

# ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как глаз: взгляд и пристальный  
взгляд. Часть I





Мы с вами продолжаем говорить о кино, о теории кино по книге замечательных авторов Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера.

Сегодня у нас 16 серия, 16 видеурок, 16 лекция. Если вы помните, в первых трех главах авторы этой книги предлагают нам какие-то исходные метафоры о понимании кино. Кино - это окно, кино - это дверь, кино - это зеркало. И вот сегодня наша тема - «Кино как глаз, взгляд и пристальный взгляд» Очень интересная тема, пока мы еще не отошли от, может быть, главной установки, главной позиции всего киновидения. Она связана с нашей оптической способностью, со способностью зрения, и мы говорим, конечно, о зрении. Мы смотрим через окно, мы шагаем в дверь и опять же нашему взору открывается некая панорама, как это было фильме «Искатели» Джона Форда.

И, наконец, мы смотрим в зеркало, мы смотримся в зеркало. Зеркало смотрит на нас. Это наш взгляд, взгляд на наше лицо. Мы смотрим на себя и на своё видение, и это одновременно взгляд другого. Продолжая эту идею, в четвёртой главе, мне кажется, авторы очень начинают говорить об этом нашем главном органе, зрительском восприятии. И, как и во всех предыдущих главах, они предлагают нам исходную парадигмальную метафору.

И в целом фильм, он не иллюстрирует, я опять подчёркиваю это, а задает саму тему, задает исходный принцип. Подход, который называется парадигмой. И в данном случае это замечательная картина Ридли Скотта «Blade Runner» – «Бегущий по лезвию бритвы». Я считаю, что главное достоинство Ридли Скотта - это его визуальные миры. То есть та оптическая природа кино, не без спецэффектов конечно, но, визуальная, можно сказать. Визуальный спектакль, представление которое нам организует в своих фильмах Ридли Скотт. В том числе в этом фильме, который справедливо является классикой научно-фантастического кино, и даже такого направления в литературе и кино как киберпанк. Киберпанк, если говорить очень кратко, это достаточно футуристическая перспектива жизни человечества, когда у нас совершенно невероятно развиты наши технические, электронные гаджеты, и в тоже время у нас совершенно катастрофическая экология. Когда приходится выходить на улицу в противогазе. Когда отходы, кислотные дожди и все сопровождающие экологические катаклизмы являются необратимым состоянием человечества. Это направление называется киберпанк.

«Бегущий по лезвию бритвы» по роману Филиппа Дика - великолепная экранизация, это метафора четвертой главы. Какую сцену или какой эпизод начальный из этой картины берут Хагинер и Эльзессер? Это сцена диалога, точнее определение датчиками по реакции глаза, своего рода это датчик истины, правды. Для того, чтобы определить по форме этого глаза, по его реакциям человек или Android разговаривает с тобой. То есть, по сути дела, глаз является здесь критерием человека. И он является тем маркером идентичности, который есть во многих своих картинах.

Я вспоминаю замечательную фантастическую картину Стивена Спилберга «Особое мнение» с Томом Крузом, где опять же в какой-то момент нашей истории человеческого будущего мы уже отходим от того, что идентичность человека подтверждают отпечатки его пальцев. Всё это делается по радужной оболочке глаза. То есть она сканируется и устанавливает тот этот человек или нет. Своего рода удостоверение личности. Но, кстати говоря, если вы возьмёте книгу Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера, на обложке мы тоже видим отпечаток пальца. Это опять же указание на то, что идентичность, отождествление с камерой, с персонажем - это очень важный элемент, можно сказать, базовый элемент кинотеории.

С другой стороны, конечно, глаз является зеркалом души, как мы уже говорили, и здесь можно вспомнить очень много фильмов, которые посвящены в буквальном смысле этой идее. Тому, что видит наш глаз, какой взгляд открывается ему. Вспомните замечательный кадр из фильма «Легенда о пианисте» Джузеппе Торнаторе, где корабль из Европы плывет в Америку, и где первый счастливчик, который видит эти контуры американского континента, кричит «Америка!». Камера в буквальном смысле делает крупный план этого глаза, в котором, в зрачке мы видим уже отражение Статуи Свободы и зданий Нью-Йорка.

Или другая, очень знаковая картина в истории кино – «Андалузский пес» Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля, где совершенно может быть чудовищная вещь, и не только по тем временам. 1928 год (потом это фильм был озвучен музыкой). Персонаж короткометражного фильма выходит на балкон и видит, как облако пересекает круг Луны и по этой параллели, по этому созвучию, этой проекции дальше мы видим, как герой открывает глаз и бритвой разрезает его. Там конечно бутафорский глаз. Тем не менее, очень многие смыслы задаются этим первым кадром в том числе и тот, что я сейчас, говорит нам Бунюэль и Дали, изменю ваш взгляд на привычный мир, я вам открою какой-то новый способ существования кино, новый киноязык и это совершенно другое.

В тоже время этот кадр можно оценивать, как дефлорацию, то есть как нарушение какой-то целостности,



девственности кинематографа, которая существовала до сих пор. Конечно, это тема посвящена кино как глазу. Я считаю, половина внимания, большая часть, уделяется теории феминизма.

На материале кино - это не просто разбор каких-то феминистических идеи или каких-то публицистических заявлений, это действительно очень глубокий основательный взгляд теоретиков феминизма на проблему глаза и взгляда в кино. Здесь напрямую это тема связана с тем, что глаз выполняет функцию контроля и власти. Это очень важно, и конечно же, не без этого, раз это феминизм, разбирается мужской взгляд.

Можно вспомнить знаменитый фильм, снятый ещё в конце XIX века, когда только появилось кино. Это 1897 год и фильм назывался «Подглядывающий Том». Но это название стало нарицательным, оно стало обозначать все фильмы замочной скважины, где есть вуайеризм, подглядывание, где наш глаз смотрит сквозь замочную скважину. Это и «Кабинет доктора Калигари» и «Носферату» Фридриха Мурнау - классический эталонный фильм ужасов. И многое, многое другое.

В культуре, если говорить шире, выходя за пределы кинематографа, глаз также выполнял самые разные функции. Потому что внутренний глаз, внутреннее видение может нам рассказать и сообщить гораздо больше, чем внешняя проекция нашего органа чувств. То есть что-то близкое к интуиции, к наитию. С другой стороны, - тема сглаза, как порчи. Кто-то посмотрел и это несет в себе какую-то мистику. Наконец, мы говорим уже близко к религиозному, культурно-религиозному контексту о всевидящем Оке Всевышнего, который видит абсолютно всё, и никто не может от него уйти.

Но говоря о кинематографе, теории кино, авторы справедливо указывают на то, что существуют два вида видения. Активный взгляд, активный глаз - это взгляд власти, контроля и желания. И пассивный глаз - то, что связано с вуайеризмом, с подглядыванием, с безответственностью, в которой мы остаёмся. Помните, наша первая метафора - метафора окна, когда герой, сидя у себя в комнате, наблюдал, и он как бы ни за что не отвечал. Здесь нет категории морального долга, он просто вуайерист, наблюдатель. Он остается в безопасности и чувствует себя достаточно спокойно. Также и зрители: они сидят в кресле зрительного зала и остаются в этой безопасности. И происходит тоже самое с этой безответственностью. То, что мы видели в классическом романе Герберта Уэллса «Человек-невидимка», который получив эту возможность быть невидимым, а значит безнаказанным мог творить всё что угодно.

Зритель для персонажей фильма, если каким-то образом о них говорить, как о живых персонажах, а не иллюзию этой жизни, они тоже не видят нас. Мы в темноте зрительного зала остаемся как невидимки для этих персонажей. Пристальный взгляд - ещё одно очень интересное понятие и ещё одна тонкость, которая вводится в теории феминизма. Потому что существует различие, и Хагенер и Эльзесер выносят это в глоссарий. «Гейс» они переводят как «пристальный взгляд». Существует «look» - «взгляд», а «гейс» - это пристальный взгляд. И понятно, что этот «гейс», как говорит Мауви, одна из теоретиков, мужской взгляд, именно он является объектом исследования и рассмотрения.

А я могу здесь пока предварительно привести такую иллюстрацию. Не только в кино, но и в жизни, и в политике это понятие используется и работает. Если вспомнить пример из прошлого, супруга президента Рейгана Нэнси во всех эпизодах реальной жизни, в которых выступал президент, она на него смотрела таким подобострастным взглядом, таким пристальным взглядом. Журналисты и политологи использовали это понятие «гейс». Вот Нэнси имела «гейс», пристальный взгляд на президента как объект обожания. Можно здесь говорить о том, что изначально на заре кинематографа подвижный глаз раннего кино, - он был по сути дела или создавал ту эйфорию, на котором строилось очень многое, и многое было открыто. Конечно, это Дига Вертов, его знаменитая работа «Человек с киноаппаратом». Это фильм, который нам показывает этот бестелесный и всевидящий глаз, потому что там невозможно себе представить, что это снято человеком с его плотью.

Это какие-то комбинированные съемки, это возможность развоплощенного видения. Человек с киноаппаратом, - то, что нам заявлено в этом фильме. Не случайно первые операторы из близких Диги Вертова называли себя киноками. И вот, эйфория этой подвижности и всепроникновения развоплощенного зрения, оно связано с тем, что в то время основным средством передвижения были поезда. Камера привязывалась к поезду, который мчался на бешеной скорости, а скорость была, как я уже говорил, своего рода манифестом нового времени, религией нового времени. И вот, снять этот фильм на такой скорости, на которую человек не способен, (понятно, что сейчас это все гораздо быстрее, и даже какие-то экстремальные съёмки ведутся). Это была, конечно, эйфория, потому что до этого такого просто не было. И кино, как оптическое бессознательное, опять же мы здесь говорим о многих теоретиках, как Вальтер Беньямин, как возможность дать нам взгляд и показать нам видение нашего бессознательного. Опять же всё это апеллирует к Фрейду. Многие были увлечены именно таким, можно сказать, психоаналитическим



глазом, всепроникающим в наши драмы.

Если вы помните, мы уже упоминали в нашей прошлой лекции имя Бодри, известного теоретика и его аппаратную теорию, теорию кинозала. Ещё лучше сказать, метафору пещеры Платона, когда зрители уподобляются узникам, и они видят проекцию на экране, хотя принимают это за реальность. А это всего лишь отблеск оригинальных каких-то предметов и людей. Но в данном случае мы говорим о Бодри в связи с идеей Рене Декарта - французского математика, рационалиста, который говорит о том, что глаз как орган мозга. Вот Декарт, говоря о зрении, говорит именно об этом, - глаз как орган мозга отделяется от глаза как органа тела. То есть, по сути дела мы получаем дематериализацию восприятия.

Когда мы смотрим кино, при этом подходе работает наш глаз, он всепроникает, он, возможно, двигается на бешеной скорости, он открывает глубины нашего бессознательного. Но здесь телесное переживание, телесно-кинематографический опыт. Он как бы не присутствует, глаз становится органом мозга, а не органом тела. И от Локана Бодри берёт, как мы уже говорили, это имя упоминалось у нас, идею идеального я и я-идеала. Вот это тоже очень важно. Потому что по Бодри мы мечемся между идеальным я и я-идеалом, и он называет компульсивным расстройством нашей идентичности.

Что происходит и почему так? Дело в том, что это во многом трагический взгляд на кино. Хотя это есть у многих зрителей, от этого никуда не уйдешь. Какие ощущения, какие потрясения, какие открытия, может быть грустные, трагические они испытывают в кино. Хотя эта позиция была подвергнута и подвергалась критике. Дело в том, что первичная и вторичная идентификация, о которой говорил Метц, если вы помните, состоит в том, что наш взгляд, наша первая идентичность - это идентичность с камерой режиссёра. Во вторичной мы уже отождествляем себя с персонажем той истории, которую нам рассказывает режиссер. И первичная затмевает, как говорил Метц, вторичную.

Здесь самая главная проблема - как достичь того, чтобы зритель, то есть мы с вами, органично воспринимали то, что делает режиссер. То есть в этой первичной идентификации абсолютно легко, свободно, без каких-то препятствий камера, которая нам что-то показывает, должна стать нашим глазом. Будем говорить так. Это не так просто сделать. Потому что, если вы нарушите правила монтажа, если что-то будет бросаться вам в глаза, (говорят, «покоробит слух», я бы сказал – «покоробит глаз»), то это вызовет отторжение, вы просто не будете это смотреть. Мы просто, отдаваясь стихии фильма, наблюдая, открывая рот и переживая какие-то ощущения, не думаем об этом. Мы забываем о том, как это сделано. Но ведь это сделано тем, что называется теория и практика монтажа. И вот здесь существует теория «шва». Она заимствована из медицины. Проще говоря, зрителя вшивают в тот процесс видения, который создается камерой. Вообще, взгляд камеры и взгляд зрителя - они разделены по времени. Это очевидно. Потому что, если я снимаю фильм, происходит какая-то сцена. Я это делал год назад или полгода назад. Мы уже разделены по времени. Вы смотрите этот фильм сегодня. И это уже временной интервал, это происходит в разное время.

Кроме того, я это делаю активно, как говорил Эйзенштейн. Точка проекции очень важна, режиссёр создаёт эту реальность, я активно влияю на этот процесс создания кадра, а вы пассивный зритель. В этом тоже большая разница. И глаз в кино, говорит Бодри, по сути дела это идеальный глаз, переходящий от режиссера к зрителю. То есть, глаз режиссера, режиссерское видение становится нашим зрителем, это есть та первичная, первая идентичность, которая достигается методом теории «шва». Зритель вшивается в фильм посредством монтажа и его правил. И правила последовательного монтажа, - они здесь являются базовой структурой. Потому что как спрессовать пространство и время, а мы с вами говорили об этом в нашей первой обширной лекции предварительно. Мы говорили, что такое монтаж, как склеивается время в диахронии, как нам меняются за счёт масштабирования крупности, как создаётся панорама пространство. Всё заложено в правила последовательного монтажа. И кино, - это конечно нарративный медиум, так можно сказать вслед за Делезом.

То есть повествование, есть наррация этого медиума, и мы принимаем эти правила игры, и мы вшиваемся в процесс фильма, и наши глаза становятся глазами режиссера. И Делез в этой связи говорил, что кино - это медиум движения и времени, и у нас нет противоречия при диахронии, что мы смотрим абсолютно легко, естественно, свободно то, что происходит в разное время. И движение камеры воспринимается, как движение нашего собственного тела, нашего собственного глаза.

Здесь можно только добавить, что, как уже было проговорено в наших предыдущих лекциях, существует ещё такая форма, которая тоже в истории кино нашла очень яркое проявление, - это параллельный монтаж. То есть «Рождение нации» - знаменитая американская картина, где нам параллельно рассказывают две истории. Или знаменитые кадры, знаменитая сцена из фильма «Александр Невский», где попеременно,



Книга: Теория кино: введение через чувства  
Лекция: Кино как глаз: взгляд и пристальный взгляд. Часть I  
Автор лекции: Олег Борецкий

---

параллельно монтируются сцены из двух линий действия, из двух линий экшена. Это создает то динамическое напряжение, необходимое для драматургии фильма.

Кратко можно на сегодня обозначить некоторые исходные идеи в понимании кино как глаза, парадигмальной метафоры глаза, взгляда и пристального взгляда. Эти идеи мы с вами будем продолжать во второй части, посвященной этой главе. Так что, ждём продолжения.