

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Статья П.П. Пазолини «Поэтическое
КИНО»





Фильмы:

- «Земляничная поляна» И. Бергмана
- «Акатоне» П. П. Пазолини
- «Теорема» П.П. Пазолини

Цель: Рассказать об эстетических принципах Пьера Паоло Пазолини, которые он высказал в своей статье «Поэтическое кино».

Основные идеи:

- Биография и основные этапы творчества П.П. Пазолини.
- Наиболее интенсивно занимался теорией кино в период 1965 - 1967 гг. в связи с развитием семиотики кино. «Поэтическое кино» – первый из серии киноведческих текстов Пазолини, подготовленный для выступления в Пезаро в 1965 г.
- Если поэтические изыскания в области литературной речи базируются на крепком фундаменте функционального языка, то киноречь как бы складывается из ничего; в ее основе нет никакого коммуникативного языка.
- Кино не изобретает чего-то нового, оно просто фокусирует и интенсифицирует опыт визуальной коммуникации, который зритель имеет и в повседневной жизни.
- Помимо внешних невербальных знаков существует мир внутренних образов: сновидений, воспоминаний, фантазий. Реконструируя эти образы в сознании во всей целостности и отчетливости, мы конструируем кинокадр.
- Анализ фильма, точнее эпизода первого сновидения в фильме «Земляничная поляна» И. Бергмана через образы-знаки.
- Хотя образы или образы-знаки не организованы в словарь и не располагают грамматикой, они все же являются общественным достоянием.
- Пазолини: «Лингвистические архетипы образов-знаков – это образы из воспоминаний и сновидений, то есть из «коммуникации с самим собой» и лишь косвенно из коммуникации с другими, настолько, насколько у нас с собеседником общее образное видение предмета нашей беседы».

Сегодня мы познакомимся с программной статьей П.П. Пазолини «Поэтическое кино».

Если до этого мы говорили о различных теориях кино в рамках определенных течений, таких как «немецкий экспрессионизм», «французский авангард», «итальянский неореализм», то сегодня мы поговорим об авторской концепции кино Пазолини.



Пьер Паоло Пазолини – выдающийся режиссер и теоретик кино. Родился в 1922 г., окончил Литературный колледж Болонского университета. Пазолини стал знаменитым задолго до того, как начал снимать фильмы. Начинал как поэт и романист, затем выступал как сценарист. Дружил с Федерико Феллини и принял участие в написании сценариев к фильмам «Ночи Кабирии» и «Сладкая жизнь».

В 1961 г. поставил свой первый фильм «Акатоне». По собственным сценариям в 1960-е годы Пазолини снял фильмы «Мама Рома», «Теорема», «Птицы большие и малые», «Свинарник». Самобытная кинематографическая манера Пазолини сложилась в серии фильмов на мифологические темы: «Евангелие по Матфею» (1964), «Царь Эдип» (1967), «Медея» (1969) и т.д.

В начале 70-х годов XX века Пазолини путешествовал по странам Востока — Ирану, Йемену, Непалу — чтобы собрать материал для «Трилогии жизни», состоящей из «Декамерона» (1971), «Кентерберийских рассказов» (1972) и «Цветка 1001 ночи» (1974).

Наиболее интенсивно занимался теорией кино в период 1965 - 1967 гг. в связи с развитием семиотики кино. Пазолини был активным участником первых фестивалей Нового кино в Пезаро, где регулярно выступал с теоретическими докладами. «Поэтическое кино» – первый из серии киноведческих текстов Пазолини, подготовленный для выступления в Пезаро в 1965 г.

Вот что пишет Пазолини: «Я считаю, что в наше время нельзя даже и начинать разговор о кино как



об экспрессивном языке, не ориентируясь на семиотическую терминологию. Потому что проблема заключается в следующем: если поэтические изыскания в области литературной речи базируются на крепком фундаменте функционального языка, общественном достоянии всех говорящих, то киноречь, как может показаться, складывается из ничего; в ее основе нет никакого коммуникативного языка.

Одним словом, поскольку люди общаются между собой с помощью слов, а не образов, специфически образная речь была бы искусственной, чистой абстракцией. Если бы это было правильным, как и кажется на первый взгляд, то кино физически не могло бы существовать, разве что в виде чудовищного набора бессмысленных знаков. Однако кино участвует в коммуникации. А следовательно, оно также использует наследие общепринятых знаков».

Ошибкой, согласно Пазолини, является считать, что существуют только системы лингвистических знаков. Поскольку знаком является все то, что содержит значение, которое поддается интерпретации, можно говорить и о других видах знаковых систем. Например, мимической. В пользу этого говорит тот факт, что одно и то же слово, произнесенное с разным выражением лица, приобретает различные значения. И если в реальной коммуникации мимическая система существует, будучи неразрывно связанной с лингвистической (мы всегда говорим, одновременно используя жесты и мимику), то в кино мимическая система может быть сознательно вычленена режиссером и использована как автономная.

В этом смысле кино не изобретает чего-то нового, оно просто фокусирует и интенсифицирует опыт визуальной коммуникации, который зритель имеет и в повседневной жизни. По верному замечанию Пазолини, «даже заткнув себе уши, мы все равно участвуем в непрерывном общении с миром, выражающемся через составляющие его образы – лица прохожих, их жесты, знаки, поступки, выражения, сцены, в которых они участвуют, их коллективные реакции (толпы людей, стоящих у светофора; взволнованная толпа вокруг потерпевших дорожную аварию), а кроме того, сигнальные табло, указатели, знаки кругового движения и так далее».

Помимо внешних невербальных знаков существует мир внутренних образов: сновидений, воспоминаний, фантазий. Реконструируя эти образы в сознании во всей целостности и отчетливости, мы, в сущности, занимаемся ни чем иным, как конструированием кинокадра (отсюда часто встречающееся сравнение вереницы жизненных воспоминаний с кинолентой). Пазолини считает, что каждое видение (воссоздание образа) есть последовательность визуальных знаков. Эти знаки обладают всеми свойствами кинокадра: способностью вычленять крупные планы, общие планы, детали и т. д. Поэтому внешние и внутренние визуальные знаки и составляют инструментальную базу киноязыка.

Пазолини пишет: «Существует еще целый мир внутри человека, выражающий себя в основном с помощью значащих образов (давайте введем, по принципу аналогии с этим, термин «образ-знак»). Мы имеем в виду мир сновидений и воспоминаний. Каждая реконструкция, осуществляемая памятью, есть «следствие существования образов-знаков».

Здесь необходимо сразу сделать одно замечание на полях: если инструментарий, лежащий в основе поэтической или философской коммуникации, уже разработан подробнейшим образом, являясь, в общем, реальной, исторически сложившейся и вызревшей системой, то визуальная коммуникация, лежащая в основе киноречи, напротив, в высшей степени не обработана, пребывает в состоянии почти первобытной дикости. Как мимика и грубая действительность, так и сновидения и механизмы памяти относятся к проточеловеческому или стоят у самых границ человеческой эры: во всяком случае, они протограмматические и даже протоморфологические (сны возникают на уровне бессознательного так же, как и мнемонические механизмы, мимика — это знак в высшей степени примитивной культуры и т.д.).

Итак, сны и воспоминания – вот что, по мнению Пазолини, формирует индивидуальный язык кинохудожника. Рассмотрим для примера картину Ингмара Бергмана «Земляничная поляна». Знаменитый сон из этой картины вошел во все учебники по кинематографии. Улица пустынна, как будто город мертв, и залита слепящим солнечным светом. Окна домов закрыты бумагой или заколочены досками. Профессор Борг не знает, куда идти, он видит уличные часы без стрелок, под ними изображение глаз, из которых вытекает какая-то жидкость (часы и человеческая жизнь). Этот рисунок напоминает картину Рене Магритта. Да и весь эпизод снят в стилистике Магритта – как стоит фонарь, как падает тень. И последняя ссылка на этого художника, когда он видит мужчину в шляпе, стоящего к нему спиной. Когда тот поворачивается, то вместо лица у него маска с зашитым ртом и зажмуренными глазами. Потом он достает свои карманные часы, и там тоже нет стрелок (метафора конца уже его жизни). Когда он осознает это, то начинает слышать учащенное биение своего сердца. Далее он видит карету без возницы, колесо цепляется за фонарь, отрывается, и катафалк падает, а из него выпадает гроб. В мертвецце Исаак Борг



узнает самого себя, и тот мертвый хватается живого за руку. Весь сон, как предсказание, предвестие близкой смерти героя. Здесь же мы видим западное понимание смерти, как «часов без стрелок».

Для создания литературного текста писателя достаточно брать готовые знаки из кодифицированного словаря (его авторство будет заключаться лишь в индивидуальной произвольности отбора этих знаков), первому же приходится самому создавать знаки, и далее, чтобы зритель все-таки сумел понять авторский замысел, режиссер еще должен придать изобретенному знаку узнаваемые черты, ввести знак в поле интересубъективной коммуникации. В свете этого становится понятным, почему западному зрителю достаточно трудно адекватно понимать фильмы незападных режиссеров (посмотрите, например, фильм Апицатпонга Вирасетакула «Синдромы и столетие»). Причина состоит в том, что свои авторские знаки режиссер оформляет в соответствии с правилами коммуникации, свойственными его культурному кругу.

Вследствие того, что знаки, из которых складывается киноязык, производится режиссерами, а не обществом, в кинематографе в первую очередь оформилась стилистика, а не грамматика. Не «что», а «как». То есть кинематографические образы отражают не значение предмета (что), а стиль режиссера, этот предмет изображающий (как).

П.П. Пазолини: «Попробую лучше выразить свою мысль: каждая знаковая система собрана и замкнута в словаре... Функция писателя состоит в том, чтобы выбирать из этого словаря слова, как предметы, хранящиеся в футляре, и использовать их особым образом — как по отношению к историческому, так и к непосредственному значению слова. В результате за счет историчности возникает прибавка к его значению.

Для автора же фильма это сходное по своей сути действие гораздо сложнее. Словаря образов не существует. Нет ни одного образа, занесенного на карточку в готовом виде.

Автор в кино не имеет словаря, но располагает неограниченными возможностями: он берет свои знаки (образы-знаки) не из футляра, хранилища, багажного отделения, но из хаоса, где есть лишь реальная возможность или же тень механической и онирической коммуникации.

Таким образом, если описать деятельность автора в кино топономастически, то она оказывается состоящей не из одной, но из двух операций. В самом деле, он должен взять из хаоса образ-знак, сделать его доступным для восприятия и предположить, что он будто бы занесен в словарь значимых образов-знаков (мимика, атмосфера, сон, память); а затем выполнить ту операцию, которую выполняет писатель, то есть придать такому чисто морфологическому образу-знаку индивидуальные, экспрессивные черты».

Возвращаясь к нашему примеру с фильмом «Земляничная поляна», хочется подчеркнуть, что Бергман оперирует образами-знаками общечеловеческими: телега без возницы, часы без стрелок. А вот когда появляется человек без рта и идет отсылка к художнику Магритту, то это образ-знак как бы вторичный и считываемый в рамках европейской художественной традиции.

Действительно, где-то за пятьдесят лет существования кинематографа сложилось нечто вроде кинематографического словаря, т.е. система условностей, любопытная тем, что она обрела стилистику прежде, чем грамматику».

Рассмотрим пример из творчества самого Пазолини. Один из его ранних фильмов – «Мама Рома». Бывшая проститутка (ее играет Анна Маньяни) по прозвищу «Мама Рома» пытается начать новую жизнь. Она торгует овощами, в чём ей помогает её шестнадцатилетний сын Этторе. Однако все старания женщины оказываются напрасными, когда Этторе узнаёт, что его мать была проституткой. Он совершает кражу и попадает в тюрьму, и это означает, что надежды его матери на лучшую жизнь для сына потерпели крах...

П. П. Пазолини: «Но я должен уточнить: хотя образы или образы-знаки не организованы в словарь и не располагают грамматикой, они все же являются общественным достоянием. Все мы собственными глазами видели пресловутый паровоз с его колесами и поршнями. Это принадлежность нашей визуальной памяти и наших сновидений; если же мы увидим его в реальной действительности, он «скажет нам нечто»: его появление в пустынной степи «скажет нам», например, как беспредельно человеческое трудолюбие и как могущественно в своих возможностях индустриальное общество, а следовательно, и капиталист, присоединяющий к своим владениям все новые и новые территории; и все это вместе некоторым из нас «говорит», что машинист — эксплуатируемый человек, и несмотря на это, он достойно выполняет свою работу на благо общества, каково бы оно ни было, несмотря на то, что оно отождествляется с его эксплуататорами и т.д. и т.д.»

Вот почему возможна деятельность кино-автора — он выбирает ряд предметов, вещей, пейзажей или людей в качестве синтагм (знаков символической речи), которые, обладая историко-грамматической, выдуманной в данный конкретный момент, как своего рода хепенинг, подчиняющийся идее выбора и



монтажа, обладают в то же время и протограмматической историей, уже достаточно долгой и насыщенной событиями».

Разбирая семиотику кино, Пазолини при этом снимал точные, простые по началу близкие к неореализму фильму. Пример – картина «Акатоне». Но чем дальше, тем сложнее был язык его фильмов – совмещались времена и эпохи. Темы. Экранизация «Евангелия от Матфея».

Еще одной отличительной особенностью киноязыка, по мнению Пазолини, является его сугубая предметность. Режиссер не может использовать абстрактные термины, потому что образы всегда конкретны, зримы. Даже такие привычные абстракции, как любовь, надежда, одиночество, отчаяние, режиссер может показать только через символические или метафорические образы, которые опять же вполне зримы и предметны. Исходя из этого фундаментального отличия Пазолини делает вывод о том, что «кино – это речь художественная, а не философская». Метафоризм, аллегоризм, присущий киноязыку, роднит его с поэзией и живописью. Кино чужда научная концептуальность. Поэтому наука кино невозможна, а вот искусство кино – вполне.

В этом и состоит принципиальная разница между литературным и кинематографическим произведениям (если вообще стоит проводить такое сравнение). Лингвистическая или грамматическая система, на которую опирается автор фильма, складывается из образов: образы эти всегда конкретны, а не абстрактны.

Таков третий метод утверждения превалирующей художественности кинематографа, его подчеркнутой экспрессивности, онирической сущности: т.е. его принципиальной метафоричности.

П.П. Пазолини: «Подводя итог, заметим, что все вышесказанное наталкивает на мысль: язык кино в основе своей — «язык поэтический». С исторической же точки зрения, обращаясь к конкретной действительности, мы увидим, что после нескольких, очень быстро прерванных попыток, восходящих к истокам кинематографа, сформировалась определенная кинематографическая традиция, скорее напоминающая «язык прозы» или хотя бы «язык нарративной прозы».

Сам Пазолини в своем творчестве оперирует «образами-знаками» христианской символики. Поэтому кто-то из его героев находит пристанище в церкви, а кто-то возносится над землей.

П. П. Пазолини: «Резюмируя все вышесказанное, заметим: лингвистические архетипы образов-знаков – это образы из воспоминаний и сновидений, т.е. из «коммуникации с самим собой» и лишь косвенно из коммуникации с другими – настолько, насколько у нас с собеседником общее образное видение предмета нашей беседы. Это создает образам-знакам непосредственную базу для субъективности, т.е. для максимальной сопричастности миру поэтического; в таком случае киноречь по своей тенденции должна носить очевидный, субъективно-лирический характер.

И наконец. Операция, которую должен осуществить режиссер, — выбор словаря образов-знаков как возможной лингвистической инструментальной базы (словарь этот, конечно, не обладает такой же объективностью, как настоящий общепринятый лингвистический словарь, но построен по его принципу). Субъективный момент присутствует уже в этой операции, поскольку спонтанный выбор режиссером возможных образов неизбежно определен присущим ему в данный момент идеологическим и поэтическим видением действительности. Иначе говоря, он вновь использует тяготеющий к субъективности язык образов-знаков.

На этом на сегодня все. Наша следующая лекция будет посвящена творчеству Андрея Тарковского и его эстетическим принципам в кино.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Пазолини П.П. Поэтическое кино.
2. <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html>
3. Строение фильма (сборник). Сост. Разлогова К.Э. -М.: Радуга, 1984.
4. Пазолини П.П. Теорема (сборник), -М.: Ладомир, 2000.
5. Цыркун Н. А. Раненый зверь Пазолини и его фильмы. – М.: ООО «Кармен Фильм», 2010. – 168 с.
6. Сичилиано Э. (итал.)русск. Жизнь Пазолини. / Пер. с ит. И. Соболевой. -СПб.: Лимбус Пресс; Издательство К. Тублина, 2012. — 715 с.