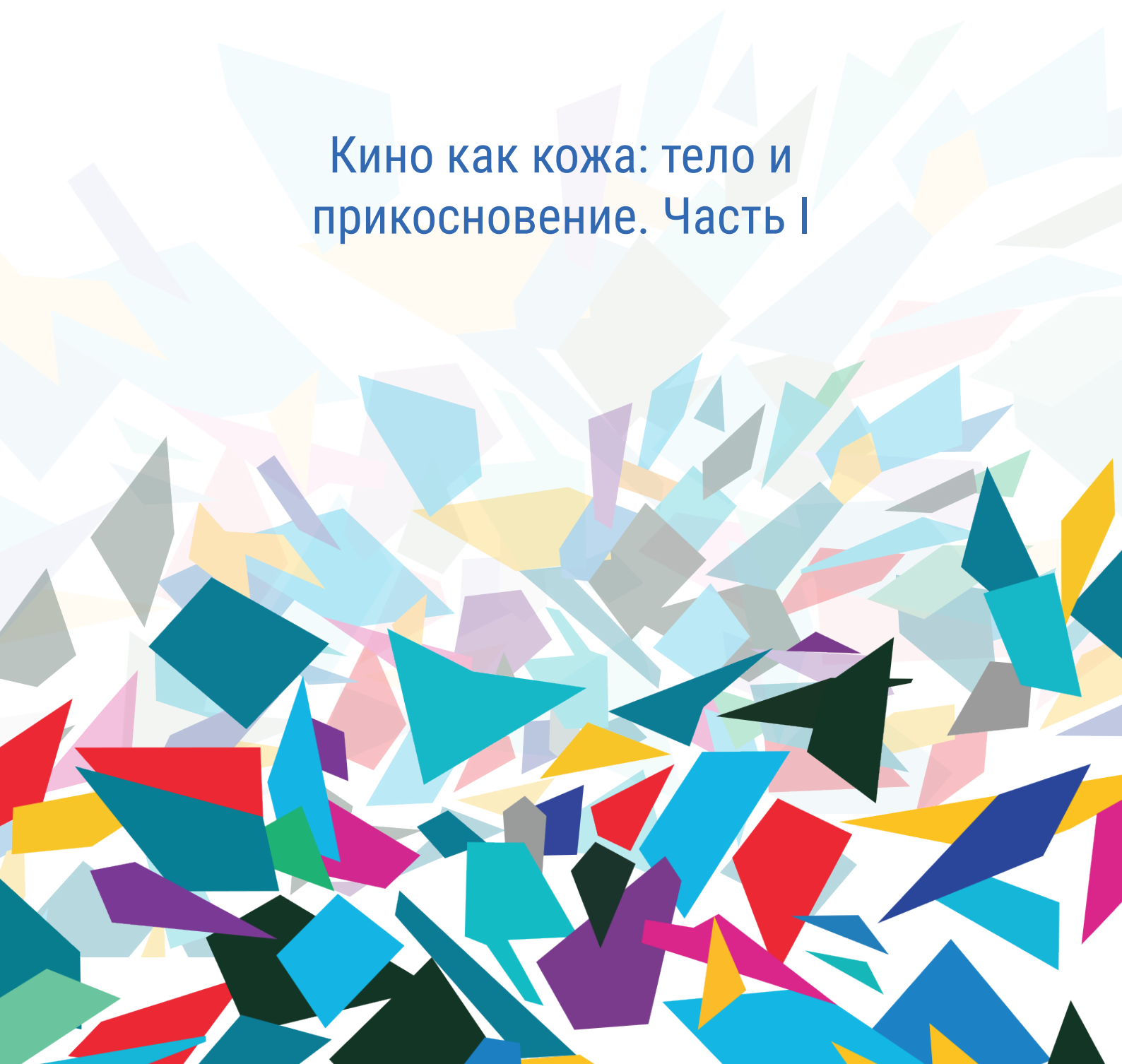


ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как кожа: тело и
прикосновение. Часть I





Книга: Теория кино: введение через чувства
Лекция: Кино как кожа: тело и прикосновение. Часть I
Автор лекции: Олег Борецкий

Мы с вами продолжаем наше увлекательное путешествие по миру кино, а точнее по теории кино Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера. Это путешествие называется «Тело, эмоции, глаза». И я ещё раз напомню вам главную идею или главную концепцию авторов этого учебника, и она связана, конечно же, с телом. И вот как она была прописана авторами во введении – «идея тела как сенсорной оболочки, то есть перцептуальной мембраны и интерфейса становится онтологическим эпистемологическим и феноменологическим основанием теории кино и самого кинематографа». И я говорил в нашем введении, что это достаточно оригинальная и новая идея. Вопрос, который ставят авторы – каков наш кинематографический опыт, из чего он состоит, что на него влияет? И кинематографический опыт определяется как целостный телесный опыт, опыт соматический. И здесь, конечно, не только наше зрение участвует, потому что, мы не раз еще будем повторять, все предыдущие теории в основном строились на оптике. Если вы помните, первая глава у Хагинера и Эльзессера, как и наши первые две лекции, были посвящены парадигмальной метафоре – сравнению кино с окном, затем с дверью, зеркалом и, наконец, глаз – главный чувствительный орган, перцептивный орган. Собственно, всё что мы видим, рассматриваем, за чем подсматриваем – всё это связано с нашим зрением. И вот, наконец, в пятой главе мы с вами подходим уже к расширению этой оптической теории и в большей степени в предыдущих было зрение, а в дальнейшем главы уже будут посвящены части кинематографического опыта, связанной с тактильностью, со слухом, с какими-то новыми ощущениями, которые можно обозначить как ощущения тела. Пятая глава так и называется – «Кино как кожа, тело и прикосновения». Очень интересно, увлекательно, интригующе кинематографически звучит название этой главы. И, как вы, наверное, обратили внимание, каждая глава у Хагинера и Эльзессера начинается с такой парадигмальной сцены, с эпизода, и в целом с какого-то фильма, который задает точку зрения, задаёт парадигму рассмотрения и, будучи открытым, по сути дела, фильмом и эпизодом, позволяет дополнять к тому, что говорят авторы, самые разные интерпретации. И вот таким фильмом в данном случае оказывается картина Альфонсо Куарона «Гравитация». Думаю, многие смотрели этот фильм. И хотя он не получил главный «Оскар» как лучший фильм, у него семь наград американской киноакадемии, в том числе и за режиссуру и за различные спец эффекты. Главную героиню этого фильма Стоун Сандра Буллок. И было бы странно, чтобы в Голливуде фамилия героя или героини были просто случайными. Стоун в переводе с английского означает камень. Что интересно и о чём говорят авторы теории кино, «Гравитация» – это чего нет у главной героини, и что она хочет обрести. По сюжету она утрачивает эту гравитацию, становится невесомой и теряет в буквальном смысле ориентацию в пространстве. Конечно, это завораживающе. Это фильм, рассчитанный на трёхмерное изображение, смотрится в очках 3D. Если вы помните, я говорил, что здесь наглядно и невероятно привлекательно показана вот эта идея, замысел, что, посмотрев в 3D фильм «Гравитация», вы оказываетесь в космосе. Вы можете сказать после просмотра этого фильма: «я был в космосе». Но чем интересна эта идея, и почему это берется в качестве парадигмальной метафоры? Дело в том, что именно невесомость, невозможность действовать и создавать какие-то движения вправо-влево вверх-вниз, всё это очень затруднительно и непривычно, и означает какой-то совершенно новый, необычный опыт нашего тела. И понятно, что героиня по фамилии Стоун желает обрести твердую почву под ногами, каменную почву, что и делает Сандра Буллок, навсегда оставляя космос и возвращаясь на Землю. В целом, конечно, концепция этого фильма негативная в отношении космоса, в отличии, например, от картины «Интерстеллар». То есть героиня возвращается на землю, космос воспринимается как что-то отрицательное и негативное. И отсутствие вот этой точки опоры, невесомость, поиск притяжения и оформленности, определенности нашего тела – это как раз таки и есть то состояние, в котором пребывает и зритель. То есть почему это интересно для авторов книги? Потому что действительно здесь наше тело получает тот опыт, которого возможно до этого не было ни в одном фильме, и мы задумываемся о нём и буквально чувствуем эту картину, отождествляем себя с героиней Сандра Буллок. И, отходя от этого, показывая, что здесь возникает нечто необычное, непривычное, авторы, конечно же, отмечают, что все теории кино, кинематографа – это теории зрения. Это визуальный опыт. И действительно, мы с вами говорили, что взгляд сквозь окно, кино как зеркало, метафора пещеры, аппаратная теория и, наконец, различие понятий look и gaze, то есть взгляд и пристальный взгляд, – всё это связано с нашей способностью видеть, с нашим зрением. Всё это, как подчеркивают авторы, окулоцентризм, окулярность. И они переходят к очень интересным, я бы сказал маргинальным составляющим кинематографического опыта, связанного с телом. И визуальный опыт при этом не отбрасывается, он сохраняется, но к нему что-то добавляется. И я обращаю ваше внимание на то, что и в предыдущей главе, говоря о понятии gaze или пристальный взгляд, мы отошли от понятия мэйл гейс, то есть мужской взгляд. Там очень хорошо была раскрыта критика кинематографа, как мужского взгляда мужчины на женщину. И мы вышли за



пределы этой кинематографической идеи, что показана внутри самого фильма, и стали говорить о том, что, например, для многих современных постмодернистских авторов понятие gaze связано с объектом. Источник этого взгляда не локализован, и в современном обществе мы сталкиваемся с таким явлением, когда находимся в поле камер видеонаблюдения. Конечно, это во многом и критика тоталитаризма, идея «большого брата».

Во многом это связано с политикой. И мы говорили о том что gaze - это визуальность нашей персоны, нашего тела, открытость её и доступность разным точкам зрения. Это, по сути дела, взгляд другого. Но любопытно то, что возможный страх, который может быть у человека при мысли, что другой видит его и смотрит на него, он совершенно неожиданным образом адаптируется. Проходит время и человек испытывает от этого удовольствие. Он всячески эксгибиционирует себя, он демонстрирует себя. И то, что мы видим в реалити-шоу, то, что мы видим во всевозможных программах, где человек нараспашку рассказывает о своих тайнах, а сегодня это самый модный тренд, - это и есть эксгибиционизм. Откройте любой эфир, где невозможно вообще понять о чём идёт речь, где люди делятся, как они считают, сокровенным, но на самом деле они выплескивают такие вещи, о которых просто стыдно говорить -это и есть эксгибиционизм. И вот, авторы очень интересное делают заключение в этой связи - что взгляд другого на тебя начинает превращаться в конституирование, в создание своего собственного я, в создание нашей идентичности. То есть мы из страха переходим в какой-то позитив и воспринимаем современную массовую культуру, вообще мир в котором мы живем, как возможность или модус конструирования нашего я. Очень интересное выражение, которое я не могу не произнести,- это «эксгибиционизм селфи». Вот то что происходит здесь, когда человек делает селфи на чём угодно, в каких угодно условиях, так сказать, демонстрируя, позиционируя себя. Вот, если вы когда-нибудь были в Лувре или попадете туда, то увидите, что естественно основной поток посетителей этого музея идут к Джоконде, и вы там увидите очень многих туристов, не буду говорить из каких конкретных стран их можно там увидеть больше всего, которые делают селфи на фоне Джоконды. То есть вроде бы человек приходит туда, чтобы увидеть этот шедевр, незаконченное искусство живописи Леонардо да Винчи, но важнее в итоге оказывается совсем другое. И, по сути дела, это есть Human Condition, как говорят авторы книги. То есть человеческое условие, условие человеческого бытия постмодерна. Вот этот эксгибиционизм, это позиционирование себя. И, конечно, отсюда делается очень простой вывод - что возвращение к телу, к телесности в кино - это полноценный кинематографический опыт. Авторы так и пишут, что кинематографический опыт - это не только визуальный опыт, но и телесный или гаптический опыт. Вот это понятие, мы его ещё не раз будем использовать, оно связано с греческим словом «гапто», что означает прикасаюсь, прикосновение. И это понятие Алоэ Заригля, я потом его немножко уточню, но интересно здесь, это одно из ключевых понятий вообще теории Эльзессера и Хагинера, что прикосновение - это не та тактильность, к которой мы привыкли, не то, что мы ощущаем через нашу кожу, как прикосновение. Это вообще великая тема, я считаю, литературы и культуры, Ричард Олдингтон назвал это радостью прикосновения. Но речь идет о том, что этой функцией прикосновения, гаптической функцией, обладает и наше зрение. То есть через зрение, когда мы смотрим фильм, и в зависимости от его фактурности, от того, как это сделано, здесь есть свои особенности, мы смотрим на какой-то предмет и буквально прикасаемся к нему глазом, как ни странно, уничтожается дистанция, и в результате возникает тактильное прикосновение. Здесь включается тактильный опыт и мы в буквальном смысле ощущаем фактуру этого предмета. Вот это и есть гаптическое, ещё раз скажу, что это термин Алоэ Заригля. И, по сути дела, критика окулоцентризма связана с тем, что не только визуальный опыт, на сто процентов тотальный является кинематографическим опытом. Мы очень часто воспринимаем фильмы телом. Оно может содрогаться, вибрировать и так далее и тому подобное. И в феноменологии, как одном из направлений философии и теории кино, существуют самые разные маркеры - это синостезия, интермодальность. Кстати, последний - это очень интересный термин. Интермодальность - это соединение разных ощущений, и даже добавление новых. Я очень кратко и понятно постараюсь это пояснить. Когда мы говорим о пяти органах чувств, все это понятно, - это зрение, слух, обоняние, осязание и вкус, - вот пять органов чувств. Однако есть еще висцеральные ощущения. Существует очень хороший пример, связанный с вибрациями. Мы чувствуем вибрации, они иногда даже вызывают у нас отторжения, потому что мы слышим вибрации, они как бы проходят через нас, немножко это неприятно, это не комфортно. Но ощущение вибрации - это есть физиологический опыт нашего тела. И я вот здесь часто вспоминаю фильм Гаспара Ноэ, который в свое время был шоком, вызвал очень много откликов. Это картина «Необратимость» с Моникой Беллуччи. В этом фильме в течении ни двух, ни трех и даже по-моему не десяти минут мы становимся свидетелями акта насилия в отношении этой красивой



женщины в подземном переходе. Вы знаете, я смотрел эту картину очень давно, когда она только вышла на экраны, и в кинотеатре никого не было, это было утренний сеанс. И в какой-то момент я ощутил некое состояние, практически физиологическое, близкое к тошноте. И я себя очень плохо физически почувствовал. И это на мой взгляд очень простой пример того, что во многих сценах, необязательно это может быть триллер, хотя в фильмах ужасов и в триллерах, и в экшне это основная доминанта воздействия на наше тело. Потому что огромная машинерия с современным звуком воздействует именно на наше тело и заставляет его вибрировать. Поэтому вот это и есть тот гаптический опыт и современный кинематографический опыт. И, по сути дела, этот опыт складывается из трёх основных частей - это опыт самого режиссера, который он выражает, объективирует в фильме, опыт персонажей, их телесный опыт, и это опыт, как я только что сказал, самого зрителя. Это дела опыт целостного переживания, если говорить об этих составляющих. И конечно, Хагинер и Эльзессер упоминают вполне справедливо имя главного теоретика, который занимается вопросами кинематографа как тела, как прикосновения - это Вивиан Собчак. Она по сути дела идёт от теории Мерло Понти - известного культуролога, философа и, по сути дела, она уделяет вопросам телесности в кинематографе, как части зрительского опыта, большое внимание. У неё есть очень интересный пример, взятый из фильма Джейн Кэмпбелл «Пианино». Единственная женщина, кстати говоря, вот в тренде современных высказываний почему мало женщин режиссеров получают награды. Правда, это немножко другая тема. У меня есть к этому своё отношение, сейчас об этом не будем. Но к слову сказать это факт: единственная женщина, получившая Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля. - это Джейн Кэмпбелл за роль в картине «Пианино» с Холли Хантер. Первый кадр этой картины, где ещё ничего непонятно и размыто изображение, и фокусировки нет, но это кадр, сделанный сквозь пальцы. И только потом мы слышим голос главной героини, героини Холли Хантер – Ады. Она глухонемая, но мы слышим её внутренний монолог. И вот Вивиан Собчак вспоминает этот пример и говорит: «До того, как было понятно, что героиня смотрит сквозь пальцы, я уже каким-то невероятным, далеко не мистическим, а естественным образом почувствовала, что речь идёт о пальцах, я ощутила эти пальцы, через которые смотрит героиня». Конечно, можно поставить вопрос, авторы его не ставят, но это с вами можем сделать мы, также как и по любому параграфу и по любой главе этой книги, Так вот, отличается ли тактильный кинематографический опыт, связанный с телом у мужчины и женщины? Конечно да, потому что мужчина и женщина по-разному воспринимают свое тело. И Ортега, и Гассет очень хорошо сказали, что для мужчины тело та мембрана, сквозь которую он смотрит, он завоевывает пространство, он что-то создает. А для женщины совсем по-другому. Первая культура, которую создает женщина, то что она возделывает - это её собственное тело. Это первое, что она декорирует, отсюда страсть к нарядам и украшениям. И она чувствует прикосновения, и ощущение тела у неё в разы сильнее, чем у мужчины. И в практике Авангарда, если говорить о кинематографе, причем, как раннем, так и позднем, но, прежде всего, конечно, раннем, мы говорим о двадцатых годах, можно говорить даже о целой задаче кино, говорят Хагинер и Эльзессер. И эта задача - воспитание тела, как ни странно. Кино может воспитывать, облагораживать нашу душу, оно может воздействовать на нашу разум, наше сознание. Но как оно может воспитывать тело? А дело в том, что есть определённый жанр, но я не помню уже как называлось кино, кинематограф рассчитанный на сельских жителей. И это кино в буквальном смысле давало вот ту позитивную мифологию «как вести себя в городе». Например, «Полуночный ковбой» - это провинциал в Америке, и он хочет завоевать Нью-Йорк, но терпит катастрофу. Это великолепная культовая картина в американском кино «Провинциал в Америке». Кстати, по этой же схеме сделан «Борат». Все невероятно обиделись и сказали, что это оскорбительно, но там же проблема совсем в другом. Там неважно из какой страны человек, который попадает в Америку, и с чем он там сталкивается, Эта картина больше об американцах.

Но как себя вести, в городе? Какой должен быть у тебя телесный опыт и культура твоего тела? Как ты должен двигаться в отличие от того, к чему привык? Вот в Авангарде можно выделять целое направление, которое ставило вот эту воспитательную задачу - воспитать тело. И, конечно же, очень любопытный, мне кажется, переход Хагинера и Эльзессера к исследовательнице Линде Уильямс, которая, по сути дела, поставила очень важную проблему. А именно: каким образом или точнее в каких жанрах происходит большее соприкосновение с нашим телом? Какие жанры в буквальном смысле направлены на наше тело, они воздействуют на него, они его будоражат, они каким-то образом трансформируют наше тело? И в каких жанрах мы как зрители можем сказать, что действительно мы даже может быть не осознаем этого, но фильм вызывает у нас какое-то воспоминание может быть или даже удовлетворение от того, что мы получили некий телесный опыт после просмотра этого фильма? Вот на этом очень интересном



Книга: Теория кино: введение через чувства
Лекция: Кино как кожа: тело и прикосновение. Часть I
Автор лекции: Олег Борецкий

момента взаимосвязи тела и жанра кино мы с вами прервемся до следующей серии. А в следующий раз мы обязательно будем продолжать эту увлекательную тему, которая посвящена кинематографическому опыту, и кино, как прикосновению.