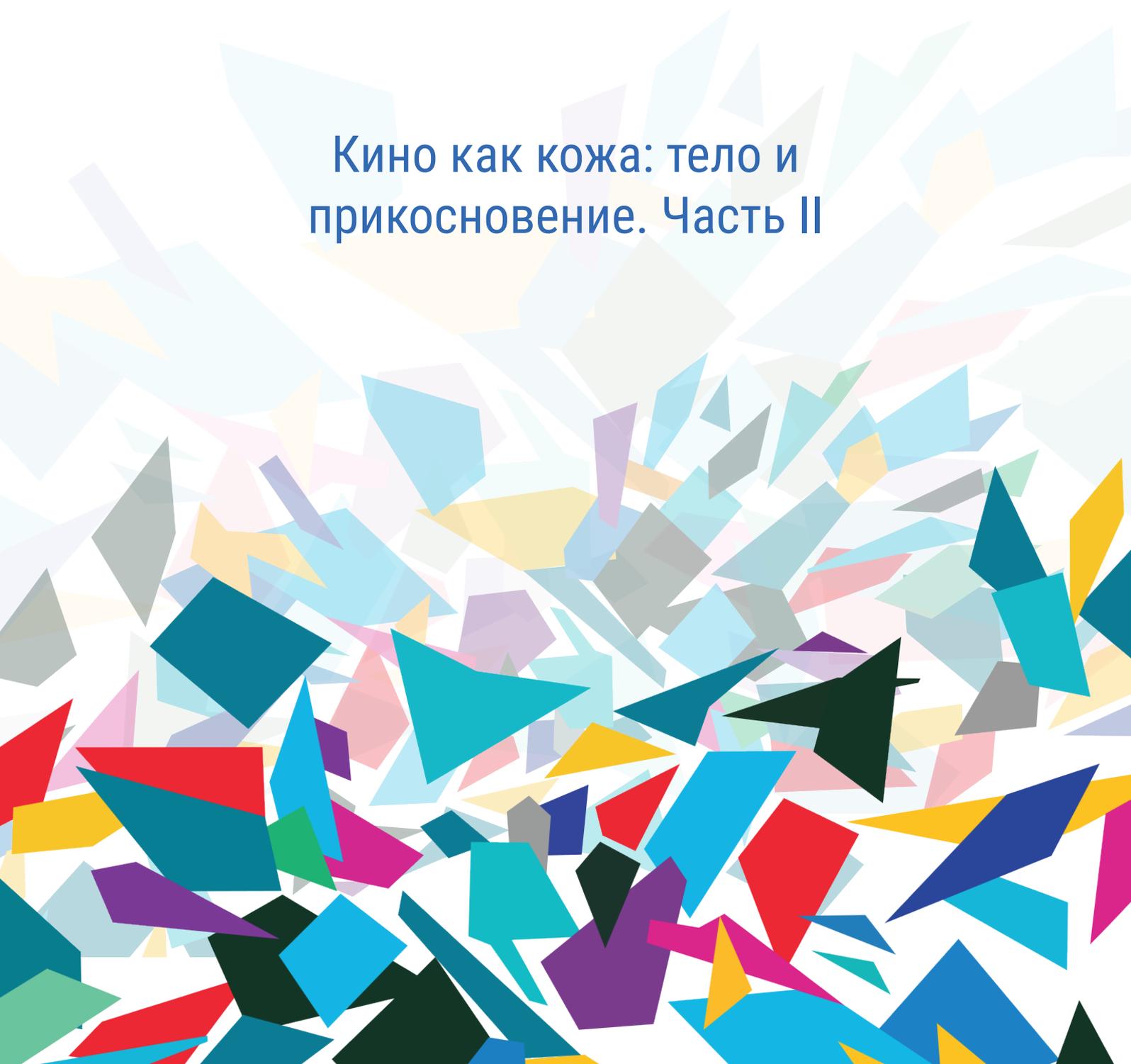


ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как кожа: тело и
прикосновение. Часть II





Мы с вами сегодня продолжаем увлекательную тему, которая изложена авторами теории кино Хагенером и Эльзессером. И которая посвящена габитическому, тактильному опыту в кино. Если вы помните, в прошлый раз мы с вами остановились на очень интересном вопросе. Это тело и жанры. И это связано с исследованиями Линды Уильямс.

Она говорит о телесных жанрах – мелодрама, хоррор, порно. Понятно, что мелодрама вызывает у нас слезоточивую реакцию, она заставляет нас плакать, и это уже определенный телесный опыт. Хоррор заставляет трепетать наше тело, испытывать страх – очень интересное философское и психологическое понятие. Потому что страх – это и страсть, и в буквальном смысле сжатие нашего тела. Мы физически, соматически, телесно реагируем на нечто страшное. Тем более, если это показано крупным планом на большом экране в темном зале.

Что касается порно, то скажу, может быть, немножко нескромную вещь, будучи специалистом по этой части, являясь одним из авторов различения понятий эротики и порнографии в кино. Эта методика уже более 10 лет работает в нашем Министерстве Юстиции. Могу абсолютно точно и просто сказать, потому что материал более чем мне знаком в прямом и переносном смысле. В данном случае речь идет о том, что должен быть объективный критерий порно. Потому что часто используют субъективные понятия. Говорят, порно – это изображение непристойности, но что считать непристойным? Для кого-то непристойно одно, для другого – совершенно другое. И здесь уже субъективная оценка. Мы пытались найти объективные критерии. В данном случае обязательным признаком, не единственным, а, может быть, одним из первых, является крупный план гениталий. Понятно, что порно используют классический базовый принцип кино крупный план «close-up». Но, с другой стороны, если говорить наиболее понятным мне каким-то академическим языком, я бы сказал так – что такое порнография? Опять же графия – я описываю порно как “произведение” в кавычках в массовой культуре, порно – это когда вас убеждают с экрана в достоверности полового акта. Если это происходит (потому что в эротической сцене этого просто нет), у вас возникает естественным образом физиологическая реакция на это, реакция вашего тела. С точки зрения теории кино здесь происходит абсолютно простая вещь. Уничтожается дистанция. Порно, как говорят постмодернисты, – гиперзрение крупным планом, это разрушение эстетического принципа, на котором строится все кино, дистанция. Вас ставят напрямую перед этим крупным планом, и это вызывает у вас уже не какую-то психологическую, а тем более эстетическую реакцию, а исключительно физиологическую.

И Линда Уильямс, кроме хоррора и мелодрамы, называет порно в качестве вот такого жанра кино, а есть и полнометражные фильмы, есть целая индустрия, как хорошо известно, которая по сути дела воздействует на наше, на нашу телесность. И Барбара Крит, ещё одна исследовательница, продолжая вот эти мысли Линды Уильямс, она говорит о понятии «объектное». Это тоже очень любопытный термин теории кино Хагинера и Эльзессера. Есть понятие objekt – объект, объективное. А есть понятие “объективное”. Объективное – это отвратительное, это безобразное, без образа. И сюда кроме экскрементов относится и слюна, и какие-то другие слизистые вещи, которые сопровождают, является по сути дела атрибутом жанра фильмов ужасов. И почему, и в какой связи здесь что-то происходит с точки зрения кино? Барбара Крит так и пишет, что «очень часто в фильмах ужасов эта идея объектного, то есть непристойного, отвратительного, мерзкого соединяется с идеей монстра, с монструозным как понятием». И монструозное – это то, что находится за границей человеческого, это то, что противостоит чему-либо. Например, как герой знаменитого произведения Гоголя и соответствующих экранизаций Вий отгораживался от этой inferнальной сферы. Есть человеческое, а есть, там, где упыри, вурдалаки, Вии. В фильмах есть эта граница и постоянный конфликт, постоянная борьба героя или героини, защита себя от монстров. И фильм ужасов, пишет Крит, это конфликт с объектным. Для чего это делается? Чтобы, победив его в финале, а это замысел фильма ужасов, подчеркнуть и утвердить границы человеческого. И объектное необходимо как задача. Не скажу, что воспитательная, но культурологическая, кинематографическая. Объектное необходимо для того, чтобы в ходе борьбы с ним, отойдя от нормы, показав всю непристойность и неприятность этого, вернуться к норме. И это в принципе закон психологии.

Ребёнок, когда развивается, может делать самые разные непонятные рисунки и неправильные, как нам кажется, и мы почему-то наивно пытаемся к правильной форме обратиться, а этого не нужно делать. Потому что отход от нормы укрепляет в норме, это закон психологии. Проиграв неправильные варианты, ребёнок должен естественным образом к этому прийти. Поэтому здесь очень тонкий вопрос. И если говорить о том же ужасе в кино, возрастная граница очень точно должна быть прописана. Потому что ужасное может испугать ребенка, оно может вызвать у него травму. Но в какой-то момент ребёнок обязательно это увидит, уже в предпубертковом, пубертковом возрасте. И это тоже очень умело сделанная задача и процесс, когда



отход от нормы должен укреплять ребенка в норме. Мы не всегда должны в нашем воспитании говорить о разумном, добром, вечном, но мы должны показывать, что есть добро и зло, есть прекрасное и безобразное. И показ безобразного - это ещё не значит пропаганда или культ этого, воспитание безобразного. Это как раз-таки строится на отторжении и укрепляет в красоте и в прекрасном.

И далее понятие гаптическое, о котором я говорил в нашей предыдущей лекции, как прикосновение взглядом, как ощупывание, естественно связано с понятием кожи. Здесь можно вспомнить Лору Маркс, которая опять же цитируется авторами этой книги, и можно вспомнить ее работу «Кожа фильма». Отсюда возникли даже нарицательные высказывания. Что значит влезть в кожу фильма? Что значит почувствовать эту кожу? И Лора Маркс обращала внимание на то, что в отличии от визуального зрелищного кинематографа Голливуда существует арт кино. Оно не демонстрируется в кинотеатрах, оно не является блокбастером. Это малобюджетное кино, и оно ставит совсем другие задачи. А Голливуд - это визуальная унификация, по сути дела это зрелище, то, что рассчитано на наше зрение, на то, что мы это увидим и это нас потрясет. Так вот камерность арт кино, и это небольшие может быть фильмы, которые демонстрируются в арт-центрах, в музеях, всевозможных клубах - это возможность получить чувственный опыт. Вот это очень важно, а не репрезентативный объект на экране. То, что мы видим в кино, когда идём в кинотеатр, то что связано с понятием мейнстрима, о котором мы говорили в самом начале. И вот этот чувственный опыт - влезть в кожу, почувствовать тактильно предметы, получить в буквальном смысле наслаждение, удовольствие от прикосновения к предмету взглядом. Это работы, которые являются альтернативой большому Голливуду.

И от репрезентации, то что есть в классическом кино, мы с вами переходим, как пишет Лора Маркс, к воплощенному тактильному и телесному восприятию. Вот это очень важно. Потому что одно из базовых понятий книги концепции Хагинера и Эльзессера - это воплощенное и развоплощенное. Развоплощенное - это когда мы смотрим фильм, когда работает наше зрение, мы воспринимаем сознанием и наша плоть, наше тело, наш соматический опыт практически на нуле. А вот воплощенное - когда мы уже тактильные получаем ощущения, включается наша тактильная память, телесная. Вот то, что есть и в хорроре, и в порно. И по сути здесь происходит возрождение мимесиса, вот (помните тоже исходное понятие диегезис), повествование из теории норатологии? как мы говорили, и мимесис как подражание.

И задача арт фильма здесь воспроизвести в расчёте на наш гаптический опыт то, что видит режиссёр для того, чтобы дать нам возможность почувствовать и этот опыт приобрести. Авторы очень интересно вспоминают картину, которая в свое время была неожиданным достижением для американской киноакадемии. Она получила главный Оскар, это был 2005 год, это фильм Пола Хаггиса «Столкновение». Речь идёт о Лос-Анджелесе. Но почему они рассматривают эту картину? Потому что она сделана на тему прикосновения и некоммуникабельности. Ни в каком другом городе, говорил Пол Хаггис и команда, которая с ним работала, вы не увидите отсутствие прикосновения. Понятно, что здесь есть очень противоречивые отношения. Потому что, когда мы проходим по улице, когда мы едем в городском транспорте, естественное желание нашего тела, чтобы к нам никто не прикасался. Но тем не менее, прикосновение происходит, и люди касаются нас руками, плечами, взглядом. А в Лос-Анджелесе, говорит Пол Хаггис, каждый находится в своей машине, каждый в своей комнате и прикосновение, контакт людей практически нулевой. И вот эта некоммуникабельность вызывает, как ни странно, агрессию. К тому же здесь очень сильно заявлена тема расовых различий. Потому что там самые разные мигранты сталкиваются с белыми американцами и так далее и так далее, тема расизма, тема прикосновения полицейского к темнокожей женщине, по сути дела читается нами как возможная такая метафора насилия над ней.

И разные совершенно люди, разные обстоятельства. Вот это столкновение, crash, в этом фильме происходит. Эта картина тоже поставила очень интересный вопрос - каков наш тактильный опыт и насколько он важен для личности? Я не говорю уже о том, что и авторы этой идеи эту идею не рассматривают, но она очень интересна, и она поможет кому-то из вас понять, что всё здесь гораздо тоньше и не так просто и прямолинейно. Речь идёт о той идее, которую высказывал Мишель Фуко говоря о прикосновении, особенно когда это происходит в темноте, и когда это происходит в столкновении с неизвестным предметом. И Фуко говорил, - когда вы прикасаетесь, это не только вы прикасаетесь к предмету, это предмет прикасается к вам, существует симметрия. Поэтому нас часто пугает это состояние, это переживание, мы вздрагиваем, когда в темноте мы натываемся неожиданно, может быть, на незнакомый предмет. Это что-то неизвестное, это возможно что-то inferнальное прикасается к нам. Этот опыт, если хотите психология, феноменология прикосновения, она работает во многих жанрах. Поэтому это тоже вроде бы простая идея, но на ней можно строить целое направление и целую технологию жанра хоррор. Важно, как мне кажется, еще раз подчеркнуть эту идею, то что и делают Хагинер и Эльзессер, что кожа - это далеко не



нейтральный покров нашего тела, а культурно и семантически заряженная поверхность коммуникации. И кожа безусловно связана с нашей идентичностью, с нашим телом. Кожный покров тела - это то, что мы в первую очередь рефлекслируем. Задайте себе простые вопросы: «Кто вы? Что такое моё я? Как вы ответите на вопрос «кто я»? И первое что придет вам в голову - я, это моё собственное тело. Вот вы. И в буквальном смысле, ощупывая себя своим сознанием и руками, вы получите эту идентичность. Тело - это первичная идентичность человека, это исходная философская истина. И кожа, по сути дела, если говорить уже в понятиях биологии, это самый обширный орган. Известно вот через понятие лиминальность, которую тоже используют авторы. Лиминальность - это переход, ну это в культурологии понятие использовано, я и мира, через наше тело, через нашу кожу мы воспринимаем окружающий мир. Это та граница нашего «я» и окружающего мира. Всё это происходит через этот самый обширный человеческий орган. Через неё происходит и трансформация нашего тела, когда мы замерзаем, когда нашему телу жарко. И трансгрессия, и переход внешнего, внутреннего. Вспомните, какое значение вот в предыдущих лекциях, один из теоретиков кино отдавал лицу, крупному плану, close-up лица, и он говорил насколько это важно, и есть совершенно потрясающие лица.

И вот, посмотрите один из недавних фильмов - картина «Wife» - «Жена», где Гленн Клоуз, потрясающая актриса, которая до сих пор без Оскара, как практически нулевой мимикой мы можем через её лицо читать её внутренние переживания, они там совершенно бурные. Какая борьба в ней происходит. И вот этот переход внутреннего во внешнее в данном случае сделан через лицо, гораздо в большей степени. Собственно, лицо - оно и располагает к этому, чем через какую-то другую часть нашего тела. Но тем не менее идея и смысл остаётся тот же самый, что это граница между внутренним и внешним. Наша кожа краснеет, она бледнеет, она обнаруживает самые разные реакции в зависимости от того, что мы воспринимаем и в каком режиме находится наше тело. Конечно, можно очень долго говорить, и мы отчасти это уже с вами делали, о мужской и женской коже. О том, что гладкость кожи является, как правило, проявлением или свойством женщины. А, например, шрамы, как мы говорим, украшают мужчину, и это отдельное, даже культурологическая и имеющая отзвук в кинематографе тема. Что любопытно, вот с точки зрения истории кино, что вестерн - основной жанр американского кино, и о котором мы говорили, особенно во второй главе и смотрели в качестве фильма с вами картину «Искатели « Джона Форда, это визуальный опыт. А вот картина Теренса Малика «Новый свет», которую можно посмотреть, и которая уже говорит о столкновении разных культур, но не столько визуально, сколько тактильно. Вот почему я привожу пример этого фильма, потому что он хорошо показывает, что различие между культурами дано даже на опыте прикосновения и тактильного опыта.

По сути дела, постклассическое кино, оно и интересно тем, что оно открывает новые возможности по сравнению с тем, что были в Голливуде полвека назад, где опыт был исключительно визуальный. Потому что там даже может быть в чём-то это было бутафорски сделано по костюмам, по декорациям, но какого-то тактильного опыта там было очень мало. А вот новое постклассическое кино, оно как раз к этому опыту обращает. И, наконец, нельзя не отметить такую, очень интересную на мой взгляд в чём-то экзотическую составляющую кино, как акцентированное кино. Для меня например новое имя, которое, спасибо, мне открыли авторы нашей теории кино, это Хамит Нафиси и его кинематограф, который посвящен тактильной оптике мигрантов. Что такое тактильная оптика мигрантов? Очень точное выражение, что фильмы Нафиси, о которых говорят авторы, естественно, то что ему ближе, он говорит о мигрантах, которые сталкиваются с другой культурой, которые попадают в Европу, в Америку и т.д. Естественно, во многом их опыт соприкосновения с новой культурой окрашен в ностальгию того мир, того образа жизни, тех вкусов, тех запахов в которой, та культура, в которой они жили. И вот этот акцентированный кинематограф, этот акцент тактильной оптики, он сделан именно на тактильную оптику. И если вы смотрите эти фильмы, вы буквально получаете это ощущение вкусов и запахов, ощущений той кухни. Мы же прекрасно понимаем, что в любой, скажем, стране Ближнего Востока и юго-восточной Азии есть особый свой запах, когда вы туда попадаете, и Индия, там Таиланд, Малайзия, Турция, они отличаются этими вещами. И вот прикосновение, которое делает наш глаз, гаптический опыт с одной стороны, с другой стороны запахи - это то, что авторы называют тактильная оптика мигрантов. Сюда можно отнести и этнографическое кино, которое по сути дела это и ориенталистское кино восточное, и очень популярный лет 10 назад жанр этнофьюжена, где опять же мы не только визуально, это всё сохраняется. Мы же не можем так сказать, смотреть фильмы, хотя мы к этому еще придем, где отсутствует изображение. Но здесь всё это есть.

Но тем не менее, мы буквально опять же зрительно сокращаем дистанцию, которая есть в классическом кино, а здесь она исчезает, и мы приближаемся к этому предмету и буквально ощупываем его. И здесь я



могу привести в качестве примера этого этнофьюжена, там была удачное совершенно попадание в то, что сейчас было актуально, это наша казахстанская картина «Тюльпан» Сергея Дворцевого, это этнофьюжен. Это история и операторски, и документально, поскольку Дворцевой сначала снимал документальные фильмы, это действительно сделано так. И это приближено к идее авторов, о которой мы сейчас говорим, то есть ощутить, не только увидеть историю, которая близка.

А почему те же французы, американцы, вот я беседовал с ними, они говорят - вот ощущение степи, ощущение предметов которые там есть, мы буквально чувствуем это. И вот этот кинематографический опыт в конце концов и приводит к тому, что тут уже без вопросов награды «Тюльпану», начиная от приза в программе «Особый взгляд» Каннского фестиваля и кончая, более 50-ю главными призами во всём мире.

Заканчивая эту пятую главу, авторы справедливо, я думаю, в качестве вот резюме вспоминают Зигфрида Кракауэра, одного из главных теоретиков немецкой школы, в целом теории кино. Он говорит, что физиологическая природа зрителя реагирует в кино раньше, чем его интеллект. Эта идея, мне кажется, может быть даже темой исследования, темой самых разных работ по кино. То, что именно физиологическая природа работает и реагирует в кино раньше, чем интеллект, чем наше сознание. Конечно, гаптический поворот должен быть абсолютно свободным, это очень интересное направление, ещё малоизученное, и не так много всё-таки здесь существует работ на эту тему.

К этому можно добавить только то, что тело, которое мы рассматривали, я в данном случае говорил о зрительском теле, в классическом кино, которое было приковано как узник в этой метафоре пещеры у Платона, и мы сидим в зрительном зале, мы там ерзаем, кресло может быть неудобно, но тем не менее, вот наша локация, она здесь перед экраном. За последние 20-30 лет благодаря цифровому кино это тело покидает кинотеатр, это тело становится более раскованным, оно свободно перемещается, и здесь мы опять можем говорить о каком-то новом телесном опыте, которого прежде в статике нашего тела в кинотеатре зрительного зала, просто не было. Вот собственно это, как мне кажется, наиболее интересные моменты и акценты, которые делают наши авторы курса теории кино. В следующий раз мы с вами уже обращаемся к шестой главе их произведения - «Тело, эмоции, глаз».