

Пьер Паоло Пазолини

Поэтическое кино

Приводится по изданию: Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма. Отв.ред. К.Разлогов. М., 1984. С.45-67. Перевод с книги: Pasolini P.P. Il cinema di poesia. - In: "Uccelacci e Uccellini", un film di P.P. Pasolini. Milano, 1966, p. 7-31.

Пьер Паоло Пазолини (1922-1975) – поэт, прозаик, эссеист, режиссер и теоретик кино. Начиная как поэт и романист, затем выступал как сценарист и автор диалогов в фильмах Солдата, Феллини и Болоньини. В 1961 году поставил свой первый фильм, "Аккатоне". Самообытная кинематографическая манера Пазолини сложилась в основном в серии фильмов на мифологические темы ("Евангелие по Матфею", 1964; "Царь Эдип", 1967; "Медея", 1969, и т.д.). Наиболее интенсивно занимался теорией кино в период 1965-1967 годов 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 году.

В конце текста – примечания.

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. Из-за этого варианты литературной речи тотчас же допускаются нашим сознанием как реализация на самом высоком общественном уровне определенного (самого что ни на есть простого) инструмента, действительно предназначенного для коммуникации. Кинематографическая коммуникация была бы ошибочной и произвольной без такого же эффективного инструмента, доступного для всеобщего пользования.

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.

Семиотика одинаково относится к различным знаковым системам, она выдвигает, например, "системы лингвистических знаков", коль скоро они существуют, но это совершенно не исключает теоретическую возможность рассмотрения других знаковых систем. Предположим – мимической. К тому же в реальности для целостного описания разговорного языка такая система совершенно необходима.

В самом деле, слово-лингвознак, сопровождающееся определенным выражением лица, имеет одно значение, а другим - другое значение, может быть прямо противоположное (предположим, что говорящий – неаполитанец): слово, сопровождаемое одним жестом, имеет одно значение, а другим – иное и так далее.

Система мимических знаков, которая в реальной коммуникации переплетается с системой лингвистических знаков и интегрирует ее, может быть лабораторно вычленена и изучена как автономная.

Можно даже в качестве абстрактной гипотезы предположить существование уникальной системы мимических знаков, как единственного инструмента коммуникации, данного человеку (все неаполитанцы, в общем-то, глухонемые). Тогда на этой гипотетической системе визуальных знаков киноречь основывает свою возможность

практического существования и применимости к целому ряду архетипов естественной коммуникации.

Этого, конечно, было бы слишком мало. Но следует незамедлительно прибавить, что адресат, для которого предназначен кинематографический продукт, также привык визуально "прочитывать" окружающую действительность, то есть вступать в конкретный диалог с ней, принимая во внимание ее коллективистскую сущность; это выражается хотя бы уже в том, что действия и привычки этого адресата имеют самое простое зримое выражение. Даже гуляя в одиночестве по улицам, заткнув себе уши, мы все равно участвуем в непрерывном общении с этой атмосферой, выражающейся через составляющие ее 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 или вокруг женщины-рыбы у Капуанских ворот [1]), а кроме того – сигнальные табло, указатели, знаки кругового движения и так далее. Одним словом – вещи и предметы, которые оказываются нагруженными значениями и потому "говорят" грубо, самым фактом своего существования.

Но более того, сказал бы теоретик, существует еще целый мир внутри человека, выражающий себя в основном с помощью значащих образов (давайте введем, по принципу аналогии с этим, термин "образ-знак" [2]), – мы имеем в виду мир сновидений и воспоминаний.

Каждая реконструкция, осуществляемая памятью, есть "следствие существования образов-знаков", в простейшем случае – это кинокадр. (Где я видел этого человека? Стойка... Кажется, в Дзагоре, – образ Дзагоры с зелененькими пальмочками на розовом пляже, – ... в роте Абд аль-Кадера... – образ Абд аль-Кадера [3] и этого "человека", которые прогуливаются мимо казармочек французского эксаванпоста, и так далее). Вот так каждое видение и есть последовательность образов-знаков, обладающих всеми свойствами кинокадра: способностью вычленять крупные планы, общие планы, детали и так далее, и так далее.

Одним словом, существует сложный мир значащих образов – мимических или явившихся следствием определенно иной обстановки, насыщающих собой знаки или рожденных из воспоминаний и снов. Этот мир предшествует кинематографической коммуникации и является ее "инструментальной" базой.

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 так далее). Лингвистический инструментарий, на котором базируется кинематограф, таким образом, иррационален, что объясняет глубоко онирический характер кинематографа, а также естественно присущую ему конкретность, назовем ее предметной конкретностью.

Попробую лучше выразить свою мысль: каждая знаковая система собрана и замкнута в словаре. Вне этого словаря нет ничего, кроме разве мимики, сопровождающей знаки при разговоре.

Каждый из нас, таким образом, имеет в голове словарь, с лексической точки зрения неполный, но с практической совершенный, – это система лингвистических знаков, присущих нашему кругу и нации.

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 по отношению к непосредственному значению слова. В результате за счет историчности возникает прибавка к его значению.

Если этот писатель подсчитает в будущих словарях случаи своего "особого употребления слова", то окажется, что они составляют прибавку ко всему корпусу слов. Таким образом, поиск выразительности или писательская находка – это прибавка исторической контекстуальности, то есть реальности, к языку; она обрабатывает язык как инструментальная лингвистическая система либо как культурная традиция. Деятельность эта, если ее описать топономастически, сводится лишь к одному: к повторному производству значения знака. А ведь знак был в словаре, лежал в картотечном ящике, готовый к употреблению.

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. Если бы нам пришлось в голову представить себе словарь образов, то пришлось бы вообразить его бесконечным – таким же, каким продолжает оставаться словарь возможных слов.

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.

Одним словом, если деятельность писателя – это чисто художественное творчество, то деятельность автора фильма творчество вначале лингвистическое, а уже потом художественное.

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

Возьмем, к примеру, образ колес поезда, которые катятся в клубах пара: это не синтагма, а стилема. Это позволяет нам предположить, что, хотя кинематограф и обладает самой настоящей грамматической нормативностью, его грамматика не что иное, как так называемая стилистическая грамматика; каждый раз, как автор кино должен снять фильм, он вынужден повторить ту двойную операцию, о которой я говорил. А что касается нормы, то он должен довольствоваться каким-то неопределенным количеством выразительных средств, которые были произведены на свет как стилемы, но стали синтагмами.

Зато кино-автор должен развивать стилистическую традицию, насчитывающую не века, но лишь десятилетия: практически нет такой условности, нарушив которую он вызвал бы особый скандал. В этом случае "контекстуально-историческая прибавка" касается образа-знака, совсем недавно появившегося на свет.

Отсюда, может быть, и происходит ощущение какой-то неустойчивости кинематографа; его грамматические знаки это предметы, относящиеся к тому миру,

который хронологически уже себя исчерпал: платья тридцатых годов, автомобили пятидесятых... – все это "вещи" без этимологии или с особой этимологией, выражающейся в соответствующей системе слов.

Эволюция, предшествующая созданию определенного вида платьев или появлению определенного вкуса, приводящего к изобретению того или иного типа автомашин, сопровождается эволюцией значений соответствующих слов, в то время как сами эти предметы непроницаемы: они неподвижны и говорят о себе лишь то, чем являются в каждый конкретный момент. Словарь, в который их заносит автор фильма во время производимой им операции, недостаточен, чтобы создать для них историческую основу, значимую для всех и в данный конкретный момент, и в дальнейшем.

Таким образом, следует констатировать некоторое единообразие и детерминированность предмета, становящегося кинообразом, что совершенно естественно. Потому что лингвизм, которым пользуется писатель, сложился в результате целой грамматической истории, как народной, так и культурной, в то время как образ-знак, которым пользуется автор фильма, был секунду тому назад не кем иным, как им самим (по аналогии с теоретически возможным словарем для человеческих общин, вступающих друг с другом в коммуникацию посредством образов), вычленен из глухого хаоса вещей.

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 так далее, и так далее. Все это также может сказать нам, что предмет-паровоз – возможный кинематографический символ, состоящий с нами в прямой коммуникации и в опосредованной (в качестве общественного зримого достояния) с другими.

Таким образом, в реальности не существуют просто "грубые предметы" – все они достаточно значимы по природе своей, чтобы стать символическими знаками. Вот почему возможна деятельность кино-автора – он выбирает ряд предметов, вещей, пейзажей или людей в качестве синтагм (знаков символической речи), которые, обладая историей историкограмматической, 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.

Одним словом, так же как протограмматичность знаков разговорной речи имеет право гражданства в поэтическом стиле, протограмматичность предметов будет обладать правом гражданства в стиле, созданном автором фильма. Это иными словами выражает то, о чем я уже говорил: кинематограф носит онирический характер вследствие элементарности своих моделей (перечислим их – привычное, а следовательно, бессознательное наблюдение за окружающей обстановкой: мимика, память, сны) и вследствие принципиального доминирования протограмматичности предметов в качестве символов зрительной речи.

И еще одно: при составлении словаря, являющемся фундаментальной и первоначальной операцией, автор фильма никогда не сможет включить в него абстрактные термины.

В этом и состоит принципиальная разница между литературным и кинематографическим произведениями (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 (можно лишь в прозрении, через тысячу лет, представить себе образы-символы, подвергающиеся процессу, сходному с тем, который претерпело слово или по крайней мере корни слов, конкретные по своей сущности и ставшие абстрактными, стершимися от многократного употребления. А поэтому пока что кино – это речь художественная, а не философская. Оно может быть притчей, но не прямым выражением концепции).

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

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".

Это верно, но, как мы увидим, речь идет о специфической, ненастоящей прозе: потому что присутствие глубоко иррационального элемента в кинематографе неизбежно. В действительности кинематограф в тот самый момент, когда он заявил о себе как о новой "технике" или новом "типе" экспрессии, предстал перед нами и в качестве новой техники или нового типа эскапистского зрелища, обладающего таким количеством потребителей, которое невозможно ни для какой иной формы выразительности. Все это значит, что кинематограф претерпел насилие над собой, – впрочем, насилие, в достаточной мере предсказуемое и неизбежное. Иными словами: все его иррациональные, онирические, простейшие, первобытные элементы находились ниже уровня нашего сознания: то есть они функционировали как бессознательный элемент неприятия и внушения, а над этим гипнотическим "монстром", коим является фильм, стремительно выстроилась нарративная система правил, давшая повод для бессмысленных и псевдокритических параллелей с театром и романом. Эта нарративная традиция, вне всякого сомнения, аналогически восходит к языку прозаической коммуникации, с которым, однако, она имеет лишь внешнее сходство в отношении логики и иллюстративности; основной же элемент "языка прозы" – его рациональность – отсутствует. Фундамент кинематографа – это тот самый мифический и инфантильный подфильм, который в силу самой природы кино лежит за каждой коммерческой лентой, пусть даже вполне пристойной, то есть достаточно зрелой с гражданской и эстетической точек зрения.

(Однако, как мы увидим несколько позже, произведения киноискусства также восприняли в качестве своего специфического языка этот "язык прозы" – нарративную систему правил, лишенную экспрессивных, импрессионистских, экспрессионистских и прочих моментов.)

Можно, однако, утверждать, что традиция киноязыка, исторически сформировавшаяся в первые десятилетия нашего века, тяготеет к натурализму и объективности. В этом-то и состоит интригующее противоречие, которое мы собираемся рассмотреть, обратив внимание на его причины и на глубинные технические следствия.

В самом деле, резюмируя все вышесказанное, заметим: 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. Это создает образам-знакам непосредственную базу для субъективности, то есть для максимальной

сопричастности миру поэтического; в таком случае киноречь по своей тенденции должна носить очевидный, субъективно-лирический характер.

Но образы-знаки, как мы видели, имеют также и другие архетипы, такие, как мимическая интеграция речи и зримая реальность с тысячью ее чисто сигнальных знаков. Эти архетипы чрезвычайно отличны от архетипов снов и воспоминаний: они грубо объективны, относятся к типу "коммуникации с другими", которая никогда не бывает одинаковой в каждом случае и всегда в высшей степени функциональна. Поэтому тенденция, которую эти архетипы проецируют на язык образов-знаков, носит, пожалуй, грубо объективистский и информативный 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.

Однако существует и обратная тенденция: короткая история киностилистики, чьи экспрессивные возможности ограничены из-за огромного числа адресатов фильма, говорит о том, что стилемы превращаются в синтагмы, возвращаясь тем самым к своим лингвистическим истокам в кино весьма редко, и, по сути дела, такие примеры грубы (вспомним постоянно упоминаемые в этой связи колеса локомотива, бесконечные цепочки одинаковых крупных планов и так далее). Все это становится условным моментом в языке образов-знаков и еще раз обеспечивает ему элементарную объективную конвенциональность.

Одним словом, кино, или язык образов-знаков, обладает двойной природой: оно одновременно и в высшей степени субъективно, и в высшей степени объективно (в пределах непреодолимой и грубой натуралистической фатальности). Эти два разных по своей природе момента тесно соседствуют друг с другом, их не расцепить даже лабораторно.

Литературный язык, естественно, также базируется на двойной основе, но в этом случае две природы делимы – это "язык поэзии" и "язык прозы", которые столь различны между собой, что образуют две диахронические реальности, имеют две различные истории.

С помощью слова я могу сказать, осуществляя две различные операции, "стихотворение" или "рассказ". С помощью образов, по крайней мере на сегодняшний день, я могу создавать только кино (которое лишь оттенками своими может тяготеть к большей или меньшей прозаичности – это в теории. На практике, как мы уже видели, со стремительной быстротой создалась традиция "языка нарративной кинематографической прозы").

Бывают, конечно, и исключительные случаи. Те, когда поэтичность языка доведена до крайности. Например, "Андалузский пес" (1928) Бюньюэля откровенно выполнен в регистре чистой выразительности, но из-за этого ему необходим опознавательный знак: сюрреализм. И надо сказать, что в качестве сюрреалистического продукта этот фильм восхитителен. Немногие другие произведения литературы и живописи могут поспорить с ним, потому что их поэтические свойства подпорчены и сделаны ирреальными благодаря содержанию, то есть поэтике сюрреализма, представляющей собой довольно грубую абсолютизацию содержания (из-за чего слова или цвета теряют свою экспрессивную чистоту, чтобы подчиниться чудовищной неясности содержания). И напротив, в кинематографе чистота сюрреалистических по содержанию образов акцентируется,

вместо того чтобы подменяться другими. Потому что сюрреализм ставит на службу кинематографу онирическую по своей природе реальность сновидений, бессознательную – воспоминаний и так далее.

Выше я говорил, что кинематограф, не обладающий концептуальной и абстрактной терминологией, потенциально метафоричен, более того, он тут же, а фортиори, переходит на метафорический уровень. Тем не менее отдельные, намеренно созданные метафоры всегда в чем-то грубы и условны. Вспомним тревожный или веселый полет голубей, метафоризирующий состояние души персонажей – тревогу или радость и так далее. Одним словом, оттеночная, едва ощутимая метафора, эфемерное поэтическое сияние, в один миг разверзающее пропасть между языком "К Сильвии" [4] и языком петраркистско-аркадской традиции, в кино было бы невозможно. Это изобилие поэтико-метафорического, его буйство, возможное в кинематографе, соседствует с другой, чисто коммуникативной природой прозы. Она-то и превалирует в короткой исторической традиции кинематографа, объединяя в единой системе лингвистических правил фильма, обладающие художественными достоинствами, и фильмы, лишь уводящие от реальной действительности, шедевры и коммерческие сериалы.

Во всяком случае, такова традиция всего кинематографа последних лет, от избрания Росселини в Сократы [5] до "новой волны" и новейшей продукции, которой всего несколько лет или месяцев (в том числе, я предполагаю, и большей части фильмов, представленных на первый фестиваль в Пезаро), и вплоть до "поэтического кино".

Встает вопрос, который можно сформулировать следующим образом: как именно "поэтический язык" теоретически объясним и практически возможен в кино?

Я хотел бы, отвечая на этот вопрос, выйти за рамки чисто кинематографической сферы, то есть выпутаться из сложившейся ситуации и действовать со всей свободой, предоставленной мне своеобразными и конкретными отношениями, сложившимися между кино и литературой. Поэтому я временно переформулирую вопрос и вместо того, чтобы спросить: "Возможен ли в кино "поэтический язык"?", спрошу: "Возможна ли в кинематографе техника несобственно прямой речи?"

Причины этой смены формулировки мы поймем позже, увидев, что рождение технической традиции "поэтического языка" в кино было связано с особой формой несобственно прямой кинематографической речи.

Но прежде следует сказать еще несколько слов, чтобы объяснить, что я понимаю под "несобственно прямой речью".

Это просто погружение писателя в духовный мир его персонажа и, благодаря этому, восприятие им не только психологии, но и языка этого персонажа.

Несобственно прямая речь [6] всегда использовалась в литературе. В непроявленной и символической форме она встречается даже у Данте, который, по миметическим соображениям, употребляет слова, немыслимые в его собственной речи, но характерные для социального круга его персонажей: он выбирает для Паоло и Франчески обороты великосветской речи из дешевых романов той поры, "непристойности" для своры городских лаццарони и так далее.

Естественно, что первый взрыв интереса к несобственно прямой речи совпал с появлением натурализма (вспомним хотя бы, какой поэтизирующий и архаизирующий характер носит она у Верги) [7], а затем – с возникновением интимно-сумеречной литературы, то есть литературы XIX века, сплошь и рядом выражающейся с помощью "вновь пережитой" речи.

Отличительной особенностью "вновь пережитой" речи является то, что она не может игнорировать специфику общественного сознания – как самого автора, так и воссоздаваемой им среды; ведь и в самом деле, социальное положение персонажа

определяется через его язык (профессиональная терминология, жаргон, диалект, литературный язык с диалектальным налетом).

В дальнейшем необходимо различать внутренний монолог и несобственно прямую речь: внутренний монолог – это речь, возрожденная автором в персонаже, в идеальном случае равном ему по имущественному и социальному положению, принадлежащем к его поколению, а значит, и говорящем с ним на одном языке; психологическая и индивидуализированная объективизация персонажа – это факт не языковой, но стилистический. "Несобственно прямая речь" более натуралистична тогда, когда она, по сути дела, оказывается обычной прямой речью, но без кавычек, требуя в этом случае использования языка персонажа.

В буржуазной литературе, лишенной классового самосознания (то есть отождествляющей себя со всем человечеством), очень часто "несобственно прямая речь" – только предлог: автор создает своего персонажа, может быть говорящего на выдуманном языке, с тем чтобы выразить свое личное, особое восприятие мира. И за этой, используемой по той или иной причине лишь как предлог, "опосредованностью" может стоять проза, написанная с помощью многих параметров "поэтического языка".

Прямая речь в кино соответствует "субъективной точке зрения". В прямой речи автор отходит в сторону и передает слово своему персонажу, взяв сказанное им в кавычки: А между тем мой спутник, идя прочь, Звал сверху: "Где ты? Солнце уж высоко И тронуло меридиан, а ночь У берега ступила на Марокко" [8].

С помощью прямой речи Данте доносит до нас те или иные слова нежного наставника [9]. Когда сценарист использует выражения: "Будто увиденная глазами Аккатоне, Стелла прогуливается по замусоренной лужайке" [10], или: "На переднем плане – Кабирия [11], она озирается и видит... Внизу, среди акаций, молодые люди, которые приближаются, играя на музыкальных инструментах и танцуя", – он тем самым намечает схему того, что в момент съемок, а особенно при монтаже фильма, станет его "субъективной точкой зрения". Знаменитые, быть может за счет своей экстравагантности, субъективные ракурсы вполне правомерны – наша память связывает их с субъективной "точкой зрения" мертвого тела [12], которое "видит" весь мир так, как может видеть его человек, лежащий в гробу, то есть снизу вверх и в движении.

Так же как писатели не всегда точно представляют себе технику передачи несобственно прямой речи, так и режиссеры по сей день находили для нее стилистическое решение, абсолютно бессознательно или же чрезвычайно приблизительно отдавая себе отчет в своих действиях.

Тем не менее совершенно очевидно, что в кино также возможна несобственно прямая речь, назовем ее "несобственно прямой субъективностью" (по отношению к своему литературному аналогу этот прием может быть несравненно менее сложным и многоступенчатым). Поскольку мы провели различие между "несобственно прямой речью" и "внутренним монологом", необходимо выяснить, к чему из них ближе "несобственно прямая субъективность".

Впрочем, это не может быть "внутренний монолог" в чистом виде, поскольку кино не имеет таких средств и возможностей в плане интерьеризации и абстрагирования, как слово, – это "внутренний монолог" образов, вот и все. Таким образом, он лишен целого абстрактно-теоретического измерения, эксплицитно задействованного в коммеморативнопознавательном акте монологизирования персонажа, в котором участвуют память и сознание. Так недостаточность одного элемента – того, который в литературе составляют мысли, выраженные в форме абстрактных слов или концептов, – приводит к тому, что "несобственно прямая субъективность" никогда не сможет в точности соответствовать тому, что является внутренним монологом в литературе.

Что же до случаев полного растворения автора в персонаже, то я во всей истории мирового кино вплоть до начала шестидесятых годов вспомнить их не могу: поэтому мне кажется, что не существует фильма, который был бы "несобственно прямой субъективностью" в чистом виде и в котором все действие было бы рассказано от лица персонажа, при абсолютной интерпретации его внутренней ассоциативной системы.

Однако если "несобственно прямая субъективность" не совсем соответствует "внутреннему монологу", она еще меньше соответствует настоящей "несобственно прямой речи".

Когда писатель "переживает речь" своего персонажа, это сказывается на его психологии, но также и на его языке: несобственно прямая речь, таким образом, с лингвистической точки зрения всегда отлична от языка писателя.

Воспроизводить, "переживая" их, языки различных социальных слоев для писателя возможно, поскольку они реально существуют. Каждая лингвистическая реальность есть сумма социально дифференцированных и дифференцирующих языков: и писатель, использующий "несобственно прямую речь", должен прежде всего держать это в своем сознании, отражающем сознание классовое.

Но в реальности аналога теоретически возможного "институционализированного киноязыка", как мы видели, не существует, либо он бесконечен, и автор должен каждый раз заново создавать свой словарь. Однако даже в таком словаре этот язык каждый раз вынужденно наддиалектален и наднационален, поскольку глаза одинаковы во всем мире.

Значит, тут невозможно учитывать (из-за их отсутствия) специальные языки, подязыки, жаргоны – одним словом, социальные лингвистические дифференциации. А если они и существуют, потому что, в конце концов, в реальности они существуют, их невозможно каталогизировать и употреблять.

Ведь на самом деле "взгляд" крестьянина – предположим, находящегося на доисторической стадии развития – охватывает другой тип реальности, чем брошенный на нее же взгляд культурного буржуа; оба совершенно конкретно видят "различные цепочки" предметов, и мало того – даже одна и та же вещь в результате оказывается различной при двух "взглядах". Тем не менее все это не может быть институционализировано и лежит в сфере чистой индукции.

Практически это значит, что на одном теоретически возможном общелингвистическом уровне, создаваемом "взглядами" на вещи, различия, которые режиссер может отметить между собой и персонажем, носят психологический и социальный характер. Но не лингвистический. Последнее абсолютно невозможно при любом натуралистическом мимесисе речи, при гипотетическом стороннем "взгляде" на действительность.

Таким образом, если автор воплощается в своего персонажа и через него излагает событийный ряд или представляет мир, он не может при этом пользоваться тем замечательным средством дифференциации, коим в природе является язык. Производимая им операция не может быть лингвистической, но лишь стилистической.

В остальном, даже если предположить, что писатель переживает речь персонажа, социально равного себе, он не может дифференцировать его психологию через язык, потому что этот язык также и его собственный, – но только через стиль. А практически – через некоторые типичные приемы "поэтической речи".

Таким образом, основополагающая характеристика "несобственно прямой субъективности" – то, что она по своей сути относится не к лингвистике, но к стилистике. Значит, ее можно определить как внутренний монолог, лишенный эксплицитно существующего концептуального и абстрактно-философского элемента.

А это, по крайней мере теоретически, приводит к тому, что "несобственно прямая субъективность" обязательно должна привнести в кино крайне разнообразные стилистические возможности и в то же время высвободить возможности экспрессивные,

сконцентрированные в традиции обычной прозы, в своем роде возвращаясь к истокам, с тем чтобы найти в технических средствах кино исконно присущие ему: хаотичность, онирические, варварские, агрессивные, визионерские качества. Одним словом, именно на ней и лежит задача учреждения в кинематографе гипотетически возможной традиции "языковой техники поэзии".

Конкретные примеры всего этого я буду брать из творческой лаборатории Антониони, Бертолуччи и Годара - можно было бы прибавить также бразильского режиссера Роша [13] и, конечно, множество других (вероятно, почти всех авторов, представленных на фестивале в Пезаро).

Что до Антониони ("Красная пустыня"), то я бы не хотел останавливаться на общепризнанно "поэтических" моментах его фильма, хотя они и многочисленны. Например, эти два или три фиолетовых цветка, данных вне фокуса на первом плане в кадре, где двое героев входят в дом рабочего-неврастеника, и эти же самые два-три фиолетовых цветка, вновь появляющиеся на заднем плане – на сей раз не расплывчато, а устрашающе отчетливо, – в кадре их ухода. Или возьмем эпизод сна: после изысканного цвета вдруг решенный в тонах почти откровенного техникolora (с тем, чтобы воспроизвести или, вернее, пережить с помощью "несобственно прямой субъективности" идущее от комиксов представление ребенка о тропическом пляже). Или, наконец, эпизод подготовки путешествия в Патагонию: слушающие рабочие и так далее, и так далее; этот изумительный крупный план с поразительно "достоверным" рабочим из Эмилии, за которым следует безумная панорама снизу вверх, вдоль голубой полосы электрического света на белой известковой стене склада. Все это говорит о том, как глубока, таинственна и порой невероятно интенсивна формальная идея, разжигающая фантазию Антониони.

Однако в доказательство того, что подобный формализм и есть основа фильма, я хотел бы проанализировать два в высшей степени показательных аспекта одной определенной стилистической операции (такой же, как та, что я рассмотрю ниже на примере Бертолуччи и Годара). Это следующие моменты:

1. Последовательное сближение двух точек зрения, различие между которыми семантически не нагружено, в одном и том же изображении – то есть последовательность двух кадров, включающих в себя один и тот же кусок реальной действительности, снятой сначала вблизи, потом с чуть большего расстояния; или сначала фронтально, а затем чуть-чуть наискосок [14]; или же, наконец, по одной и той же оси, но двумя разными объективами. Отсюда – порождение настойчивости, одержимости, с которой заявляет о себе миф о тревожной и сущностной, автономной красоте вещей.

2. Техника введения и вывода героя из кадра, сводящая монтаж (с той же степенью одержимости) к цепочке "кадриков", которые я бы назвал неформалистскими, где герои входят, говорят или делают что-то, а затем выходят, вновь возвращая кадр к своему чистому и абсолютному значению; за ним следует другой аналогичный кадр, куда персонажи входят, и так далее. И так мир оказывается будто подчиненным мифу о чистой живописной красоте, в которую, правда, вторгаются герои, но при этом приспособляясь к законам этой красоты, а не оскорбляя ее своим присутствием.

Внутренний закон фильма с "навязчивыми кадрами" ясно говорит о превалировании формализма [15] как высвободившегося мифа, то есть мифа поэтического (я употребляю слово "формализм" безо всякого оценочного оттенка: мне превосходно известно, что такое подлинное и искреннее формалистическое вдохновение – поэзия языка).

Но как удалось Антониони подобное "освобождение"? Очень просто, благодаря созданию "стилистических условий" для "несобственно прямой субъективности", распространившейся на весь фильм.

В "Красной пустыне" Антониони в отличие от предыдущих фильмов не использует больше грубоватой контаминации своего собственного, формалистического видения мира

и актуального для современной ему действительности содержания (как, например, проблема неврозов, переходящих в безумие). Теперь он смотрит на мир глазами своей невротической героини, переживая события через ее "взгляд" (на сей раз это выходит за рамки чисто клинического случая: поскольку уже была совершена попытка самоубийства).

С помощью этого стилистического приема Антониони высвободил свой более реальный механизм сознания: он наконец смог показать мир так, как он его видит собственными глазами, заменив для этого видение мира невротичкой на свое собственное, бредовое - эстетское видение: замена блоков была оправдана возможностью аналогий между этими двумя точками зрения. Но если бы такая замена и была необоснованной, тут все равно нечего было бы сказать. Совершенно ясно, что "несобственно прямая субъективность" – лишь предлог, и Антониони, может быть, необоснованно воспользовался им, с тем чтобы получить наибольшую поэтическую свободу – свободу, граничащую с произволом, а потому упоительную.

Навязчивая неподвижность кадра типична также для фильма Бертолуччи "Перед революцией" [16]. Здесь, однако, ее значение уже не то, что у Антониони. В отличие от Антониони Бертолуччи интересуется уже не взятый сам по себе фрагмент мира, замкнутый в кадре и трансформированный им в кусок изобразительной красоты. Формализм Бертолуччи куда менее живописен, и его кадр не может метафорически воздействовать на действительность, расчленяя ее на множество отрезков, таинственным образом оказывающихся самостоятельными как картины. Кадр Бертолуччи примыкает к реальной действительности, следуя в какой-то степени реалистическому канону (в соответствии с техникой поэтического языка, которой, как мы увидим, следовали классики от Чаплина до Бергмана), – неподвижность кадра, заключающего в себе кусок реальной действительности (река Парма, дорога Пармы и так далее), должна свидетельствовать об изящной, нерешительной и глубокой любви именно к этому куску реальности.

Практически вся стилистическая система фильма "Перед революцией" - это длинная "несобственно прямая субъективность", в основу которой положено доминирующее душевное состояние героини фильма, молодой тетушки-невротички. Если у Антониони мировоззрение больной было заменено блоком на лихорадочное формалистическое мировоззрение автора, то у Бертолуччи такой подмены блоков не произошло: здесь скорее мы имеем дело с контаминацией мировоззрения невротички и автора, которые, будучи принципиально аналогическими, с трудом различимы: они растворяются друг в друге, требуя одинакового стиля.

Немногими острыми с экспрессивной точки зрения моментами фильма являются как раз те, в которых чувствуется эта "настойчивость" кадров и монтажных ритмов, чья сущностная реалистичность (восходящая корнями к росселлиниевскому неореализму или мифологическому реализму некоторых более молодых мастеров) становится все более и более интенсивной из-за ненормальной длительности кадра или ненормального монтажного ритма, покуда эти свойства не перерастают в своего рода технический скандал. В таком настойчивом внимании к частностям, особенно к некоторым деталям отступления, есть определенное отклонение по отношению к системе фильма: это уже искушение создать новый фильм. Одним словом, автор переполняет фильм своим присутствием, чувствует себя безгранично свободным и при этом постоянно грозит все бросить и уйти по синусоиде неожиданного вдохновения, побочного следствия любви к поэтическому миру собственного жизненного опыта. Момент ничем не прикрытой по своей природе субъективности в фильме, где (как и у Антониони) вся она мистифицирована процессом лжеобъективизма, порожденного "несобственно прямой субъективностью", используемый в качестве предлога. Одним словом, за техникой съемки, обусловленной душевным состоянием героини – дезориентированной, смятенной,

исступленной от житейских мелочей и хаоса мыслей, – постоянно просвечивает мир, увиденный глазами не менее невротического автора: мир, в котором доминирует изысканный, элегический и отнюдь не лишенный классицистичности дух.

В культуре Годара [17] есть, напротив, нечто грубое и, быть может, даже слегка вульгарное, элегия ему недоступна, так как, будучи парижанином, он не опустится до столь провинциальных и даже деревенских чувств. Для него немыслим и классицистический формализм Антониони по той же самой причине: он настоящий постимпрессионист, в нем ничего не осталось от старой чувственности, застоявшейся там, где царит дух провинциальности, где-нибудь между Римом и долиной реки По, даже если эта чувственность весьма европеизирована, как у Антониони. Годар не поставил перед собой ни одного морального императива – он не чувствует на себе ни накладываемых марксизмом обязательств (старо), ни давления академического сознания (провинциально). Его жизненная сила лишена сдерживающих центров, стыдливости или угрызений совести. Она в себе самой воспроизводит мир; и даже по отношению к себе самой она цинична. Поэтика Годара онтологична, имя ей – кинематограф. А значит, его формализм обращается техницизмом в силу его собственной поэтической природы: все, что зафиксировано кинокамерой в движении – все красиво, все это техническое, а потому поэтическое воспроизведение действительности. Естественно, Годар также играет в обычную игру: ему тоже нужно "доминирующее состояние души" персонажа, чтобы можно было проглотить его техническую свободу: это доминирующее состояние в отношениях с действительностью – невроз и скандал. Таким образом, герои Годара – это также больные, изысканные цветки буржуазии, но их не лечат. Несмотря на свое тяжелейшее состояние, они жизнестойки и находятся по ту сторону патологии: они представляют собой просто-напросто усредненный вариант нового антропологического типа. Для их взаимоотношений с миром также характерна одержимость: какая-нибудь навязчивая деталь или жест. (Здесь вступает в действие кинотехника, которая еще сильнее, чем техника литературная, может обострить ситуацию.) Но в творчестве Годара мы не найдем этой все возрастающей одержимости, направленной всякий раз на один и тот же предмет: у него нет культа формальной стороны предмета (как у Антониони) и нет культа предмета как символа потерянного мира (как у Бертолуччи). У Годара нет никакого культа, он все выстраивает перед собой в один ряд, его "несобственно прямое", маскирующее авторство сохраняет свою непрерывность несмотря на то, что его суть составляет фронтальная и недифференцированная систематизация тысячи мировых частных, смонтированных с холодной и почти снисходительной упоенностью (типичной для его аморального героя) в единство, восстановленное из разобщенности с помощью этого языка, не поддающегося членению. Годар абсолютно чужд классицизму, более того, в применении к нему можно было бы скорее говорить о неокубизме. Но лишь об атональном неокубизме. За сюжетами его фильмов, за его длинными "несобственно прямыми субъективностями", мимически выражающими душевное состояние героев, всегда сквозит фильм, сделанный из чистого удовольствия воссоздать действительность, расколотую вдребезги техникой и воспроизведенную каким-нибудь грубым механическим и дисгармоничным Браком [18].

Общей характеристикой "поэтического кино" – насколько можно судить через несколько лет после его рождения – является то, что оно порождает фильм, двойственный по своей природе. Фильм, который нормально смотрится и нормально воспринимается, есть "несобственно прямая субъективность", может быть ненормализованная и приблизительная, одним словом, весьма свободная. Она вызвана к жизни тем, что автор пользуется "доминирующим в фильме психологическим состоянием" больного, ненормального героя, чтобы постоянно создавать мимесис, открывающий перед ним полную свободу в отношении стилевых аномалий и провокаций.

Под этим фильмом просвечивает следующий – тот, что автор снял бы даже и без предлога визуального мимесиса своего героя, фильм полностью и в открытую носящий экспрессивно-экспрессионистический характер.

Как мы видели из отдельных анализов, оповестителями, возвещающими о присутствии в картине такого нереализованного подпольного фильма, являются навязчиво повторяющиеся кадры и монтажные ритмы. Такая навязчивость противоречит не только норме привычной кинематографической речи, но и самой внутренней системе правил фильма как "несобственно прямой субъективности". Иными словами, в эти минуты речь, следуя иному и, быть может, более подлинному вдохновению, освобождается от функциональности и предстает как "речь в себе", то есть стиль.

Таким образом, в действительности глубокие корни "поэтического кино" восходят к стилистическому экзерсису, в большинстве случаев искренне поэтическому и вдохновенному, что отводит любое подозрение в мистифицировании предлога для употребления "несобственно прямой субъективности".

Что же все это значит?

Это значит, что на наших глазах складывается общая технико-стилистическая традиция – особый язык, язык "кино поэзии". В наше время он тяготеет к тому, чтобы противопоставить себя в диахронии языку кинематографической прозы: эта диахрония, казалось бы, должна проявляться все более и более очевидно, как в литературных системах.

Такая зарождающаяся технико-стилистическая традиция базируется на сумме кинематографических стилем, которые почти естественно сложились, выражая аномальные психологические эксцессы героев, лишь камуфлирующих авторское или, скорее, выражая в сущности своей формалистическое мировоззрение (неформальное у Антониони, элегическое у Бертолуччи, техницистское у Годара и так далее). Для того чтобы выразить такое внутреннее видение, необходим специальный язык, со своими собственными стилизмами и техницизмами, предопределяемыми типом вдохновения, которое, будучи в сущности своей формалистическим, делает их одновременно своим инструментом и своим предметом.

Зародившийся таким образом тип "киностилем", давший начало пока еще едва устоявшейся традиции, лишенной каких бы то ни было норм помимо чисто интуитивных и, я бы сказал, прагматических, целиком и полностью совпадает с типическими процессами, характерными для кинематографической экспрессии. Это чисто лингвистические факты, и потому они требуют специфически лингвистического выражения. Перечислить их – значит наметить возможную, еще не кодифицированную и не функционирующую "просодию", в потенции, впрочем, уже обладающую нормативностью (от Парижа до Рима, от Праги до Бразилии).

Основная характеристика этих знаков, составляющих кино поэзии, – тот феномен, который обычно банальнейшим образом определяется специалистами выражением: "Дать почувствовать камеру". Основным противоречием между ними и подавляющим большинством мудрейших кинематографистов, работавших вплоть до начала шестидесятых годов, был лозунг последних "Не давать чувствовать камеры!". Эти два гносеологических и гномических принципа, противоположных друг другу, совершенно бесспорно определяют присутствие двух различных подходов к созданию кино: два различных киноязыка.

Но в таком случае необходимо отметить: для великих кинопоэм (от Чаплина до Мидзогути [19] и Бергмана) общей и наиболее характерной чертой была та, что "камера в них не чувствовалась", то есть эти фильмы не были сняты по канонам "языка поэтического кино".

Их поэзия была вне речи как речевой техники. Тот факт, что камера у них не чувствовалась, что язык этих фильмов смыкался с означаемыми, поставив себя им на службу, он был прозрачен до совершенства, не подчинял себя фактам, перешагивая через них благодаря безумной семантической деформации, обусловленной тем, что он выступал в качестве континуального технико-стилистического сознания.

Взять хотя бы эпизод бокса из "Огней большого города" [20], где противником Чаплина оказывается заведомо превосходящий его по силе чемпион, - вспомним невероятную комичность балета Чарли, его маленькие шажки в ту и в другую сторону, симметричные, бессмысленные, душераздирающие и в то же время неудержимо смешные, - так вот, здесь камера была неподвижна и фиксировала некое "целое". Здесь она не чувствовалась. А теперь вспомним одно из последних произведений классического "кино поэзии": в фильме "Око дьявола" [21] Бергмана, когда Дон Жуан и Пабло через триста лет выходят из ада и вновь видят мир, то появление мира – вещь почти что невероятная – дано Бергманом в "полуобщем плане" двух героев и кусочка деревни, диковатой и весенней; затем идут один или два самых что ни на есть обычных "крупных плана" и один большой "общий план" шведского пейзажа с его волнующей красотой, прозрачной и смиренно незначительной. Камера была статична, кадры сняты самым обычным образом. Камера не чувствовалась.

Таким образом, в классических фильмах поэтичность достигалась без использования специфического языка поэзии. Это значит, что они были не стихотворениями, но рассказами, классическое кино было и остается прозаическим, его язык – язык прозы. Поэзия присутствует там имплицитно, как, скажем, в рассказах Чехова или Мелвилла.

Формирование "языка поэтического кино" предполагает, напротив, возможность создания псевдорассказов, написанных языком поэзии, художественной прозы, потока лирических страниц, субъективность которых обеспечивается использованием в целях камуфляжа "несобственно прямой субъективности", чей истинный герой – стиль.

Камера чувствуется здесь по вполне понятным причинам: чередование различных объектов, от 25 до 300 мм фокусного расстояния, при съемках одного и того же лица; расточительный трансфокатор высокой кратности, вытягивающий вверх предметы, как хорошо заквашенное тесто; постоянные и якобы ненамеренные контражуры со своими бликами; движение ручной камеры; отчаянные наезды; намеренно неправильный в целях экспрессии монтаж; раздражающие склейки; бесконечная статичность одного и того же изображения и так далее. Весь этот технический кодекс родился из-за нежелания подчиняться правилам, из-за потребности в не скованной рамками, провокационной свободе, из-за тяги к истинным переменам или из пристрастия к упоительной анархии – однако он тут же канонизировался, превратился в наследие лингвистики и просодии, интересующее в наши дни всех кинематографистов мира.

Какой смысл в том, что мы вычленили и даже окрестили эту технико-стилистическую традицию – "поэтическое кино"? Чисто терминологический, конечно, если это не приведет впоследствии к сравнительному изучению этого феномена в более широком культурном, политическом и социальном контексте.

Примерно с 1936 года (с момента выхода фильма "Новые времена") [22] кинематограф всегда опережал литературу, хронологически предшествовал ей, хотя бы уже потому, что служил бурным катализатором глубинных социополитических мотивов, которые как раз с этого времени в какой-то степени стали присущи литературе.

А потому неореализм в кинематографе ("Рим – открытый город") [23] был прообразом всего итальянского литературного неореализма послевоенного периода и частично – пятидесятых годов, неодадаистские и неоформалистские фильмы Феллини или Антониони предвосхитили возрождение итальянского неоавангарда или закат

неореализма; "новая волна" была предшественницей "школы взгляда" [24], сделав шумным общественным достоянием ее первые проявления, и так далее.

Одним словом, в "общем плане" образование традиции "языка поэтического кино" говорит о существовании сильной общей тенденции к возрождению формализма, то есть средней и типичной для культурного развития неокapитализма продукции. (Здесь, конечно, возможна и другая альтернатива, обусловленная моим марксистским морализаторством: это возобновление писательских полномочий, которые в настоящий момент, кажется, попорчены.) Итак, подведем итоги:

1. Техничко-стилистическая традиция поэтического кино рождается в обстановке неоформалистского поиска, соответствующего материалистическому и, в основном, лингвостилистическому типу вдохновения, вновь ставшему актуальным в сфере литературной продукции.

2. Как мы уже неоднократно отмечали, использование "несобственно прямой субъективности" в поэтическом кино есть лишь предлог, оно нужно для того, чтобы говорить косвенно, с помощью какого-либо нарративного алиби, – от первого лица, а следовательно, тип речи, который используется для внутренних монологов такого рода "маскирующих" персонажей, – это речь от "первого лица" человека, видящего мир в основном в иррациональном свете и для самовыражения вынужденного прибегать к самым кричащим выразительным средствам "языка поэзии".

3. Эти персонажи могут быть выбраны лишь из той же культурной среды, что и автор, – то есть они являются его аналогами с точки зрения культуры, языка и психологии, "изысканными цветками буржуазности". Если же они принадлежат к другому социальному миру, то тогда они будут мифологизированы и ассимилированы в типизации разного рода аномалий, неврозов, форм гиперчувствительности и так далее. Одним словом, буржуазия и в кино вновь идентифицирует себя со всем человечеством в иррациональной межклассовости.

Все это является частью общего движения буржуазной культуры к за падению территории, потерянной в боях с марксизмом, грозящим революцией. Оно вливается в это по-своему грандиозное движение, можно сказать, антропологической эволюции буржуазии в рамках "внутренней революции" капитализма. Иначе говоря, неокapитализм оспаривает и модифицирует свои собственные структуры, он, в частности, вновь возлагает на поэтов характерную для позднего гуманизма функцию: воплощение мифа и технического сознания формы.

Примечания

1. Капуанские ворота – площадь в Неаполе; Пазолини имеет в виду, вероятно, какой-то балаган на рынке, расположенном на этой площади.

2. Образ-знак (*im-segni*) – одно из ключевых понятий теории Пазолини. "Как показывает наша с ним дискуссия, Пазолини имел в виду иконологические и иконографические кодификации, характерные для каждой социокультурной группы, без которых изображения не имели бы смысла. Эти кодификации, согласно Пазолини, носят языковой характер, они в какой-то степени имеют ту же природу, что "киноязык", являясь его первым уровнем, так что кинематографист всегда вынужден частично изобретать или оперировать одновременно двумя языками – языком образ-знаков и языком кино" (Metz С. *Le cinema moderne et la narrativite.*—In: *Essais sur la signification au cinema*. Т. 1. Р., 1975, р. 210). Метц выступает не против самого понятия "образ-знака", но против его превращения в "киноязык", "вот почему мы настаиваем, – поясняет он, – на перцептивном и культурном статусе этих "образ-знаков", противопоставляя их языковому характеру собственно кинематографических кодов" (*ibid.*).

3. Абд-аль-Кадер (1807-1883) - народный герой, возглавлявший восстание против французских завоевателей в Алжире в 1832-1847 годах.

4. "К Сильвии". – Вероятно, имеется в виду стихотворение (1835) итальянского поэта Джакомо Леопарди (1798-1837), или менее вероятно – послание итальянского поэта Джузеппе Парини (1729-1799).

5. Избрание Росселини в Сократы... – После выхода на экраны фильма Росселини "Индия-58" (1958) Жан-Люк Годар, высоко оценивший фильм, определил его как "сократическое кино": «"Индия" – это фильм абсолютной логики, более сократический, чем сам Сократ» ("Cahiers du cinema", № 96, juin 1959). Это определение было связано также с намерением Росселини снимать фильм о Сократе, осуществленным лишь в 1970г.

6. Несобственно прямая речь... – Проблематика несобственно прямой речи – центральная для литературоведческих работ Пазолини и его собственного творчества. Она восходит к книге Р. Барта "Нулевая степень письма" (1953) - см. "Семиотика". М., 1983, с. 321-325. Теоретически концепция "несобственно прямой речи" была обоснована Пазолини в работе *Intervento sul discorso libere indirette*. – In: Pasolini P.P. *Empirismo eretico*. Milano, 1977, p. 81-103, являвшейся развернутой рецензией на книгу лингвиста Джулио Херцга "Несобственно прямой стиль в итальянском языке". В этой работе Пазолини определил несобственно прямую речь как "грамматическую форму, которая позволяет говорить через говорящего" (*ibid.*, p. 81).

7. ...архаизирующий характер несобственно прямой речи у Верги. – Пазолини считал, что использование несобственно прямой речи в творчестве итальянского писателя Джованни Верги (1840-1922) призвано сделать "действительно объективным повествование о мире, объективно отличном от мира автора" (*Intervento sul discorso libero indiretto*, p. 83).

8. Данте Алигьери. Божественная комедия. "Чистилище", песнь 4,136-139, перевод М.Лозинского.

9. ...слова нежного наставника... (*doice Pedagogo*) – обращение Данте к Вергилию ("Чистилище", песнь 12, 3).

10. Стелла прогуливается по замусоренной лужайке... – Имеется в виду эпизод из фильма Пазолини "Аккатоне" (1961).

11. На переднем плане - Кабирия... – Имеется в виду заключительная сцена фильма Федерико Феллини "Ночи Кабирии" (1956).

12. ..."точка зрения" мертвого тела... – По-видимому, речь идет об эпизоде из фильма датского режиссера Карла Теодора Дрейера "Вампир" (1932), где герой фильма Дэвид Грей сначала видит сам себя в гробу, а затем из гроба собственные похороны. Этот эпизод стал классическим примером парадоксов субъективной камеры. Согласно Барту, здесь "камера прогуливается от дома к кладбищу и регистрирует то, что видит умерший; таков предел, у которого разоблачается репрезентация: зритель более не может занимать никакого места, так как он не в состоянии идентифицировать свой глаз с закрытыми глазами мертвеца" (Barthes R. *Diderot, Brecht, Eisenstein*. – "Cinema: theorie, lectures" № special de la "Revue d'Esthetique". P., 1978, p. 191).

13. Глаубер Роша (1938–1981) – ведущий режиссер бразильского так называемого "нового кино".

14. ...предмет, снятый сначала фронтально, а затем чуть-чуть наискосок... - Такого рода переход считается нарушением классических правил монтажа ("правила 30°"), согласно которым незаметный для зрителя монтажный переход предполагает изменение угла съемки более чем на 30°.

15. Под формализмом Пазолини понимает собственно поэтическую функцию языка.

16. "Перед революцией" (1964) - специальный анализ языка этого фильма итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи (р. 1940) Пазолини предпринял в работе "Письменный

язык действия" (Pasolini P.P. La lingua scritta dell'azione. - "Nuovi argomenti", № 2, 1966, p. 95-102).

17. В культуре Годара... – В дальнейшем Пазолини вновь возвращается к анализу творчества французского режиссера Жан-Люка Годара (р. 1930) в работе "Ненародное кино" ("Il cinema impopolare".—In: Empirismo eretico. Milano, 1977, p. 272-273).

18. Жорж Брак (1882-1963) - французский художник-кубист.

19. Мидзогути Кёндзи (1882-1956) – японский кинорежиссер. Пазолини особенно восхищался его фильмом "Угепу моноготари" ("Сказки бледной луны после дождя", 1953).

20. Подробную запись эпизода бокса из фильма Ч. Чаплина "Огни большого города" (1931) см. в кн. "Фильмы Чаплина. Сценарии и записи по фильмам". М., 1972, с. 270–273.

21. "Око дьявола" (1960)—фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана (р. 1918).

22. "Новые времена" (1936) – Пазолини рассматривал этот фильм Чарли Чаплина как непревзойденную модель демистификации мифа о "технологическом человеке", выраженную в противопоставлении экспрессивности Чарли неэкспрессивности машины (Intervento sul discorso libero indiretto, p. 102-103).

23. "Рим - открытый город" (1944-1946) - фильм режиссера Роберто Росселини.

24. "Школа взгляда". – Вероятней всего, имеется в виду "новый роман" во французской литературе, прежде всего творчество Алена Роб-Грийе (р. 1922), в раннем периоде ориентированное на передачу визуальной видимости вещей (роман "Буаёр", 1955). Огромное значение для пропаганды метода Роб-Грийе имел фильм Алена Рене по сценарию Роб-Грийе "В прошлом году в Мариенбаде" (1961), воспринятый критикой как воплощение идей "нового романа" в кино.