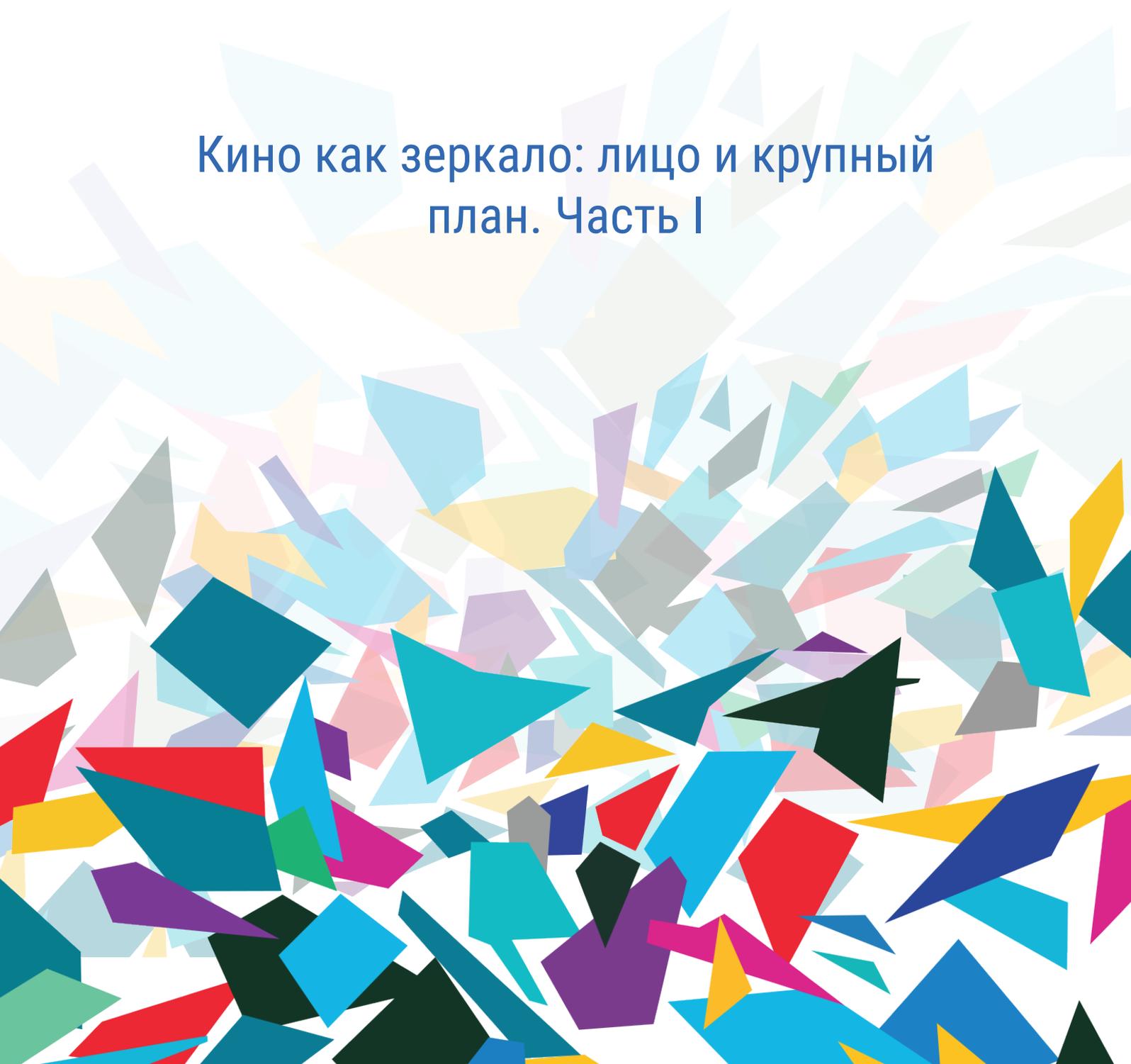


ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как зеркало: лицо и крупный
план. Часть I





Мы с вами вновь говорим о кино, о теории кино по книге Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера. Сегодня у нас 14-я серия, 14-й видеоурок или лекция. Авторы этой книги дают ей такое парадоксальное название - «Кино как зеркало, лицо и крупный план». Если вы помните первая глава открывала на мир кино с помощью таких метафор, как окно и рамка. Это была такая двойная метафора. Вторая глава у Хагинера и Эльзессера посвящена метафоре двери или порога кинематографа. А третья глава говорит нам о зеркале. С одной стороны, вроде бы, всё лежит на поверхности, потому что экран, киноэкран прежде всего, является для нас нашим зеркалом. Фильм зеркалит нас, и на этом строится наша идентификация, отождествление. Мы узнаём в герое себя или в какой-то ситуации видим что-то схожее с нашей реальностью, при этом все оказывается гораздо глубже и интереснее. В качестве парадигмальной сцены, фильма, который задает оптику для этого теоретизирования выступает картина шведского режиссера Ингмара Бергмана «Персона». Приятно все-таки, что среди примеров есть европейские фильмы, потому что в основном американские фильмы создавали доминанты в истории кино. Однако авторы книги в обращаются и к творчеству шведского режиссера, так вот, фильм Ингмара Бергмана «Персона» - один из лучших проектов, созданных этим режиссером. Это чёрно-белая картина, в которой есть две героини - Элизабет и Альма. Одна является актрисой, другая - медсестрой. Так вот, по сюжету происходит совершенно странная вещь, когда Элизабет, читая свой театральный монолог, замолкает. Героиня читает текст или озвучивает роль Медеи в знаменитой трагедии. И вдруг, она замолкает, отказывается продолжать спектакль. Однако фильм начинается с того, что Бергман очень тонко в классической форме дает нам понять, что сейчас мы, зрители, будем смотреть кино. Нам показывают киноаппарат, совершенно, вроде бы, разрозненные кадры, где есть паук, где есть забивание гвоздей в руки, где есть принесение чего-то в жертву. В них заложены очень глубокие культурные философские идеи, которые питают кинематограф. Наконец, есть мальчик, который, как будто протирая зеркало, разглядывает образ женщины. И это опять же образ матери. Таким образом Бергман буквально на титрах задает нам правила игры. Он говорит о том, что вы сейчас будете смотреть кино, которое рефлексивно, которое глубоко и которое по сути дела тоже является тем зеркалом, которое вам нужно разгадывать, и относиться к нему не так, что вы посмотрели какой-то фильм и охранили четкую дистанцию между ним и собой. К нему нужно относиться как к проекции внутрь себя.

Можно сказать, что в основном в пятидесятые, шестидесятые и семидесятые годы вот эти три метафоры доминируют - окно, дверь и зеркало. Режиссеры их используют во многих фильмах. Однако, когда мы разбирали эти метафоры в первой и второй главах, они обладали проницаемостью. Мы, условно говоря, выходили за порог, перелетали через окно в этот мир, Вы наверняка помните фильм «Искатели Джона Форда». Зеркало в нем уже отличается по своей структурности и смыслу от тех символов, о которых мы говорили несколько выше, потому что дверь, вернее, зеркало - амбивалентно. В нём есть и непроницаемость, и прозрачность, о которой говорят авторы книги. Очень важно изначально понимать, какую идею несет нам кино, когда мы говорим о зеркале. Смотрите, по сути дела, взгляд в зеркало в кино - это столкновение с собственным отражением. Это окно в наше внутреннее я, мы смотрим на своё изображение, мы смотримся в зеркало, мы как бы заглядываем, может быть, неосознанно, может не придаем этому значения, потому что, как потом в одном из своих пассажей говорят авторы, как правило в кино есть два я - идеальное я и взгляд другого. Мы бросаем взгляд на себя в зеркало, чтобы не разочаровать или не обратиться на себя дурной взгляд другого. Мы прихорашиваемся, поправляем волосы, припудриваем носик и так далее и тому подобное. Но тем не менее, если смотреть глубже, то мы смотрим на своё отражение, как в окно на своё я. Очень любопытной мне кажется здесь мысль, что притом, что это мой взгляд, это одновременно и взгляд другого человека, который смотрит на меня. И уже я будто другой, а другой как я. Это основа коммуникации.

По сути дела об этом писали очень многие в истории культуры. Авторы об этом почему-то не упоминают, а я вспоминаю даже известные философские положения 18-19 века, где говорилось о том, что такое наша идентичность. Мы же не с рождения понимаем, кто мы, каково наше я, и что мы - люди. Кто-то из классиков так и говорит, что человек смотрит на другого человека, как в зеркало. Видит в нем себя и начинает относиться к нему, как к себе подобному, и понимает свою человеческую природу. Вот этот философский ход мне кажется очень важным. Что интересно, если в пятидесятые годы вот эта метафора окон и дверей является доминирующей на примере фильмов Хичкока и Джона Форда. Затем она будет ярко выражена в рефлексивном авторском режиссерском, во многом европейское кино, в шестидесятые годы, и почти полностью исчерпает себя в восьмидесятые. Любопытно, что метафоры выстраиваются авторами в книге не просто так, потому что им нравится начинать с этого, а потом перейти к этому. Они выстраиваются в соответствии с идеей метода единства исторического и логического. Вот окно в мир, потом дверь, потом



зеркало. Так постепенно мы приходим к идее цифрового интерфейса. Это уже современность, это 21-й век. Это тоже очень любопытно и интересно.

Можно говорить о том, что мы себя видим в зеркале целиком, но как правило мы имеем в виду лицо. Лицо, отраженное в зеркале, крупный план, close-up - вот это понятие является одним из терминов теории кино. И вот одним из теоретиков кино, который изучал эту тему, и которому авторы воздают должное – это венгерский исследователь Бела Балаж. Он еще в двадцатые годы прошлого века написал первые свои исследования, посвященные крупному плану и лицу. И в качестве анализа он берет знаменитый фильм Драера «Страсти Жанны д'Арк», где есть очень много крупных планов. Почему эта картина привлекает Балажа? Потому что в ней практически нет слов, ничего не отвлекает, и многое, что касается переживаний, смыслов, внутренних сомнений, протестов выражено на лице. И вот, лицо Жанны, Орлеанской девственницы, которая была сожжена, оно читается как экран, передающий внутренний мир героини. И, по сути дела, Балаж приходит к выводу, что природа кино состоит в том, чтобы показать нам мир человека через лицо. Он даже делает исторический экскурс и говорит нам о том, что культура в целом, древняя культура до возникновения письменности, до изобретения станка Гутенберга, является визуальной. И действительно так. Вспомните, сначала в культуре колоссальное значение, сакральное значение, играло слово. Человек слушал сказание, предание, мифы, легенды, а «мифос» вообще означает «слово». И вот, когда миф перестал действовать, когда он стал наивным, примитивным - тогда появился театр. И те же самые смыслы, ритуальные вещи - это еще не было искусством, но это уже была оптика, это был переход от слуха к зрению. И вот эта визуальная культура, культура смотрения, оптика, паноптикум, можно даже забегая вперед сказать, она долгое время, столетиями, доминировала. Однако затем появилась культура письма, и, может быть, отчасти несправедливо Балаж говорит о том, что, когда человек стал писать свои истории, когда он стал что-то рассказывать, когда возникли романы, его воспитательные цели и задачи исчезли. Наверное, всё-таки описание лица было, но в данном случае он прав в главном - что лицо ушло на второй, третий, десятый план. И только с появлением кинематографа произошел Ренессанс визуальной кинематографической культуры рассматривания лица. И лицо стало нам говорить о мире человека гораздо лучше и больше, чем рассказывали какие-то другие кинематографические способы. Поэтому Балаж говорит, что человек снова становится видимым. И неслучайно мимика, жесты и телодвижения немого кино, там, где не было языка, там, где не было таких возможностей, которые есть сейчас, стали природой и языком кино. Это то во многом утраченное, первородное, первозданное, что и должно делать кино как искусство. И здесь я абсолютно соглашусь, может даже продолжая мысли авторов, что теория кино, написанная Хагинером и Эльзессером, - это открытая система, которая мотивирует вас, как модно сейчас говорить, на собственные выводы и открытия. И вот, в данном случае, если говорить об иконичности, о теме иконы, как выражений даже не лица, а лика, то можно увидеть очень многое, уже проявленное в кинематографе, то, что стало классикой. У нас есть физическое лицо, которое мы видим каждый день в зеркале. И в тоже самое время вы знаете что, конечно, не везде, не во всех религиях, но во многих есть икона, есть лик, в том числе и лик Святого человека. И что такое движение физического лица к лику - это стремление стать Ликом, а Лик - это идея божественного замысла для человека. Это то просветлённое, то духовное, то что мы видим в таком понятии как икона, когда нам рисуют лики святых. И вот эта иконичность, я думаю, во многом была в основе практически всех замыслов замечательного режиссера Франко Дзеффирелли, который придавал колоссальное значение красоте лица. Если вы посмотрите на «Иисуса из Назарета», монументальное его полотно и, прежде всего, на главного героя, то вы увидите, что здесь не просто кино - это вся культура двадцатого века. Это самый красивый Иисус в истории культуры. И здесь можно очень долго говорить и спорить, но это остаётся неопровержимым фактом. И вот эта красота лица, которая показана Дзеффирелли, красота Марии, которую играет Оливия Хассе, до этого, будучи совсем юной, снявшаяся в фильме «Ромео и Джульетта». Посмотрите, какие Ромео и Джульетта в фильме Франко Дзеффирелли, где их играют Леонард Уайтинг и Оливия Хасси. Вот красота лица, вот самый наглядный в своей эстетической завершенности и прелести выражения этих бессмертных героев литературы и театра пример. И что интересно, Балаж, мы продолжаем говорить о нём, он говорит не только о физиогномике лица человеческого, он говорит о физиогномике мира, потому что для него лицо - это не только лицо человека, это лицо предметов. Он немножко расширяет понятие физиогномики и, по сути дела, здесь авторы абсолютно правы, он предвосхитил идеи французского философа Жюль Делеза, который написал моментальную книгу «Кино», состоящую из двух частей. И вот Делез, уже в своих исследованиях говорит о трех видах образа: образе перцепция, образе движения и образе аффекта, Я не буду сейчас говорить об образе перцепции и образе движения, но вот образ аффекта, как говорит Жиль Делез, это крупный план,



closed up, а крупный план - это лицо. Делез дает совершенно сакраментальное определение, что лицо, которое мы видим в выдающихся фильмах, там, где это входит в замысел режиссера, а режиссёр понимает, что означает это лицо на экране, тогда это лицо, которое больше, чем жизнь, потому что не только глаза являются зеркалом души, а лицо выражает внутренний мир, который невозможно вербализовать. Вот здесь мы возвращаемся опять к той же самой теме, что кино, его уникальность и своеобразие состоит в том, что оно всегда полемизирует с литературой. Кино всегда пытается найти то, что невозможно рассказать словами. Это язык образа. Именно это и происходит, когда мы видим лицо, и невозможно пересказать, также как невозможно пересказать и выразить словами иногда наши чувства и мысли, то, что передает нам лицо. И образ-аффект, я уже продолжаю мысль Делёза, который идет от Балежа, - «единство отражаемого и отражающего», - говорит он. И, что очень важно для Делеза, поскольку он постмодернист, это разрушение бинарных оппозиций. Помните, мы говорили о втором подходе к нораии, говорили, о противоположностях, которые есть в вестерне, что есть там ковбои, индейцы, есть природа и культура, и есть вот эти противоположности, которые устраняются согласно логике постмодернизма. И здесь происходит то же самое. То есть лицо, по сути дела, дает нам целостность образа, в которой уже нет внутреннего и внешнего. Вроде бы лицо - это внешнее выражение души, но здесь уже эта граница растворяется, здесь нет различия субъекта и объекта, здесь нет различия реального и воображаемого, что очень любопытно. И, чтобы уже в такие философские нюансы вас не погружать, я скажу об идее более простой, и авторы ее упоминают, кстати, в своей книге. Речь идет о знаменитом понятии «лицо Спилберга», которое принадлежит Кевину Ли. Имеется в виду удивление, которое передает это лицо. Это лицо с широко раскрытыми глазами, которое смотрит куда-то, где, видимо, происходит какой-то процесс. Это лицо с точки зрения метафоры – зеркало. Это и есть мы сами. Мы смотрим туда с героем, мы становимся с ним одним целым и удивляемся. Вот это и есть лицо Спилберга – удивленное лицо с широко раскрытыми глазами. И авторы, что мне кажется очень любопытным, вступают в диалог с читателем. Они не говорят, что вот эта мысль хорошо может быть проиллюстрирована таким-то фильмом или таким-то произведением живописи. Кстати, о живописи, Они нам предлагают расширить мир идей, которые задает зеркало, отсылкой к картине Эдуарда Моне «Бар Фолиберж». Опять же, эта иллюстрация есть в книге, её можно найти. Там изображена девушка, которая стоит за барной стойкой, а за ней - зеркало. И мы зеркально видим человека в шляпе, который, видимо, подошел к этой барной стойке. Мы видим тот зал, который увидеть не можем, поскольку смотрим на эту девушку, а зеркало показывает нам всё пространство, оно создает его. И это добавляет оптические связи, которые способствуют самым разным прочтениям и смыслам в этой картине. Этого примера в книге нет. Я имею в виду не «Бар в Фолиберж» Эдуарда Мане, а фильм Павловского «Холодная война». Это новый фильм и, он специально сделан в чёрно-белой проекции под документальное кино. Это делали очень многие режиссеры, потому что цвет создает искусственность и разрушает этот реализм. И вот эта картина, которая посвящена отношениям героя, во многом скалькированного родителей режиссера. В ней отражены отношения мужчины и женщины, которые проходят через вторую половину XX века. Их притяжение, отталкивание, невозможность быть вместе. Но по сюжету этого фильма, лучшего Европейского фильма и номинанта на «Оскар» в прошлом году, прошлого года, в одной из сцен мы видим героев, которые тоже стоят, как в картине Эдуарда Мане, на фоне зеркала. И происходят процессы, идёт какой-то прием, они о чём-то разговаривают, и, вы знаете, это очаровательный кадр, который Павлековский создает. Я не знаю, впечатлён ли он идеей зеркала в картине Эдуарда Мане, или это навеяно какими-то другими его реминисценция о людях, но, тем не менее, вы читаете новые какие-то идеи и смыслы об этих героях и этих людях, благодаря тому, что нам показывает режиссер в этом кадре.

Вот, собственно, некоторые, мне кажется, очень важные акценты, в этой третьей главе. О ней мы будем говорить и в следующий раз. Как мы с вами договаривались, каждой главе мы посвятим два видеурока, две лекции. Но вот пока первая часть по третьей главе «Кино как зеркало». Встретимся в следующей серии.