

ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как дверь: экран и порог. Часть I





Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как дверь: экран и порог. Часть I

Автор лекции: Олег Борецкий

Мы с вами продолжаем наше увлекательное путешествие по миру, а точнее по теории кино, и говорим о книге Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело». В первой главе, которой мы посвятили две лекции, речь шла о том, что кино открывается такой парадигмальной метафорой, как «окно и рамка». Двойная метафора. Мы смотрим через окно в мир благодаря фильму. Либо мы смотрим на то, как сделано это всё в кадре, мы смотрим на рамку. Сегодня также, как и во второй главе этой книги, речь пойдет о такой парадигмальной метафоре, как «дверь». Кино как дверь, экран и порог. Вообще я должен сказать, что это совершенно изумительная идея. И она очень плодотворно работает не только в кино, но и в культуре. И я честно говоря не знаю другой более глубокой и гениальной в своей простоте метафоры, чем метафора двери. Судите сами, если мы говорим о такой не очень веселой теме, как философия смерти, аталогия, то ответ на вопрос «что есть смерть?» открывается двумя метафорами. С одной стороны, вы можете считать, что смерть — это стена, и кстати, метафора стены в кино невозможна, потому что тогда отсутствует всякая прозрачность. Но такая метафора существует, мы упираемся в стену, это тупик и нет больше ничего. И смерть понимается, как стена. А с другой стороны если смерть — это дверь, то она открывается, и за дверью, как говорят нам религии, вы можете выбирать любую идею. Есть три пути, как в сказках, вы можете верить в бессмертие души, можете верить в реинкарнацию, и верить в воскресенье. Дверь означает трансфер, переход в другой мир. И существует огромное количество фильмов, где эта идея попадания в другое измерение, в другой мир, показана совершенно изумительным образом. Тем более в современном кино, благодаря спецэффектам. Вернемся к теории кино, и к метафоре кино, как дверь, экран и порог. Парадигмальным фильмом является картина Джона Форда «Искатели». В которой играет герой очень многих американских вестернов Джон Уэйн. Вообще олицетворение вестерна — это Джон Уэйн, и Джон Форд как режиссер, который снимал вестерны (знаменитый «Дилижанс»). Вестерн в литературе и кино — это абсолютное явление американской культуры. Потому что по своему характеру американец — это одинокий ковбой, посреди свободного и прекрасного запада. Потому что Вест, понятие Запада, завоевание дикого Запада и есть по сути дела очень важная идея или маркер всей американской культуры. Известный американский историк Тернер, так и говорил, что фронтир (по-французски «фронтир» - граница продвижения на запад) это завоевание дикого Запада сформировало американскую культуру, дал ей демократические свободы, сформулировал характер американцев. И в данном случае «Искатели» это и вестерн, и в чём-то полемика с классическим вестерном. Потому что здесь очень многие вещи со смелостью Форда были заявлены в противовес тем стереотипам, которые существуют в идеологии вестерна. После того, как нам показаны традиционные для фильмов пятидесятых годов (картина 1956 года) титры на фоне кирпичной стены, мы погружаемся в абсолютную темноту, мы сливаемся с темнотой зрительного зала. И тут открывается прямоугольник двери, и мы видим силуэт женщины, мы пока ещё не видим кто она, только силуэт. Она выходит через эту дверь, в мир вестерна, в мир дикой природы, в этом фильме показана знаменитая Долина монументов. И что интересно, в финале, когда герои заходят в ту же самую дверь, как бы возвращаясь к нам, Джон Уэйн остаётся там, в мире вестерна, дверь закрывается и опять же тёмный экран. Фильм существует в рамках обрамления. Авторы абсолютно правы в том, что этой метафорой задается очень важная идея – это идея границы или порога, то есть дверь она обозначает собой порог. Переступая эту границу, мы оказываемся в другом мире. Это автоматически связано с целым направлением в жанре приключенческого фильма, криминального жанра. Потому что преступник – это тот, кто переступает порог, всё это задается абсолютно понятно и прозрачно. Кроме того, граница в американской культуре, это граница противоположностей, на которых строится вся диалектика вестерна. И диалектика американского образа жизни, мировоззрения, идеологии в целом. Эта граница, которая во многих вестернах проходит между расой, национальной принадлежностью и семьёй. И опять же идёт дилемма между этими ценностями. Вспомните даже «Человек с бульвара Капуцинов» Аллы Суриковой, где великолепно играет Андрей Миронов. Там это мифологема тоже присутствует. И конечно же, порог не только разделяет, он соединяет, в этом его двойная функция. И авторы в этой связи задаются очень интересным вопросом: где проходит граница или порог фильма, где заканчивается фильм, и начинается уже не фильм? Вот это очень любопытный момент. С чего начинается наше вхождение в фильм? Классическая модель, если зритель находится в кинотеатре, то он между двумя полюсами – это проекция с одной стороны, нам проецируют героя в какой-то ситуации, и идентификация, то есть моё отождествление с этим героем. И между этими полюсами и происходит наш кинематографический опыт просмотра. И в этой связи можно вспомнить, что и делают Хагинер и Эльзессер, Эдгара Мори, его известная книга, которая называется «Кино или воображаемый человек». Он говорит о том, что вымышленные персонажи, сыгранные актером, являются двойниками зрителя. И возникает пороговая



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как дверь: экран и порог. Часть I

Автор лекции: Олег Борецкий

ситуация. То есть мы в своём кинематографическом опыте не совсем здесь, потому что есть персонаж, с которым мы себя отождествляем, он нам симпатичен или антипатичен, и мы не совсем там, за экраном. И в этой полусной динамике мы движемся во время просмотра. Это тот магнетизм, который держит нас во время просмотра фильма. Кроме того, здесь можно вспомнить и теорию Зигмунда Фрейда из знаменитой идеи – Возвращение вытесненного. По Фрейду любая культура, является Даз ум бехаген дер культур, она является подавлением. Культура и неудовлетворенность ею связана с тем, что она подавляет в нас наше либидо, наше желание и кто-то наживает на этой основе неврозы, и вся эта психодрама может по-разному разрешаться, но тем не менее, это вытесненное, скрытое, как некультурное, как постыдное, как нечто невозможное для реализации за счёт категории стыда и вины, оно всё выплескивается наружу. И абсолютно ясно, что в этом смысле фильмы ужасов, и любые драматические картины являются терапией. И авторы тоже справедливо говорят об этом. После обозначения этой метафоры, они переходят именно к экрану. Вообще экран, как интерфейс. И английское слово Screen происходит от немецкого слова Scream, в принципе, они даже созвучны и похожи. Слово, происходящее от немецкого Scream означает щит, то есть защита от огня и непогоды с одной стороны, и с другой стороны, это фильтр, который пропускает. И ещё одно значение — это штора, которая может нас закрыть опять же от чего-либо. Согласно этой формалистской теории, мы остаёмся в безопасности, мы являемся пассивными, ничем не рискующими зрителями. А с другой стороны, экран с его прозрачностью, он открывает нам мир, он является окном, является дверью, что-то проявляет и он что-то фильтрует, отсеивает. Мы понимаем, что это кино, что это определённая иллюзия. И для того, чтобы создать этот эффект гиперреальности, появилось трехмерное изображение 3D. Суть этой технологии в том, что мы погружаемся, испытывая ещё большую причастность, присутствие нашего собственного тела в пространстве фильма. Если нам покажут военный фильм, к примеру, фильм Бондарчука «Сталинград», хотя по многим причинам я не поклонник этого фильма. Как мне кажется, объективный критерий, он был задуман для того, чтобы молодой зритель посмотрев эту картину в проекции 3D, то есть перейдя этот порог и оказавшись в этом пространстве, выйдя из зала мог сказать: я побывал в аду. В фильме «Гравитация» аналогичный ответ, вы смотрите это в специальных очках, выходя из этого кинематографического опыта, вы говорите «я побывал в космосе». Вот собственно этот эффект реальности, гиперреальности достигается, и здесь мы перешагиваем другой порог, не просто «порог экрана».

Один из разделов второй главы так и называется «Пороги кинематографа». Кроме основного входа в фильм, есть экран, когда начинается процесс просмотра, который продолжается полтора-два часа. У фильма есть очень много точек входа. Авторы разъясняют, что порог начинается, когда погас свет, начинается фильм и заканчивается, когда пошли титры. Не только в этом диапазоне. Во-первых, архитектура кинотеатра. Вы переступает порог кинотеатра, вы попадаете в фойе, вы заходите в зрительный зал и так далее. Порогами кинематографа является безусловно дата релиза, когда фильм запускается, премьера происходит, как правило, в четверг перед уикэндом. Ещё один порог: первое знакомство с фильмом начинается с плаката, который тоже имеет форму двери. Название, это ещё один порог фильма. Слоган, это большое искусство, лаконичную форму этого фильма выразить одним предложением. Но с этого тоже начинается вход. Вы смотрите трейлер. Хотя в прошлый раз я говорил в нашем введении, что смотреть трейлер это немножко противоречит самому фильму, потому что он искажает ваше возможное будущее представление. Вы можете быть полностью разочарованы после просмотра трейлера. Это разный монтаж, разный темпоритм и разные люди всё это делают. Но знакомство для многих начинается именно с трейлера. Наконец, есть такое понятие, которое использует Жерар Женет это паратексты. Как правило, это те пороги кино, которые связаны с ознакомительными, дополнительными материалами, которые часто выходят бонусом в приложение к фильму на DVD. Это всё огромный мир, и поэтому говорить о том, что кино начинается именно с экрана не совсем справедливо. Порогами фильма, мы с вами упоминали, являются начало и титры картины. Вспомните, как начинаются «Звездные войны», какая там перспектива улета титров – и это ещё один порог. Как оцифрованы титры, как даётся нам входение в фильме «Матрица». Как это сделано, например, в картине Валерия Тодоровского «Страна глухих», где нам буквально на пальцах выведено название этой картины. Авторы упоминают, совершенно справедливо, Кайла Купера, искусство создания титров, которого просто изумляет. Пересмотрите, как сделаны титры к фильму Дэвида Финчера «Семь». Это великолепный триллер. Лучшие фильмы, в жанре триллер, это три фильма Дэвида Финчера, снятые в 90-ые годы: «Бойцовский клуб», «Игра» с Майклом Дугласом, и фильм «Семь» с Брэдом Питтом, Морганом Фрименом, и любимым мною Кевином Спейси. Посмотрите какие там титры, в финале они, вопреки традиционной форме, идут сверху вниз. И нам сразу понятна чуть ли не вся концентрация,



квинтэссенция фильма, того, что это криминальный триллер, как это всё Финчером стильно сделано.

А каким должно быть начало кино? В любом процессе коммуникации, в любом сообщении или месседже – это архиважный вопрос. Вспомните, знаменитую формулу Черчилля, которая касается любого спича. Здесь пять принципов: первый принцип – сильное начало. Задайтесь вопросом, мы же не должны просто читать то, что написали Эльзессер и Хагинер, но мы должны и сами отвечать, и может быть чувствовать себя соавторами этой книги. Что значит сильное начало, каким оно должно быть? Должна ли быть здесь обязательно Энигма, то есть загадка. Должна ли здесь быть интрига? И самое главное, каковы правила игры, которые часто задаются? И это необязательно 2-3 минуты. Я упоминал картину, и она будет присутствовать в этой книге – «Вечное сияние чистого разума», где титры появляются, по-моему, через 17 минут. Вы уже вообще забыли были ли они в начале и вдруг идут титры. И нам за эти 17 минут пытаются объяснить правила игры, мы еще будем подробно говорить об этом фильме.

Но не всё так прямолинейно и однозначно. Потому что в Европейском авторском, режиссерском кино правила игры, которые задаются началом, могут резко меняться и отходить буквально в сторону. Вспомните классику итальянского кино, картину Микеланджело Антониони «Приключение», где играет Моника Витти и ее героиня пропадает. Нам заявлен ложный детектив, и мы настраиваемся на этот жанр, но оказывается-то картина о другом. Потому что Антониони все свои фильмы посвящает философской теме отчуждения, некоммуникабельности людей. Кто бы у него не играл. Ложный детектив становится формой и приемом очень многих режиссеров. Вот собственно то, что я хотел сказать в нашей сегодняшней лекции, в серии, посвященной теории кино и будет продолжение. Мы не оставляем эту тему, которая посвящена метафоре кино как двери, экран и порог. В следующей серии мы с вами обязательно поговорим об этом.