества и потребительской культуры. Вот, собственно, в этом на мой взгляд состоят самые интересные моменты первой главы книги по теории кино Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера. В следующей главе у нас будет уже другая, совершенно парадигмальная метафора, и она не менее интересная, чем сегодня.