

ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как зеркало: лицо и крупный
план. Часть II





Мы продолжаем наш видеокурс, цикл лекций, посвященных теории кино по книге Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера. Сегодня у нас уже 15 лекция, но по третьей главе, которая есть в этой замечательной книге. Если вы помните, третья глава, третья метафора, которые задавали авторы, связана с зеркалом. Это удивительное прочтение того, что экран для нас является зеркальным отражением нас самих, и мы вглядываемся в это зеркало. Но всё не так просто. Это не только наше зеркальное отображение, потому что зеркало обращается и смотрит на нас. Здесь мы с вами действительно нашли очень много любопытного, в частности, отсылки на Баллеша, который говорил о важности физиогномики, о важности крупного плана, close-up, который действительно проходит, можно сказать, красной нитью через многие выдающиеся фильмы, и как много можно сказать этим крупным планом, как можно многое рассказать с помощью лица.

Продолжая эту тему, авторы говорят о том, что существует по сути дела три парадигмы, три метафоры самого зеркала. Зеркало как метафора кино, кино как зеркало, как зеркальное отражение нас, как кино про нас. Но, с другой стороны, есть три парадигмы, то есть три способа, три принципа, три подхода к тому, что может означать зеркало. Смотрите, что получается. Первая парадигма состоит в том, что это взгляд в зеркало, мы это можем делать самостоятельно, когда смотрим на себя в зеркало, и это делают герои фильма. С другой стороны, когда мы смотрим на крупный план лица, уже возникает ситуация, что зеркало - это окно в бессознательное. По сути дела, это первая метафора и первая парадигма, что глядя на крупный план мы как бы как в окне. Это наша первая метафора, метафора первой главы. Мы погружаемся, опускаемся в бессознательное. Нетрудно понять, что здесь уже в дальнейшем будет, если не заигрывание, то во всяком случае увлечение теорией психоанализа того же Зигмунда Фрейда.

Вторая парадигма, вторая метафора зеркала состоит в том, что зеркало является рефлексивным удвоением того, что показывается.

И опять же возвращаемся к сцене фильма и к самому фильму «Персона» Ингмара Бергмана. Где удивительным образом Бергман находит, во-первых, двух актрис (это его любимые актрисы - Лив Ульман и Биби Андерсон). И совершенно потрясающий есть кадр в этом фильме, когда он соединяет два лица в одно. Вот эти две половинки одного лица, а актрисы при этом очень похожи друг на друга. Мы ловим себя на волшебном превращении: два лица составляют одно. Сколько приемов, сколько в визуальной культуре раз цитировалось эта идея Бергмана. Бесконечное количество раз. Но ведь она очень глубокая, и мы не можем понять, что здесь важнее, что здесь доминирует, что здесь внутренняя, что здесь наше «я» и что здесь наше второе «я» или наше Альтер эго. Масса прочтений есть у этого кадра. И опять же можно целое исследование ему посвятить, но вот это есть как бы подтверждения 2-ой идеи 2-ой метафоры, что зеркало есть рефлексивное удвоение того что показывается.

И наконец, зеркало как зеркало другого. Банально сказать, что не только мы смотрим фильмы, но и фильмы смотрят нас, а мы являемся зеркалом для персонажей, хоть это как-то мистически звучит. Но тем не менее, я думаю, что эта идея тоже важна. Потому что взгляд другого, мы не можем его до конца себе не то что понять, представить. Жан-Поль Сартр говорил: «Я никогда не могу себя видеть со стороны, для этого нужно выпрыгнуть из себя, взгляд другого, каким меня видит другой я никогда не смогу понять, даже если он будет мне об этом говорить и рассказывать». Несложно сделать отсюда несколько шагов к знаменитой идее Жана Поля Сартра что «ад, настоящий ад - это другие, которые смотрят на меня, их взгляд, и что они об этом думают и что они видят, глядя на меня со стороны». И вот эта идея другого, проблема другого, что я как другой и одновременно другой, как я, о чём мы говорили, она тоже является базовой метафорой искусства кино.

После того, как обозначены эти три идеи, три подхода к метафоре зеркала в кино, авторы затрагивают ещё одно известное имя в теории кинематографа - Жан-Луи Бадри, который является, по сути дела, основателем так называемой «аппаратной теории». Идея, может быть, в чём-то совершенно не оправдавшая себя, потому что она через какое-то время просто сошла на нет. Это идея о том, что киноаппарат и всё, что происходит с нами в кинотеатре и проекция, они смоделированы по принципу человеческой психики. Имеется ввиду, конечно, идеи Зигмунда Фрейда. Но, может быть, не это интересное и не это самое важное, в связи с чем упоминается Жан-Луи Бадри. А то, что он использует в своих теоретизированиях о кино идею или опять же метафору пещеры, которая принадлежит греческому философу Платону. И зритель в кино, говорит Бадри, он очень похож на узника пещеры Платона. В этом суть аппаратной теории. Потому что в темном помещении кинозала мы по сути дела дублируем или воспроизводим идею Платона, который говорил, что люди похожи на узников, за ними расположен огонь, и там есть какие-то кукловоды, которые что-то делают, а мы смотрим на стену этой пещеры и видим только тени, отображение.

Но нам в голову не приходит считать это иллюзией, тенью в отличие от оригинала. Мы принимаем эти



тени за истину. А на самом деле, конечно, Платон говорил о том, что есть мир идей, которые дают отсвет, отблеск и то, что мы видим - это всего лишь тень самой идеи. Идея глубокая, философская. Потому что, если мы смотрим на красивое, на красивый предмет, красивый кувшин, красивую девушку, это всего лишь проекция, опять же используя термин кино (как бы он прозвучал две с половиной тысячи лет назад), проекция идеи красоты. Мир идей дает нам проекцию в мир вещей. Существуют мир идей и мир вещей. И это очень удачно, очень удобно, я бы сказал эффектно, ложится на ситуацию просмотра или проекции в кинозале кинотеатра.

Более того, ослабевают наша связь с миром в темноте кинозала. В чём прелесть и магия кино? Дома, например, мы смотрим кино на маленьком экране, который уже, собственно, разрушает понятие искусства, и дает нам впечатление совсем другое. Так вот в кинозале, в котором разрушается, ослабевают внешняя какая-то связь с миром - вот эти внешние проекции, то есть сам фильм, который транслируется нам из аппаратной, он соединяется с проекцией внутренней. По сути дела, говорит Бодри, мы получаем экран сновидений. То есть фильм является зеркалом наших собственных сновидений. Идея тоже имела место быть в самых разных пониманиях кинематографа. В том числе она встречается в высказываниях многих выдающихся режиссеров о том, что по сути дела кино - это экранизация сновидений, это та виртуальная реальность, которую в жизни, может быть, нельзя встретить.

Также как картины Сальвадора Дали знаменитого сюрреалиста строится по логике сновидений, тоже самое мы видим в кинематографе. То есть это наши мечты, наши грезы, наша сновидческая природа получает вот такое воплощение в теле фильма. И очень много авторов, несложно заметить, что раз это идея кинематографа кино как зеркало, она связана с окном в наше бессознательное, а бессознательное - это заслуга Фрейда. Потому что философия бессознательного - это и есть психоанализ. Фрейд по сути дела реанимировал идею бессознательного. То, что бессознательная психика - это глубинный пласт нашей личности. В своем сознании мы можем как угодно говорить, вот почему мне это нравится, почему я это выбираю, и мы можем рационально объяснить это, и все в это поверят, и мы это будем считать абсолютной истиной. Но вся «изюминка» по Фрейду состоит в том, что истинной причиной того, почему нам нравится тот или иной человек, тот или иной предмет нам неизвестна. Она бессознательна, она в лучшем случае кроется в сценариях и в каких-то истоках нашей личности, в нашем детстве. Поэтому значение детства в жизни человека Фрейд подчеркивал неустанно. Оттуда все наши драмы, все наши страхи, все наши предпочтения. Так вот, раз это окно в бессознательное, раз экран - это зеркало нашего бессознательного, то естественно очень многие авторы и теоретики апеллируют к Фрейду, к его идеям, к структуре психики.

В том числе упоминается Кристиан Метц. Его книга так и называется «Воображаемое, означающее психоанализ и кино». От лингвистики Метц переходит к психоанализу, говорит о зеркальных образах и кинообразах. Какую роль это играет для восприятия нашего тела. Но намного интереснее то, что делает Кристиан Метц и другие исследователи, когда они апеллируют к Жану Локану. Это последователь Фрейда, это уже его продолжение. Идея Жака Локана - это известное понятие стадии зеркала. Что такое стадия зеркала? Это период в жизни ребёнка, говорит Жак Локан, с шести месяцев до полутора лет. Это период, который невозможно пропустить, и всё, что происходит здесь, очень тонко влияет на формирование нашего я. Как он говорит, и идентификация и наш образ себя самого, нашего собственного я происходит именно в это время. Вы знаете, я косвенно, буквально за 20 секунд, хотел бы эту идею обозначить.

Если вы хотите, чтобы у вас были дети, вы элементарно подумайте, хотя бы почитайте о том, что происходит в жизни ребёнка в первые три года. Уважаемый мною Владимир Петрович Зинченко, выдающийся психолог, который уже ушёл из жизни, однажды очень хорошо сказал: «Всё, что вы делаете с ребенком до трех лет называется воспитание, то что вы делаете после трех лет называется перевоспитание». Что значит подобный период? С девяти месяцев до года. Что происходит в его психике, что происходит в стадии зеркала по Жаку Локану, о которой говорят авторы, с полугода до полутора? Здесь возникают механизмы идентичности формирования нашего я.

И вот это глубинная идея лежит в основе того понимания, что кинематограф, экран тоже является зеркалом, и мы, может быть, проецируем на это все механизмы возникновения нашего я. Кроме того, уже напрямую связанная с кино идея Жака Локана о первичной и вторичной идентификации получает дальнейшее плодотворное воплощение. Что имеют в виду Локан, а за ним и Метц под первичной и вторичной идентификацией?

Первичная идентификация происходит тогда, когда мы отождествляем себя с камерой оператора и режиссера, потому что оператор - это глаза режиссера. То есть то, что нам показано - это проекция, эта оптика, которая является нашей оптикой. Мы смотрим фильм, как будто это наш взгляд на историю, на



сюжеты и так далее. Здесь действительно режиссер вместе с оператором являются нашими кукловодами, они ведут нас и направляют, и заставляют смотреть на то, на что мы смотрим в этом фильме. Это первичная идентификация, идентификация с камерой, которой снят фильм.

Вторичная идентификация по Жаку Локану - это отождествление с персонажем. И она, может быть, действительно потому и называется вторичной, менее важной, потому что важнее всё-таки идентифицироваться с камерой. Но это отождествление наше с персонажем. И в том числе вот здесь и возникает эффект Зеркала. Конечно многие теоретики что-то добавляли или возражали идее зеркала. Например, авторы упоминают Тома Ганинга, который говорил о том, что «кино - это кино аттракционов». Но на манер Эйзенштейна, что это монтаж аттракционов.

И это перформанс, особенно в раннем кино, где крупные планы, лицо. Здесь не стоит говорить о зеркале, это всего лишь аттракцион, это performance - представление, а не зеркало. И были фрагменты, вернее, протесты против фрагментации, о которых мы говорили с вами в наших предыдущих лекциях. Потому что многие, я знаю до сих пор, простые зрители, не принимают кино. Так сложилось их восприятие искусства в сравнении, например, с театром. Потому что крупный план, лицо, которое мы видим на экране - это фрагментация человеческого тела. Мы видим только лицо, а где же остальное тело? В театре это не происходит. Потому что есть персонаж, есть актёр, и мы его видим целиком.

Но мне кажется очень интересным то, что в авторском, так называемом режиссерском кино, европейском кино, Зеркало снова получает неожиданное продолжение. Всё авторское кино на этом строится, на вот этом рефлексивном удвоении. Вторая парадигма, о которой мы сегодня говорили. Саморефлексия кино - когда режиссёр, создатель того или иного фильма создает проекцию зеркала своего собственного мира и фильм является отражением, зеркалом, рефлексией, то есть самосознанием его самого. Это тот потолок, к которому поднимаются все выдающиеся режиссеры.

Возьмите, например, Андрея Тарковского. Картина так и называется - «Зеркало». Во многом биографичный фильм, и во многом глубоко личный фильм режиссера. Возьмите картину «Персона» Ингмара Бергмана. Несмотря на то, что речь идет о персонаже, о женщинах, это очень личная картина, рефлексивная картина самого Ингмара Бергмана, как и многие другие его фильмы. Например, у него есть картина «Лицо».

Кстати, можно отдельную лекцию прочитать о том, какой смысл заложен в понятие персона, и чем персона, наша персона отличается от лица. Это отдельный разговор. И можно вспомнить картину «Восемь с половиной» Федерико Феллини. Он назвал эту картину так, потому что она была восьмой по порядку, ещё была половинка его в соавторстве. По подсчёту это была восьмая с половиной картина Федерико Феллини. Но здесь даже не нужно было давать название. Потому что эта картина о самом режиссере, о самом Феллини, которого играет альтер-эго Федерико Феллини Марчелло Мастоияни. Вот герой Гвидо - это режиссер по фильму. И многие режиссеры рефлексиируют самих себя, те процессы противоречия, которые происходят в их душе, в их внутреннем мире и выносят это на экран. Конечно же, картина «Фотоувеличение» Микеланджело Антониони - во многом это тоже рефлексия процесса оптического, когда герой, там детективный сюжет, обнаруживает при фотоувеличении, что совершено убийство. Он просто зафиксировал это, и у него есть теперь документальное подтверждение этого. По сути дела, в таких рефлексивных авторских фильмах разрушается, или говоря постмодернистским языком, происходит деконструкция классического повествования.

И опять же авторы, мне кажется очень интересно предлагают нам посмотреть, как работает этот прием, этот принцип парадигмы зеркала в самых разных фильмах. Посмотрите, как присутствует саморефлексия в картине Даррена Ароновски «Черный лебедь», где героиня, испытывающая прессинг со стороны самых разных персонажей, прежде всего своей матери, находится в зеркальной комнате, и как это всё обыграно.

Вспомните картину «Орфей» с Жаном Марэ, там тоже есть заглядывание в зеркало. Христоматийный пример - «Алиса в Зазеркалье». Можно говорить о «Затмении» Микеланджело Антониони, какую роль зеркало играет там, и поцелуй через стекло Моники Витти и Алена Делона. «Отвращение» - опять же картина знаменитая и знаковая, где взгляд в зеркало является ключевым моментом. И очень часто этот взгляд в зеркало является признаком, симптомом психического расстройства. То есть мы здесь уже говорим о том, что не просто драма появляется в кино, а появляется психодрама. Ну, и я очень люблю эту картину - фильм Мартина Скорсезе «Таксист». Это экзистенциальный шедевр, мне кажется созданный Мартином Скорсезе с Робертом Де Ниро в главной роли. И вот этот потрясающий эпизод, когда в военной форме герой Роберта Де Ниро, молодой Де Ниро, обращается к себе в зеркале как к другому. Он говорит: «Ты мне это говоришь? Ты это говоришь мне?» Это потрясающая и простая довольно-таки находка. Но дело в том,



что здесь уже речь идёт о том, что в голове у этого ветерана вьетнамской войны не всё в порядке. Но сама картина, ещё раз говорю, по тому как она сделана, и чем она заканчивается, это, конечно, экзистенциальный шедевр. Можно говорить об онтологическом, психологическом зеркале. Это всё отдельные расшифровки. Можно говорить о комическом даже зеркале, когда этой метафорой зеркала подчеркивается комическое положение героев. Вспомните «Утиный суп» братьев Маркс.

Авторы очень интересно и неожиданно говорят также о научной идее. Например, об открытии в науке зеркальных нейронов, и том что это не та стадия зеркала в психическом развитии ребенка, а зеркальные нейроны. Здесь уже более глубокая мозговая основа, на которой строится наше подражание. Через эти нейроны идет и наша имитация, а не будем забывать о том, что имитация или подражание - это по сути дела тот механизм, с помощью которого возник человек. Ницше хорошо очень сказал, что «человек - это больное животное, у него абсолютно недоразвитые инстинкты, он совершенно слаб». И при этой слабой органике своего организма, прошу прощения за тавтологию, он должен быть выжить, и он стал имитировать, подражать другим видам и развил эти способности, которыми мы сейчас гордимся. Сознание, речь, память прошлого, предвидение будущего. И вот это очень интересно в плане обучения имитации, и по сути дела обучающая природа кинофильма задается уже этой идеей, в том числе и вот этой метафорой зеркала.

И, наконец, парадоксы зеркала, о которых говорят авторы, они тоже интересны. Смотрите, один из парадоксов зеркала состоит в том, что здесь происходит утрата прозрачности. Помните, если окно и дверь обладают этой проницаемостью, в зеркале этой прозрачности нет. Но проницаемость остаётся, оно такое амбивалентное. То есть мы смотрим на лицо, look на экране и одновременно на собственное видение, которое обозначается словом Looking. Look и Looking. Мы смотрим на лицо и на собственный взгляд, можно сказать и так.

Наконец, авторы говорят о парадоксе подвижности и невыразительности лица, обращая внимание на комиков прошлого. Помните о Бастере Китоне? Так и говорили, что это человек с каменным лицом, но мы смеемся до упаду. А лицо у него трагическое, плачущее, каменное лицо. Или, вспомните, насколько можно целую фильмографию устроить на лицах. кроме Бастера Китона, как снимал Серджио Леоне Генри Фонда. Это лицо, которое контрастировало с этими пейзажами, опять же Долина монументов. Или насколько знаково выглядело в жанре «вестерн» лицо Клинта Иствуда. И не только в вестернах. Можно вспомнить замечательный фильм «Гран Торино» можно вспомнить, великолепная картина из последних ролей Клинта Иствуда. И опять же при очень сдержанной, по сути дела, неподвижной мимики, на сколько можно передать и вот эта кинематографическая внешность. Есть такое понятие - кинематографическая внешность, когда мы смотрим на актера, на его персонаж и не можем оторваться. Например, Хэмфри Богарт обладал абсолютной кинематографической внешностью. Марк Бернес в фильме Лукова «Два бойца», У Клинта Иствуда это есть. Это тоже очень о многом говорит, и это опять же связано с метафорой зеркала.

Ну, и, наконец, один из парадоксов которым завершается третья глава - парадокс масштаба и размера. Он состоит в том, что очень часто в кино использовался прием, крупный план close-up, на весь экран, когда уже невозможно отступить. Вы, как узник в пещере Платона, возвращаясь к той метафоре. Вы уже прикреплены к этому креслу, вы сидите в нём. И это подавляет одновременно вас и зеркалит те эмоции, которые вызывает у вас этот эпизод.

Вот лишь некоторые акценты, которые мне хотелось расставить в третьей главе теории кино Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера. В следующей нашей серии мы уже переходим к четвертой главе, которая называется «Кино как глаз, взгляд и пристальный взгляд». Надеюсь, это тоже будет интересно.