

ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как мозг: разум и тело. Часть II





Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как мозг: разум и тело. Часть II

Автор лекции: Олег Борецкий

Мы с вами продолжаем говорить о теории Эльзессера и Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело». В прошлый раз мы рассматривали седьмую главу и говорили о взаимосвязи кино и мозга. В пример приводили замечательную картину Мишеля Гондри «Сияние чистого разума», в которой рассказывается о том, что будет, если стереть память. Так мы вышли на понятие ментальных образов, и стали говорить о том, что, конечно, кино воздействует на нас через чувства. Оно как искусство обращено к нашим чувствам, но оно воздействует и на разум. Сергей Эйзенштейн в свое время, может быть, даже не предполагая, что эта идея будет интерпретирована так, заложил основы такого понимания. И мы с вами остановились на второй идее понимания кино как мозга, на втором ментальном образе, который связан с аналогией того, что делает кино, как работает наше сознание и наш мозг. Это уже идея Мюнстерберга.

Третий тип ментальных образов – это то, что связано с саморефлексией. То есть, с самосознанием зрителя. Мы в предыдущих наших лекциях говорили о саморефлексии, погружении в себя, рефлексии в типе зрителя. Рассуждали, что кино не только развлекает, но и заставляет размышлять, углубляться в вечные вопросы собственного бытия. К саморефлексии как третьему типу ментальных образов относятся все фильмы-головоломки, благодаря которым мы ставим себя на место героя, задаемся теми же вопросами, что и он, и происходит вот эта рефлексия. Фильмы-головоломки имеют даже специальное терминологическое обозначение в теории кино – это «маин гейм филмс».



То есть, это фильмы, которые связаны с игрой разума. Можно здесь сразу вспомнить этот перевод замечательной картины «Игры разума», потому что события в картине происходили в голове главного героя Джона Нэша. Я, помнится, говорил, что не вижу лучшего способа передать магию математического разума, чем это сделал композитор Джеймс Хорнер в своем музыкальном произведении «Калейдоскоп математики», которое звучит в этом фильме.

Конечно, к фильмам-головоломкам, непредсказуемым, до конца непонятым, к фильмам загадкам относятся картины Дэвида Линча. Например, «Малхолланд драйв», «Шоссе в никуда» и другие его фильмы. Однако есть у этого режиссера лента, совершенно выпадающая из этого ряда. Это картина «Простая история» – очень интересный глубокий фильм, я считаю. Тем не менее, основная категория фильмов Линча – это всё-таки головоломки, интеллектуальная игра, которую он предлагает зрителям.



Конечно же, к головоломкам можно отнести и картины Дэвида Финчера. В частности, его знаменитый триллер «Игра» с Майклом Дугласом в главной роли. По сюжету герою дарят игру, и затем у него уже в реальности начинают исчезать со счета деньги. Это правда или жестокая игра? Финал дает ответы на все вопросы.



Можно обратиться к такой теме, как присутствие постороннего, где мы в буквальном смысле озадачены очень многими вопросами интеллектуальной данности.

Это то, что делает с нами Михаэль Ханеке в фильме «Скрытое», где играет Жюльет Бинош.

Конечно же, это и картины, как их принято называть, постмортального существования. Это очень интересное направление. И хорошо, что авторы его упоминают, потому что рассказать нам историю героя, который уже мертв и посмотреть, зная уже финал этой истории, невероятно привлекательно. Когда нам задаётся финал, и мы рассуждаем дальше – это очень сильно воздействует.

Это активизирует не только наше мышление, наше сознание, но и наши поступки. Я вспоминаю знаменитый исторический факт, когда культовый актер жанра вестерн Юл Бриннер, который родился на Сахалине, стал героем вестерна. Он сыграл в замечательной картине «Великолепная семёрка». Так вот, обнаружив у себя онкологию, незадолго до смерти он записал небольшое обращение к зрителям. В какой-то момент трагический финал наступил в его жизни, и на утро об этой печальной новости должны были сообщить многие средства массовой информации. Диктор говорит аудитории, что ушёл из жизни замечательный актёр Юл Бриннер, и включает это видео.



Юл Бриннер обращается к нам с экрана и говорит: «Теперь, когда я умер, я очень прошу вас не курить».



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как мозг: разум и тело. Часть II

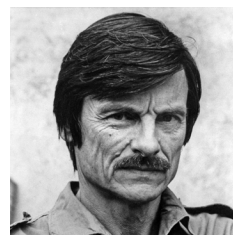
Автор лекции: Олег Борецкий

После этого обращения очень многие и правда бросали курить. В данном случае момент постмортальности, только уже в формате телевидения – это, конечно, не отдельный жанр, но целое тематическое направление. Примеров можно приводить много. В частности, знаменитый фильм «Красота по-американски» с Кевином Спейси, герой которого по сюжету уже умер, но рассказывает историю. Вспомните картину «Другие» с Николь Кидман, о которой говорят авторы книги по теории кино. Я считаю, что это один из лучших фильмов ужасов, причем интеллектуальных. Или можно привести в пример картину испанского режиссера Алехандро Аменабара, которого я очень люблю. Фильм называется «Открой глаза». Красавчик, который был бойфрендом героини Пенелопы Крус в этом фильме, однажды просыпается с изуродованным лицом и не может понять, жив он или мертв. Эта психологическая драма – тоже фильм-головоломка. К слову, когда Том Круз, будучи какое-то время в отношениях с Пенелопой Крус, посмотрел эту картину «Открой глаза», очень хотел сниматься вместе со своей новой девушкой. В итоге он выкупил у Аменабара права и снял картину «Ванильное небо». Это ремейк, но испанский оригинал намного интереснее, хотя сценарий точно такой же. Вот на этот гонорар от сценария Аменабар потом снял фильм «Другие» с Николь Кидман. Это всё постмортальные картины, когда герой рассказывает нам что-то и обращается к нашему сознанию уже будучи мертвым.

И наконец, тема кризиса идентичности невероятно популярна у нас уже не первый год и не одно десятилетие. Люди носятся с идентичностью. Кто мы? Национальная идентичность, биографическая, личная идентичность. Почему неосознанно люди выбирают Facebook? Потому что твоя страница – это и есть твоя идентичность. Ты это то, что ты пишешь и публикуешь на странице своего личного дневника. Есть религиозная идентичность, есть этническая идентичность. И есть, конечно, биографическая, личностная идентичность. Психологию, философию и кино в немалой степени интересуют процессы, когда идентичность распадается. Авторы нам приводят примеры, которые говорят сами за себя, хотя саму идею кризиса идентичности философия кино высказывает Мишель Фуко и Жиль Делёз. Это, во-первых, шизофреническое раздвоение. И это очень популярная тема для постмодернизма и для интеллектуального кино, такого как фильм Дэвида Финчера «Бойцовский клуб». Несмотря на то, что там ещё много идей – и психоанализ с фигурой отца, и многое другое, но тем не менее это шизоидность современной культуры, раздвоение, которое есть у любого человека сегодня, невольное, не такое болезненное, потому что он выступает в киберпространстве современной культуры, в интернете под разными никами, проигрывает разные роли своей жизни. Эта его шизоидность, говоря термином постмодернизма, она сегодня данность. Можно вспомнить здесь амнезию по фильму героя Кристофера Нолана «Помни». Можно вспомнить также замечательный фильм Мартина Скорсезе «Остров проклятых» с Леонардо Ди Каприо в главной роли.

Здесь можно вспомнить нашу первую главу, главу нашей книги, где метафорой бралась картина «Окно во двор» Альфреда Хичкока и женский образ, который создаёт Ким Новак. Это и есть, по выражению Делёза, тот магический кристалл, который соединяет несколько граней эмпатии, привлекательности для героя этого фильма. Потому что в ней и прошлое, и виртуально возможное, и воспоминания, и тоска. Всё соединяется в этом женском образе. Нам же предлагается просто прочесть все составляющие героини. В хорошем кино так и делается всегда.

Наконец, пятый, заключительный тип ментальных образов. Он не является ни визуальным, ни габитическим. Это когда наш глаз ощупывает какие-то предметы и получает близкое к тактильному ощущение, убирая дистанцию между предметами. Этот образ не является воображаемым, это не какая-то фантазмагория. К этой категории относится, конечно же, фильмография Андрея Тарковского. В частности, картины «Зеркало», «Сталкер» и «Солярис». Мне очень импонирует что, может быть, дважды или трижды на протяжении книги «Теория кино» авторы упоминают имя Андрея Тарковского.



И упоминают в связи с тем, что невозможно до конца вписать эти фильмы и этот кинематограф в уже привычные какие-то постулаты, принципы и парадигмы. Потому что не только Хагенер и Эльзесер, но и многие другие исследователи и выдающиеся режиссеры говорили о том, что нам кажется, что искусство кино в поиске своего киноязыка, завершается на фильмах Тарковского, потому что это искусство великих мистиков. Авторы «Теории кино» говорят, что Тарковский в своих картинах, по сути дела, создает ментальную вселенную всепроникающей паранойи, некоего состояния, интеллектуального распада, где, безусловно, есть ощущение тревоги.



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как мозг: разум и тело. Часть II

Автор лекции: Олег Борецкий



Вспомните «Солярис», он же близок к триллеру, но это не тот банальный триллер и не то банально фантастическое кино, которое делали американцы. «Солярис» всегда воспринимают как оппозицию произведениям Стэнли Кубрика. Кубрика интересует машинерия космоса, физика, Тарковского же – метафизика.

Вспомните американскую экранизацию фильма «Солярис» с Джорджем Клуни. По мне, так это вообще невозможно смотреть.

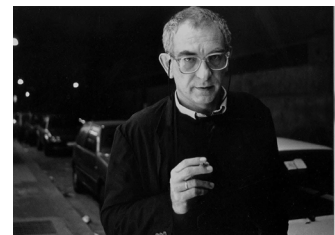
Это банально по сравнению с теми идеями, которые нашел в «Солярисе» Станислава Лема Андрей Тарковский. Как он перевернул, создав совершенно другое произведение, книгу Стругацких «Пикник на обочине», чтобы в итоге получился «Сталкер». И это совершенно разные персонажи и разные идеи. Это самодостаточное явление в мире кино, где, как говорят авторы «Теории кино», присутствует чистая «инертность». То есть, то, что действительно невозможно до конца понять и объяснить. Однако это та магия и те ментальные образы, с которыми было связано творчество Андрея Тарковского.

Можно сказать, вспомнив идеи Жюльета Делёза, а у него две книги, которые, в том числе обращены к интеллектуальному кино, мы видим, что всё это моторика, это всё классическое кино, где есть экшн, где есть завязка, развязка. Однако уже в шестидесятые годы прошлого века возникает ситуация, она рефлексивируется кино, когда герои не могут действовать. Потому что обстоятельства либо неразрешимы, либо ужасны. Возникает осознание некоммуникабельности и появляется философский кинематограф Микеланджело Антониони. И здесь создаются уже не образы движения, как в классическом кино, довоенном, а образы времени.

Конечно, авторы интересны и тем, что они упоминают Жана Пиаже. Связывают его идеи поиска своего «Я», своей идентичности, равновесия тела с картиной Кубрика. Мы об этом много говорили, не будем повторяться.

Есть спящее «Я», мы его даже не будем брать в расчёт, это какие-то вегетативные процессы, можно сказать биохимические. А есть базовое или телесное «Я». Это проще понять как модус настоящего времени. Вот наше настоящее, настоящая жизнь, жизнь нашего тела – это базовое «Я». И наконец, есть автобиографическое я. Это наше прошлое и наше будущее. И в этом драматически напряжённом противоречии между настоящим, прошлым и будущим, базовом «Я» и автобиографическом «Я», складываются очень многие прочтения кинематографа. Например, замечательная картина Ларса Фон Триера «Рассекая волны», где идёт столкновение плотской и духовной любви, взаимоотношений с Богом. Здесь раскрывается любопытная тема на примере героини, которую играет Эмили Уотсон. Речь идет как раз о расщеплении двух «Я».

Или возьмите картину Кшиштофа Кесьлевского «Три цвета: Синий». Это первая часть его трилогии, где играет Жюльет Бинош. В этом фильме, говоря языком интеллектуального дискурса и психологии, происходит, по сути дела, отказ от базового «Я». Героиня не может ни забыть прошлое, ни жить в настоящем. Однако есть, конечно, свет в конце фильма Кесьлевского. Но для неё жизнь просто невозможна. Самая банальная вещь, которую говорят родственникам, когда человек умирает: «Жизнь продолжается».



Да не продолжается она! Не может продолжаться, потому что в этот момент, если это близкий и любимый тебе человек, она просто закончилась. И ты не видишь будущего, и не можешь вырваться из своих воспоминаний. И вот это расщепление, конечно, кинематографом обыграно очень хорошо и очень сильно.

Мне понравилась идея Патрисии Питерс, которая упоминается в книге, идея нейрообраза. Она, по сути дела, идёт даже дальше, чем Жиль Делёз. Она говорит о нейрообразах, потому что мы в современном кино, буквально за последние десять-двадцать лет, переходим от взгляда на действие героев к взгляду на мир их глазами. Этот образ-время был у Делёза, но мы идём ещё дальше и внедряемся в мозг, согласно главной метафоре, к прямому восприятию ментальных ландшафтов. То есть, мы глубоко проникаем в сознание, в мозг, в душу главных героев. И здесь, конечно же, первое что приходит на ум – это «Начало» Кристофера Нолана с Леонардо Ди Каприо. Очень точно картина названа Inception, то есть, «Вторжение». Вторжение в наше сознание, в наш мозг, в наше бессознательное. Конечно, это и «Особое мнение» Спилберга с Томом Крузом. Мы об этом уже говорили. В данном фильме тоже эта идея работает, этот ментальный образ



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как мозг: разум и тело. Часть II

Автор лекции: Олег Борецкий

создается. И, конечно же, фильм «Аватар», который управляется, так сказать, внутренним каким-то образом. Все-таки режиссер Джеймс Кэмерон здесь глубоко нырнул, в отличие от простого развлекательного кино.

И я ещё раз хочу повторить, что очень много вопросов ставит такой подход и концепция Хагенера и Эльзессера. Вот, в частности, некоторые вопросы я выписал. Как можно передать тактильное ощущение словами? Что такое бессловесное высказывание? И что такое габитическое зрение? Вопросы неоднозначные, играющие своими смыслами. И, конечно же, уже ближе к финалу мы понимаем, что те вопросы, которые ставят авторы, вводя новые понятия для своей теории, новые ракурсы зрения на историю кино, на его природу, они ещё ждут своего разрешения. И это не попытка создать достаточно объёмную систему, законченную в своих выводах, которая будет работать, объясняя прошлое, нет. Позиция авторов в этом и состоит, что, возможно, в ближайшие годы, будет создана новая теория кино.

На этом мы с вами завершаем седьмую главу, предпоследнюю. У нас ещё будет краткий разговор в двух лекциях о заключительной главе «Теории кино».