

# ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как глаз: взгляд и пристальный  
взгляд. Часть II





Мы с вами продолжаем говорить о теории кино по книге Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера. И у нас сегодня уже семнадцатая лекция, 17 лекция, которая продолжает четвертую главу, посвященную метафоре глаза. То есть, кино как глаз, взгляд, и взгляд пристальный. В прошлый раз, если вы помните, я говорил о том, что это действительно очень важная оптическая позиция, которая естественным образом обозначена, взгляд или просмотр. Иными словами, то, что мы делаем, когда смотрим кино. Она во многом связана с идеей Локана о том, что существуют понятия «идеальное я» и «я идеал». И вот, как говорил Бодри, мы мечемся между ними. И это компульсивное расстройство нашей идентичности. Эту идею надо прояснить. Наше идеальное я - это то, как мы себя позиционируем по отношению к взгляду другого человека. Для этого мы смотримся в зеркало. Мы хотим хорошо выглядеть, мы предполагаем, что в таком хорошем свете другой увидит нас, и у него сложится представление. А «я идеал» по Локану - это то, что мы видим в фильме, это тот персонаж, тот человек, на которого мы хотим быть похожими. И вот это раздвоение между тем, кем мы являемся и тем, кем хотим быть - это и есть причина компульсивного расстройства, о которой говорит Бодри. Аппаратная теория - все та же идея платоновской пещеры - она очень плавно перетекает у авторов этого исследования в теорию феминизма, которая напрямую связана с критикой взгляда и пристального взгляда. Это теория Лауры Мауви, которая известна своей книгой «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф». По сути дела, исходная позиция Мауви состоит в том, что у нас есть три типа взглядов. Это взгляд камеры, который мы обозначили как вуайеризм, то есть, подглядывание, когда камера как бы подглядывает, и получается, что мы смотрим в замочную скважину. Второй тип взгляда - это то, что мы называем зрительским нарциссизмом, самовлюбленностью и приближением к «я идеалу». Это тоже работает в кино. И, наконец, третий тип взгляда - это, когда герои смотрят друг на друга. Здесь Мауви использует фрейдовское понятие подавленного эксгибиционизма. Проще говоря, когда происходит обнажение в кадре. Мы с интересом наблюдаем за тем, когда кто-то открывает перед кем-то душу или смотрит так, будто обнажает взглядом, даже есть такое выражение «раздевающий взгляд».

Иными словами, три типа взгляда - это взгляд камеры, взгляд зрителя на фильм, и взгляды, в том числе отдельный взгляд одного персонажа на другого внутри самого фильма. И удовольствие от фильма, говорит Мауви, связано с двумя желаниями - это скопофилия и вуайеризм. То есть с одной стороны зритель хочет рассматривать что-то. Он поглощен этим желанием и получает от этого удовольствие - это скопофелия. И вуайеризм - желание подглядывать за кем-то. Это два неискоренимых, связанных или по отдельности существующих желания, на которых строится удовольствие зрителя при просмотре кино.

А теперь мы переходим к краеугольному камню в этой теме всего феминизма, Постмодернистская философия всячески направлена на то, чтобы устранить сексизм в культуре и дискриминацию женщин и создать равноправие двух полов. В голливудском кино - утверждает Мауви - взгляды всегда кодируются гендером, то есть полом. При этом мужчина смотрит, а женщина является объектом взгляда. Конечно, я рискую быть непонятым, но тем не менее считаю, что в этом нет особой проблемы и несправедливости, потому что женщина питается энергией мужских взглядов. И это делает ее, может быть, более свободной по отношению к своему телу, к жизни вообще. Эта энергия ей необходима, она элементарно улучшает настроение. Поэтому на фоне вот процессов харассмента, которые сейчас в моде, любой взгляд или знак внимания трактуется как посягательство на права женщин, что там куртуазная любовь, сейчас бы ее просто никто не понял. Там, где не было желания, стремления соблазнить, разрушить семью, было восхищение, куртуазная любовь. Сейчас бы это однозначно интерпретировалось всё по-другому, как домогательство, и здесь нужно уже быть осторожным. Особенно с точки зрения ортодоксальных феминисток. И вот Мауви критикует даже не репрезентацию в кино, в том смысле, что в кино мужчина всегда смотрит, а женщина является объектом мужского взгляда. Она критикует сам способ репрезентации. Считает, что именно вот эта установка негласно является базовым принципом любого кинематографа и любого взгляда героя фильма и персонажей. И она продолжает эти рассуждения, говоря о том, что, например, в мелодрамах, практически во всех Love Story мы сталкиваемся с мазохистической, идентификацией страдания. Проще говоря, женщина у нас страдающий персонаж и зрительницы себя идентифицируют с ней. Они испытывают в жизни те же самые страдания. И это те состояния, на которых строится и сопереживание, и идентичность зрительницы персонажу женского пола. В остальном, если говорить о такой картине, как «Голубой ангел» с Марлен Дитрих, мы имеем фетишизм. Опять же, это мужской взгляд, когда позиционирование женщины в кино подчеркивает какие-то элементы в её одежде, в ее макияже. Это опять же идёт от мужского взгляда. И, наконец, мы видим, вот обратите внимание, какая терминология достаточно жесткая и убийственная: когда она говорит либо мазохизм и нам показывают страдание женщины, либо фетишизм, и это опять же объективация мужского взгляда, либо, как она пишет, садизм. То, что мы видим даже у Хичкока, где



происходит, я цитирую: «изгнание женщины из символического порядка». То есть по сути дела мужчина доминирует, и под его садистическим образом поведения, взгляда, женщина просто отходит на второй, десятый план. Это показано, как она считает, и в картине «Головокружение», и в картине «Птицы» - знаменитых триллерах Альфреда Хичкока.

Взгляды Мауви были неоднозначны, они подвергались критике, она отвечала на все упреки. Тем не менее, это продолжение ее идей оказалось очень плодотворным. и многие эти постулаты, исходные идеи, были продолжены. В любом случае, вывод, который делает Лаура Мауви, связан с тем, что женщина во многих картинах и, конечно, в истории кино, является проблемой. Она позиционируется как проблема, из-за неё и по её вине возникают проблемы. Она вызывает конфликт. Она находит очень много подтверждений в фильмах, где именно женское начало является причиной конфликта по сюжету той или иной истории.

Можно говорить о том, что продолжение идей Мауви происходили неоднозначно, и что понятие у теоретиков кино и кинокритиков такое вот как «файнал гёл» - последняя девушка, как идентификация подростков, причём не обязательно только девочек, но и мальчиков. Вот с этой последней героиней, которая побеждает в фантастических каких-то фильмах монстров, она становится героиней. Эта тема тоже достаточно любопытна и интересна, потому что, кроме героя мужчины, особенно в последнее время, в кино стали появляться и женщины. Одним словом, историчность и культурное многообразие взглядов, которые были и в истории культуры и в кино, тоже заслуживает того, чтобы стать предметом размышления. Очень любопытно, мне кажется, и Эльзесер, и Хагинер преподносят нам, читателям, в контексте теории кино и идеи взгляда картину Джонатана Демме «Молчание ягнят». Это замечательный, можно сказать, великий фильм. Один из тех, кто получил основные «Оскары» - «Лучший фильм», «Лучший режиссер», «Лучший сценарий». «Лучший актер и «Лучшая актриса. Главную роль сыграл Энтони Хопкинс.

Авторы книги упоминают также вот этот взгляд Ганнибала Лектора, который смотрит на Клариссу, героиню Джоди Фостер, Кстати, актриса тоже получила «Оскар» за эту роль. Так вот, Ганнибал смотрит проникающим взглядом, будто насквозь. Это блестящий совершенно персонаж и объект для исследования. Авторы книги упоминают о картине «Молчание ягнят» в связи с теми спорами и дискуссиями, которые разыгрались вокруг этого фильма. Потому что они были неоднозначными. Радикальные феминистки восстали против положения и роли женщины в этом фильме, где играет Кларисса Старлинг. Актриса, как они считают, играет подчинительную роль.

Вот это, мне кажется, тоже точка зрения, которая заслуживает право на существование. Но фильм «Молчание ягнят», о котором говорят авторы теории кино, интересен прежде всего финалом, где развязка истории состоит в том, что маньяк Buffalo Bill, на которого, в конце концов, выходит Кларисса Старлинг, смотрит на неё через прибор ночного видения. Он её видит, а она его - нет. Вы чувствуете расстановку: опять женщина как объект мужского взгляда, Кларисса оказывается в полной темноте, хотя и с блеском выходит из этой ситуации. Конечно, для теории Мауви, для авторов книги это очень хороший пример того, когда сталкиваются два взгляда и два пола в этой борьбе. И вопрос остается открытым: что здесь - новая роль, новая героиня или опять же она оказывается в поле зрения мужского взгляда, и, в конечном итоге, оказывается страдательным существом? Мы с вами в прошлый раз уже говорили, что есть два понятия, которые различают авторы теории кино - это Look и Gaze. Look - это просто взгляд, а Gaze - это пристальный взгляд. И вот эта тема пристального взгляда получает совершенно неожиданное продолжение за пределами феминизма в теориях кино и с темой, и с присутствием такой фигуры, как большой другой. Ну вы понимаете, что речь уже здесь идёт о некоей политической ситуации. Вспомним Оруэлла с его идеей большого брата, который видит тебя. И с идеей философа Бентама, который придумал идею паноптикума - тюрьмы, которая просматривается со всех сторон. Там невозможно скрыться, и ни один человек, ни один преступник не может ускользнуть от этого пан оптического взгляда. То есть мы видим тебя везде, нет ни одной укромной области, где ты можешь спрятаться. Эти идеи развивает и Жак Локан. Он тоже различает взгляд субъекта и пристальный взгляд объекта. Вот это различие очень существенно. Что такое взгляд субъекта? Это взгляд человека, взгляд персонажа, который очерчен, он имеет тело, личность, сознание и так далее. Это наш взгляд как зрителей. Это то, что Локан называет взглядом субъекта. А пристальный взгляд он связывает с объектом. Он не локализован, то есть мы не видим, кто смотрит в фильме, не видим, кто смотрит в комнате, в мире, и где вообще находится этот Большой брат. Однако этот взгляд, несмотря на свою нелокализованность, имеет силу и власть. В качестве примера авторы теории кино приводят опять же картину, вот что мне нравится, И примеров очень много. Их можно перечислять до бесконечности А еще, они апеллируют к живописи. Берут, например, картину Ганса Гольбейна, художника 16-го века, которая называется «Послы». И если вы посмотрите на это полотно, а оно есть среди иллюстраций к изданию, вы



увидите достаточно богатых аристократичных людей. Они они послы, они несут какую-то волю между странами, но при внимательном рассмотрении вы заметите некий предмет, который при остром угле рассмотрения оборачивается черепом. И этот череп он так анигматически загадочно там скрыт. После этого вы начинаете задумываться над тем, что не только вы смотрите на персонажей этой картины, на композицию, но и некий объект смотрит на вас. И вот, Славой Жижек, которого тоже часто приводят в пример, очень, я считаю, интересный, новомодный, постмодернистский философ. Он очень часто использует примеры из кино. Анализирует в этой связи знаменитую картину Хичкока «Головокружение», в которой играет Ким Новак. И там есть сцена, когда герой должен наблюдать за женщиной и в итоге и он влюбляется в неё. Неожиданно двумя повторами нам показывают взгляд на Ким Новак не с позиции главного героя. И мы себя ловим на мысли что - а чей это взгляд? И в этом вся прелесть, что это не взгляд героя, а непонятно чей взгляд. Как говорил Жак Локан: «... он не локализован, и кто-то смотрит на неё, и кто-то за ней подсматривает».

Вот тоже очень хороший пример, который берёт Славой Жижек. И вот этот пан оптический взгляд, популярный в 19-ом веке. В 20-ом веке эти идеи продолжает Мишель Фуко. У него есть знаменитая картина «Надзирать и наказывать». Он берёт идею паноптикума и говорит о том, что в современных реалиях конца 20-го века и начала 21-го века наше общество - это не общество зрелища, а общество надзора, когда за тобой наблюдают, и кто-то фиксирует тебя, и все эти камеры видеонаблюдения работают, и никто не засыпает. И не вуайеризм, и не активные, а пассивный взгляд, самонаблюдение и дисциплина оказываются на первом месте. И это можно увидеть опять же в истории кино на многих примерах. В частности, это замечательная картина «Три дня Кондора» с Робертом Редфордом, в которой мы оказываемся в такой ситуации, когда переживаем за героя, которого ищут, чтобы уничтожить, потому что он является невольным свидетелем убийств. Или в том же «Особом мнении» Стивена Спилберга с Томом Крузом, это тоже можно наблюдать, где идея пан оптического взгляда присутствует в футуристическом будущем человечества.

Завершают эту главу, авторы отсылкой, может быть, не к такому известному исследователю Никласу Луману. Он говорит о самонаблюдении и о том, что общество контроля, о котором говорит Жак Делез, приходит на смену дисциплинарному обществу. То есть всё-таки акценты смещаются и, кроме «надзирать и наказывать», на первое место выходит идея самоконтроля. То есть вот это расширение тотальное в культуре. Отвлекаясь от взгляда только лишь в кино, от нашего взгляда, от взгляда персонажей, оно мне кажется тоже очень уместным. Потому что оно создает атмосферу той теории, о которой говорят Хагинер и Эльзессер, когда мы рассматриваем метафору глаза.

В следующей главе, она уже будет пятая, речь пойдет совершенно о неожиданном ракурсе. Четыре главы были посвящены оптической способности зрителя и персонажей в том числе. А она называется так: «Кино как кожа тела и прикосновения». Мне кажется, это очень интересно, неожиданно и во многом обогащает и кинотеорию, и наше представление о том, что же такое настоящее кино.