

# ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как дверь: экран и порог. Часть II





Мы с вами продолжаем говорить о теории кино на основе замечательной книги Томаса Эльзессера и Малте Хагенера. Сегодня у нас 13-ая серия, число для кого-то несчастливое всё по той же причине, что 13 фонетически в Древних языках созвучно слову смерти. Отрицательное значение слова человек перенес на число 13, хотя в Англии это счастливое число. Но это мало кого убеждает выбирать 13 ряд или вступать ещё в какие-то отношения с числом 13. Но тем не менее, мы завершаем с вами вторую главу и, если вы помните, она связана с такой парадигмальной метафорой в истории и теории кино как дверь, экран и порог. Эта метафора означает, что кино является той дверью в другой мир, и порог мы переступает благодаря экрану. Мы опять же оказываемся совершенно в другом измерении.

В прошлый раз мы с вами рассматривали самые разные пороги кино, начиная от порога кинотеатра, порога, который задается афишей и слоганом, титрами, началом фильма и т.д. Всё это пороги кинематографа, как называют их Эльзессер и Хагинер. Продолжает это рассуждение анализ двух направлений, которые существуют в нарративной теории, и это направления неформализма и постструктурализма.

Нарративная теория в рамках не только кинематографа, но и литературы - это теория повествования. И если вы помните, в самом начале, в нашем обширном введении, я говорил о том, что если фотография завершает программу, которую задала живопись, то кинематограф продолжает и завершает стратегию литературы, а именно воспитательного романа XVIII века. Потому что суть этого романа в эпоху просвещения сводилась к тому, чтобы рассказать вам историю, соединив самые разные эпизоды, обстоятельства в жизни героев, чтобы возникло органическое целое, и чтобы вы из этого целого, из романа, извлекали какой-то воспитательный смысл. В принципе, диахрония кино соединяет в органическое целое то, что происходит в разное время и, как мы говорили, может за полтора часа, да даже за три минуты рассказать вам историю, которая произошла на протяжении десятилетий и даже большего периода. И наррация в этом смысле повествования, нарративная теория. Она по-разному смотрит на задачи, которые ставит перед собой режиссёр, точнее это задает сценарист. И вот я думаю, что вы на нашем портале найдете очень интересные лекции по киносценариям, которые посвящены, я считаю, азбуке того, как пишется сценарий, и это тоже большое искусство, потому что кино начинается со сценария. Оригинальный сценарий не обязательно должен быть большого объема, он может быть маленьким. Проблема дальше возникает в том, как перевести в образную форму то, что есть в этом тексте, буквально может быть на несколько страниц. И наверняка там говорится о самых разных ухищрениях в сценарии и говорится о том, что такое классический сценарий. Как раз с этим связана нарративная теория, теория повествования.

Первое направление, о котором говорят авторы нашей теории кино, это неформализм или когнитивизм, от слова «когнишон» или «познание». По сути дела, это теория, это направление наррации предполагает свободу и рациональный выбор, который есть между зрителем, свободой между зрителем и текстом, которым является фильм. Суть состоит в том, что согласно этой теории зритель из сюжета, который рассказывает нам режиссер в своем фильме, конструирует фабулу, то есть то про что это кино, о чём оно.

Здесь есть очень любопытные эксперименты и инновации, которые проделывали самые разные режиссеры. Например, Квентин Тарантино в своём фильме, ставшим культовой классикой кино и получивший, кстати говоря, Оскар за сценарий, единственный Оскар на американской киноакадемии - эта картина pulp fiction, точнее перевести как бульварное чтиво или макулатура. Имея ввиду криминальный привкус сюжета, рассказанного Тарантино, у нас перевели его как «Криминальное чтиво». Инновационность этой картины состояла в том, что временные последовательности там нарушены, то есть нет линейной последовательности. И мы из этой конструкции, из этого сюжета, рассказанного в этом фильме, конструируем фабулу, про что, о чём это кино.

Или возьмите опять же замечательную картину Кристофера Нолана «Помни» («Momento»), где события происходят вообще задом наперёд, и мы двигаемся от финала к началу, потому что создается интрига, почему это закончилось так, в чём причина, главное обстоятельство. И вот, собственно, когда зритель конструирует, создает из сюжетов фабулу - в этом есть позиция нарративной теории, которая называется неформализм. И если перенести это на материал фильма, который у нас брался как парадигмальная исходная метафора и сцена из этого фильма начальная и финальная - это «Искатели» Джона Форда. Как вы помните, где есть дверь, которая открывают нам мир вестерна. То опять же мы создаем в этом фильме, точнее видим, находим, определяем само повествование. Мы видим, что здесь речь идёт о двух братьях. Джон Уэйн играет главного героя по имени Итон, у него есть брат. И мы видим историю этого главного героя, мы видим его ненависть к индейцам, что, кстати говоря, в такой открытой форме сделано впервые. До этого в вестерне всё это было завуалировано. И возникает вторая линия, это любовная линия между женой брата и Итоном. И классический нарратив, классическое повествование содержит две сюжетные



линии. В этом есть прелесть, и это гарантирует нам интересное, динамичное повествование. Мы не скучаем на фильме и смотрим с интересом.

По сути дела, классический сценарий тоже строится на этом. Я не буду углубляться туда ещё раз, обращаю вас к видеокурсу, посвященному сценарному искусству. И там, наверняка, говорится и упоминается, что в поэтике Аристотеля уже задаётся канон, то есть образец того, как это нужно делать. Что есть завязка, есть конфликт и есть развязка. Классическая диалектическая формула со времен Гегеля, что есть тезис, антитезис и синтез, всё вращается вокруг этого.

С другой стороны, Эльзессер и Хагинер говорят о направлении наррации, которое называется постструктурализм. Слово пост означает «после классического структурализма» или второе название синонимично - это деконструкция, деконструктивизм. И тут уже на нас повеяло постмодернизмом. Потому что деконструкция - это та позиция известного французского философа Жака Дарида, которой мы должны довериться в конце 20 начале 21 века. Когда ни о чем нельзя говорить серьезно и основательно. Пошатнулась вера в фундаментальные ценности современного человека, всё несерьёзно. Рорти, замечательный политолог, который, к сожалению, уже ушёл из жизни, говорил: «Ребята, ну в нашем постмодернистском мире как можно серьёзно относиться к государству? Единственный способ воспринимать политику это Ирония». И это постмодернистская идея. В данном случае мы говорим о том, что постмодернизм поставил в объект своей критики ту деконструкцию, то есть разрушение, элиминацию главных трех постулатов традиционной классической философии или метафизики, это лого-фало-фоноцентризм. Разум, а не чувства доминировали. Разум превыше всего. Фалоцентризм - мужское начало выше женского. И фоноцентризм - звук, а не письмо важнее. И в данном случае Дарида подвергал все эти принципы сомнению, и вот деконструкция не как метод, не как анализ, а как такая процедура, - она касалась именно этих трех постулатов.

И теперь возвращаемся к кино. По сути дела, постструктурализм и деконструктивизм предполагают нестабильность смысла. Вот то, о чём я говорю, нет единого смысла, заданного смысла. Он разрушается, нет истины в последней инстанции. Если раньше мы говорили, что есть истина, и она для всех равноценна и равноправна, то теперь мы говорим о плюрализме, мы говорим о равновесии. И по сути дела неравенство зрителя самому себе означает, что зритель не находится в статичном машиноподобном состоянии, восприятию того или иного фильма. Он не константен самому себе. Естественно, постструктурализм предполагает интерактивность. Исчезает автор, мы создаем фильм сами. И здесь, конечно, кроме Ролана Барта, Жака Дарида, Мишеля Фуко можно вспомнить классика, от которого все они, собственно, выходят - это Михаил Бахтин в его исследованиях средневековой культуры, его идеи диалога, полисемантичность, гетероглоссия (разноречие). Все это бахтинские идеи, которые здесь возникают.

Роберт Стем - теоретик кино, который отталкивается от Бахтина. Он по сути дела говорит о том, что в «Искателях» Джона Форда мы имеем бахтинский диалог о вестерне. Мы вступаем в раскрытие и создание тех смыслов, которые не однозначны, текучи и гибки. И в этом состоит интерес и начало фильма, вот эта дверь задает нам ту свободу оптики, то есть нашего взгляда, непредвзятость ещё до того, как история начинает захватывать нас. И в этом смысле, конечно, можно говорить о продолжении этих идей постструктурализма в связи с метафорой двери.

Авторы вспоминают такого постструктуралиста, как Тьерри Кунцель, который делает анализ опять же открывающих сцен, порогов кино в фильме «М» Фрица Ланга и в картине, которую, может быть, сложно сейчас посмотреть, потому что она старая. Во-вторых, она не относится к классике кино, она из категории Б, то есть там есть что-то такое низменное, что-то, может быть, не очень выразительное, прямолинейное и даже грубое. Эта картина «Самая опасная игра». И вот, анализируя эффект сгущения и говоря о шифре всего фильма, который задается буквально на первом титре, там дверь как знак препинания и путь к тайне, за которой темнота и пустота и так далее.

Здесь Тьерри Кунцель выходит на идеи Фрейда. Он заражён психоанализом и говорит о том, что, собственно, наррация может и должна строиться по принципу свободных ассоциаций. Это идея Фрейда. Как мы помним, фрейдовская культовая работа «Interpretations of Dreams - толкование сновидений» - это единственная дорога в бессознательное. То есть по сути дела, если говорить очень просто, для учебного пособия для домохозяек, если переводить Фрейда и психоанализ всё звучит так: расскажите мне свой сон, и я вам расскажу о ваших страхах и потаенных желаниях.

Поэтому психоаналитик этим и занимается. У него нет другого пути, потому что в подсознании находится наше вытесненное, наше подавленное, наше, так сказать, незамутненное либидо, которое принимает определенную символику, и психоаналитик должен всё это раскрыть.



Главная дилемма этих двух теорий, о которых я говорю, неоформализм и постструктурализм, это, как мне кажется, очень важные акценты. Вывод делают авторы. Это возможная надуманность. Вот почему мне это кажется абсолютно справедливым. Абсолютная надуманность этих теорий и даже есть у Поля Рикера такое выражение – «герменевтика подозрения». Когда авторы этих теорий начинают видеть там то, чего там нет.

В данном случае, конечно, герменевтика может открыть какие-то порталы смысла, открыть что-то новое и интересное, всё это увлекательное. Вы знаете, Мерло Понти очень хорошо сказал, возвращаясь к Фрейдю и вообще к подоплеке всех этих деконструктивистских, постструктуралистских подходов, что самое интересное у Фрейда заключается в нелепости. Начиная от Эдипова комплекса и кончая другими идеями. И всё это действительно похоже на правду, и я здесь вспоминаю только современного классика теории кино Жюль Делёз, которого много цитируют Эльзессер и Хагенер. О том, что задача теории не рассуждать о фильмах, а говорить с ними, говорить с фильмами, как говорил Жиль Делёз.

И, так сказать, уже близится этот финальный блок, которому мы 5-7-8 минут уделим. И это приглашение к диалогу вас, как читателей, как тех, кто изучает кино в его основах, теоретических фундаментальных основаниях. Может быть сделать свои выводы, может быть, сделать свои открытия по тому, что нам предлагает в эмпирической своей форме, в многообразии своем кинематограф.

Смотрите, дверь, как говорят авторы, может открывать что-то и может что-то скрывать, прятать. Вот это та интрига, тайна, секрет прячется за дверью, что есть во многих фильмах Альфреда Хичкока. Они рекомендуют нам посмотреть ранние фильмы в истории кино с замочной скважиной. Где наглядно и прямолинейно нам даётся идея вуаеризма. Можно посмотреть на образ двери в фильмах в ранних фильмах Эрнста Любеча и увидеть, отдельно написать целое исследование. Диссертацию о том, как эта метафора по сути дела проецирует главной идее триллера и саспенса у Альфреда Хичкока.

Вот отдельно дверь у Хичкока, я вижу даже тему, так в таких фильмах как «Психо» - фильм 1960 года, классика жанра. Кроме всех достижений, которые есть в этой картине, как с музыкой Bernarda Herrmanna, смонтирована сцена убийства в душе. Как там эта идея, этот психоанализ работает, там можно купаться бесконечно.

А можно посмотреть, как в картине Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» камера перелетает, так сказать, из одного пространства в другое и как там она опускается за закрытую дверь. Можно увидеть пространство без двери в фильме Ким Ки Дука

«Весна, лето, осень, зима и снова весна». Там комнаты разделены, вроде бы там есть стена, но там нет двери, нет стен. То есть та прозрачность, которая делает ненужным скрытое. То, что понятно европейцу, то что понятно западному человеку, когда он своё личное пространство отгораживает. А в этой пагоде на дрейфующем острове это просто бессмыслица.

Можно вспомнить замечательную мелодраму британскую, она называется «Осторожно, двери закрываются!», где играет Гвинет Пэлтроу и посмотреть, как нам режиссер проводит две параллели, два сюжета.

В одном случае героиня Пэлтроу, опускаясь в метро, попадает на последних секундах и застает своего бойфренда с другой девушкой. Разрыв уже неизбежен, и это приводит к определенной линии судьбы, сценарию ее жизни. Во втором случае двери закрываются перед ней, она не успевает и ей предлагают воспользоваться земным транспортом. Она опаздывает на какое-то время, девушка бойфренда уходит, и она остается в иллюзии, что у неё с этим парнем всё хорошо.

Еще один из примеров – «Синий Бархат» Линча. Из классики – «Рим открытый город» Росселини, где опять же дверь связывает два совершенно противоположных пространства. Можно посмотреть, как работает эта метафора и что она нам даёт в плане смыслов и построения сюжета в готических триллерах.

Знаменитая картина Ролана Полански, которая называется «Ребёнок Розмари» и которая вызвала в свое время большой шок. И трагические последствия после этой картины произошли, потому что Роман Полански замахнулся на сакральность и неприкасаемость сатанизма, и банда Мэссона разобралась с ним. Сейчас есть картины, которые посвящены той трагедии с убийством его Шэрон Тэйд, одной из самых красивых женщин в Голливуде, его первой жены. Но, тем не менее, вот «Ребёнок Розмари» - это действительно один из самых сильных по тем временам (это 1968 год) мистический триллер.

И, наконец, возьмите комедию. Нам показывают, как открывается дверь за спиной главного героя Михайлова в картине «Любовь и голуби», и как он проваливается в то Курортное пространство и как развивается его новая встреча с героиней Людмилы Гурченко, и как это возвращает его к семейным ценностям. И вот там дверь аналогично как портал. Вообще, я думаю, что во многом теория Эльзессера и



Хагенера дает возможность толковать самые разные смыслы и прочтения. Они упоминают и Олдоса Хаксли, который говорит о двери восприятия. Понятно, что там галлюциногенная культура, там без наркотиков не обошлось, потому что он говорит о целом пласте и целом периоде в истории западного американского общества. Не будем забывать, что эти двери восприятия Олдоса Хаксли - они дали буквально что ли прочтение для названия группы Джима Моррисона «Doors» – «Дверь», она так и называется.

И, наконец, мне кажется очень любопытным посмотреть на дверь и экран, как мотивы фильма очень необычные, которые есть в картинах Бастера Китона. Как дверь работает там. Именно Бастер Китон, хотя и у Чаплина можно найти аналогичные примеры.

В завершение второй главы авторы упоминают очень любопытную, мне кажется очень интересную в этом смысле для каких-то теоретических выводов картину Вуди Аллена «Пурпурная Роза Каира». Если вы ее не смотрели обязательно посмотрите потому что там главная особенность и интрига, ну Аллен это вообще так сказать гениальный еврейский комикс нью-йорка и плодovitый, плодотворный совершенно непонятным образом. но это действительно самобытное очень кино. И вот, в «Пурпурной Розе Каира», где играет Миа Фэрроу, она играет главную героиню Сюсиль. Она любит этот фильм, это название фильма, это фильм в фильме. И опять же мы проходим пороги, где кино, а где жизнь. И она ходит постоянно на эти сеансы, она смотрит по несколько раз, как и каждый из нас по несколько раз посещает какую-то картину. В какой-то момент происходит удивительная вещь, чудо можно сказать. Герой этого фильма, в которого она влюблена, в фильм она влюблена, он с экрана спускается к ней. И она ведь приходит в кино, потому что это форма эскапизма, она бежит от побоев мужа, и герой её любимого фильм оказывается рядом с ней, но он не может адаптироваться.

Но при этом совершенно Гениально. а в самой картине что произошло « пурпурная Роза Каира», там не могут каким-то образом понять и бегают, желая заменить исчезнувшего актера. Что там делать? Он выпал из этого фильма. и вот на этой интриге переступания и можно назвать, наверное, еще не один фильм, когда герой выходит к зрителю в зрительный зал, он выходит из экрана и опять же реальность экранная. Всё это очень любопытно сделано.

Постепенно мы с вами подошли, может быть, к одной из самых любопытных и сложных тем. Эта тема третьей главы, которую Хагенер и Эльзессер называют «Кино как зеркало, лицо и крупный план». К этой метафоре и парадигмальной сцене из классического фильма мы с вами обратимся в следующий раз. Так что, продолжение следует.