

ОБРАМЛЕННЯ В КОМПОЗИЦІЙНО-СМИСЛОВІЙ СТРУКТУРІ ФІЛЬМІВ П. П. ПАЗОЛІНІ

Пахарєва Тетяна Анатоліївна,

доктор філологічних наук,

професор кафедри світової літератури

та теорії літератури

Українського державного університету

імені Михайла Драгоманова

paharevata@ukr.net

orcid.org/0000-0003-0718-7034

Мета статті – виявити функційний зв’язок з літературою та особливості використання рамкових побудов у поезиці фільмів П. П. Пазоліні, а також окреслити їх смислоутворювальний потенціал. Застосовано переважно структурно-семіотичний **метод**, який є спільною основою розвідок поезики як літератури, так і кінематографу, адже актуалізує бачення фільму як тексту, а кінематографу – як однієї з численних мов мистецтва. **В результаті** виявлено семантичну активізацію рамкових позатекстових елементів (назв, епіграфів, титрів) у всіх кінотворах Пазоліні, їх смислове навантаження і роль у створенні парадигмальних, нелінійних та наближених до поетичних смислових структур. Також проаналізовано смислове навантаження обрамлення як композиційного принципу у більшості фільмів митця та метафоричні, асоціативно-поетичні, сугестивні смисли композиційної рамкової побудови «тексту в тексті» у його фільмах із подвійним хронопом («Птахи великі та маленькі», «Цар Едіп», «Свинарник», «Сало, або 120 днів Содому»). Окремо на матеріалі фільму «Євангеліє від Матфея» проаналізовано смисловий потенціал та поетикальні особливості такого суто кінематографічного рамкового елемента, як рамка кадру. В підсумку зроблено **висновок** про не наративний, а асоціативно-метафоричний та інтелектуально-аналітичний характер тих художніх завдань, які вирішує Пазоліні за допомогою всіх різновидів обрамлення, що дає змогу вважати рамкові побудови у його фільмах елементами індивідуальної поетичної кіномови, у відповідності до того розуміння поетичного кіно, яке Пазоліні пропонував у своїх теоретичних працях.

Ключові слова: поезика, кінотекст, рамкова композиція, поетичний кінематограф, міжмистецька взаємодія.

FRAMING IN THE COMPOSITION AND MEANING STRUCTURE OF P. P. PASOLINI'S FILMS

Pakhareva Tetyana Anatolyivna,

Doctor of Philological Sciences,

Professor at the Department of World Literature

and Literary Theory

Dragomanov Ukrainian State University

paharevata@ukr.net

orcid.org/0000-0003-0718-7034

The purpose of the article is to reveal the functional connection with literature and the peculiarities of the use of framework constructions in the poetics of P.P. Pasolini's films, as well as to outline their meaning-making potential. The structural-semiotic **method** is mainly used, which is the common basis of the exploration of the poetics of both literature and cinematography, because it actualizes the vision of film as a text, and cinematography as one of the many languages of art. **As a result**, the semantic activation of frame extratextual elements (titles, epigraphs and titles) in all of Pasolini's films was revealed and their semantic load

and role in creating paradigmatic, non-linear and close to poetic semantic structures was revealed. The semantic load of framing as a compositional principle in most of the artist's films and the metaphorical, associative-poetic and suggestive meanings of the compositional framework construction of the "text within the text" in his films with a double chronotope ("Birds big and small", "Oedipus the King", "The Piglet", "Salo, or 120 days of Sodom" are also analyzed). Special attention was paid to the function of the author-character in the creation of the frame composition of the films "Decameron", "Flower of 1001 Nights", "Oedipus the King". Thanks to the fact that Pasolini himself played the role of the author in the mentioned films (or the high priest, who in a metaphorical sense is a substitute for the author in "Oedipus Rex"), this image acquires the characteristics of a lyrical hero and to a large extent realizes the poetic component of Pasolini's individual poetics. Separately, on the material of the film "Gospel of Matthew", the semantic potential and poetic features of such a purely cinematographic frame element as the frame are analyzed. As a result, a **conclusion** was made about the non-narrative, but associative-metaphorical and intellectual-analytical character of those artistic tasks that Pasolini solves with the help of all types of framing, which allows us to consider the frame constructions in his films as elements of an individual poetic film language, in accordance with that understanding of poetic cinema, which Pasolini proposed in his theoretical works, in particular, in the article "Poetic Cinema".

Key words: poetics, film-text, frame composition, poetic cinematography, inter-art interaction.

1. Вступ

Питання системної взаємодії кінематографу та літератури залишається актуальним у просторі сучасної гуманітаристики, а така постать, як П.П. Пазоліні, надає надзвичайно багатий матеріал для спостережень на цю тему. Цілком логічно, що в досі нечисленних, переважно кінознавчих вітчизняних розвідках, присвячених цьому митцю, його позиціонують як теоретика «поетичного кіно» і розглядають у загальному контексті поетичного кінематографу, особливо значущому для української кінематографічної традиції (Брюховецька, 2013; Наумова, 2016; Швець, 2023). Але специфіка поетичної кіномови самого Пазоліні у її відповідності до його поглядів на поезію взагалі та поетичне кіно зокрема поки не отримала детального висвітлення. Цією обставиною зумовлено актуальність цієї статті, яку буде присвячено одному з найбільш функційно значущих елементів пазолінієвої кінопоетики – обрамленню.

2. Визначення та уточнення

Рамка, будучи водночас і літературним, і кінематографічним засобом, потенційно забезпечує виразну гру на перетині цих двох мистецтв у творах, що одночасно належать і кіно, і літературі. А саме до таких певною мірою можна віднести фільми П.П. Пазоліні, чий кінематограф є лише однією з граней творчості митця, якого на батьківщині сприймають насамперед як поета і письменника.

Спочатку з'ясуємо, в якому сенсі ми вживаємо поняття рамки та обрамлення стосовно композиції фільмів Пазоліні, адже може йтися, по-перше, про рамку, створену позатекстовими елементами (назви, епіграфи, посвяти, зміст або титри у фільмі), а по-друге, про рамкову композицію, або ж обрамлення власне художнього тексту, де відтворюється схема «оповіді всередині оповіді» на кшталт класичних композицій новелістичних збірок, де образи оповідачів із власними історіями обрамлюють та скріплюють собою різноманітні новели, що становлять збірку. Нарешті, існує ще й кінематографічне поняття рамки кадру, яка, будучи активним елементом кінопоетики, теж не може бути проігнорована у розмові про рамкові структури у фільмах Пазоліні.

Одразу зазначимо, що в поетиці кіно Пазоліні всі варіанти рамкових побудов є важливими змістоутворювальними чинниками та значущими елементами композиції його фільмів. Як режисер-філолог, який гостро відчував семіотичний ресурс будь-якої структури і мислив структурно, Пазоліні, вочевидь, добре розумів смислоутворювальні можливості позатекстових рамкових елементів, як-от епіграфи або титри, а з іншого боку, у своїх кінотворах був схильний до

створення рамкової композиції як такої, що підкреслює структурність художнього світу, його вибудованість, акцентує увагу на його «каркасних» конструкціях і «кріпленнях», тим самим актуалізуючи сприйняття фільму саме як тексту та сприяючи формуванню автометаописового рівня у пазолінієвому кіно.

3. Позатекстові елементи обрамлення у фільмах П.П. Пазоліні

Якщо говорити про обрамлення в його першому, «технічному» значенні, то тут одразу помітно, що майже в кожному фільмі Пазоліні титри, оформлені особливим чином, позначають собою певні смисли, розгорнуті далі в кінотексті, або ж завдають певний вектор розуміння такого кінотвору. Наприклад, у фільмі «Птахи великі та маленькі» титри є римованими й озвученими речитативом під музику, жартівливо представляючи кожного з творців фільму у стилі народного фарсового дійства. Так, продюсер і режисер там представлені таким чином: «Кишенею ризикував Альфредо Біні, а репутацією – П'єр-Паоло Пазоліні». Тим самим титрами одразу акцентовано притчево-фарсову умовність поетики фільму, а з іншого боку, порушено «четверту стіну» між умовним світом з персонажами-кариатурами і сучасною до моменту створення фільму дійсністю, так що Біні і Пазоліні – це водночас і жартівливо заримовані «герої» пісеньки титрів, і продюсер і режисер, що існують в одній реальності із глядачем. Це налаштовує на активне сприйняття того подвійного (циклічного) хронотопу фільму, в якому історії пари середньовічних францисканців та пари сучасних батька із сином корелюють одна з одною і вкладаються в одну й ту саму архетипну історію про неможливість примирення між хижаком та його жертвою.

Але насамперед і здебільшого титри у Пазоліні маркують фільм саме як текст, фізично імітуючи фактуру книжкової сторінки: часто титри у нього оформлюються як стилізація змісту книги: чорні літери на білому тлі, набрані шрифтом друкарської машинки, де між іменами виконавців та їхніх персонажів проставлені крапки, як між назвою розділу та номером сторінки у змісті книги, а у фільмі «Мама Рома» на секунду по титрах навіть проповзає муха, оприявнюючи ілюзію паперової поверхні.

Так само не дають забути про текстову природу фільму такі рамкові елементи, як посвяти (пам'яті Папи Іоанна XXIII – в «Євангеліє від Матфея») та епіграфи, або ж своєрідні «передмови», які Пазоліні застосовує у кількох фільмах («Теорема»: «І тоді Господь переконав людей іти в пустелю» – звучить за кадром після титрів як епіграф; або ж «Свинарник», де ще до початку титрів озвучуються тексти, ніби вибиті на мармурових плитах, що в них «екстраговано» основні смисли фільму). А до титрів фільму «Сало, або 120 днів Содому» додається ще й «обрана бібліографія», завдяки якій фільм позиціонується як не тільки художнє, а й наукове висловлювання.

Окремий смисловий простір формують і назви фільмів Пазоліні як самі по собі, так і у кореляції одна з одною. Зокрема, між назвами перших двох його фільмів встановлюється концептуальний зв'язок не тільки завдяки спільній для них проблематиці соціального неблагополуччя, що її Пазоліні розробляє з позиції співчуття маргіналізованим героям як «героям часу» повоевної Італії. Назвами обох фільмів стають не імена, а прізвиська героїв – «Аккаттоне» (це слово перекладається як «жебрак») та «Мама Рома» – і привертання уваги до прізвиська, яке витісняє собою справжнє ім'я героя та, відповідно, героїні у цих фільмах, безумовно, підкреслює акцент на маргінальному статусі цих героїв та на самій проблемі маргіналізації великої частки населення Італії у неблагополучні роки після Другої світової війни. З іншого боку, кореляція через назву між постатями героїв Анни Маньяні та Франко Читті сприяє актуалізації їх архетипної основи, так що в Аккаттоне починає у збільшеному масштабі проявлятися архетип жертвовного сина, а в Мамі Ромі – архетип багатостраждальної матері, так що разом з цих образів-архетипів створюється своєрідна «Pieta» Пазоліні.

Звернімо увагу також і на назви фільмів за мотивами літературних творів, яких є більшість у кінодобробку Пазоліні. Майже завжди він зберігає у фільмі назву книги-першоджерела, навіть у випадку, коли екранізує Євангеліє, тим самим акцентуючи відсилання до літературної основи фільму, навіть коли вона постає суттєво трансформованою у кінотворі.

3. Обрамлення як композиційна структура у фільмах Пазоліні

Втім найспецифічнішу авторську стратегію щодо рамкових композицій Пазоліні демонструє у сюжетній побудові своїх кінотворів, і рамковий композиційний принцип він використовує у більшості фільмів. Зокрема, він дуже своєрідно переосмислює класичну новелістичну рамкову структуру, коли екранізує «Декамерон» і «Кентерберійські оповідання». В обох фільмах обрамлюючі компоненти пов'язані з особою автора та авторською присутністю в творі. Так, у «Декамероні» Пазоліні відмовляється від автентичного рамкового сюжету і відповідно від постатей десятиох героїв-оповідачів, натомість вводячи до фільму фігуру митця – художника, «найкращого учня Джотто», як його характеризують у фільмі, що його запрошено розписати фресками церкву (про значущість Джотто для себе як митця Пазоліні навіть говорив, коментуючи стратегію вибору «фрескових» фронтальних планів зйомки у своїх фільмах). Ідеї і натхнення він шукає, спостерігаючи за людьми та тими історіями, які з ними відбуваються, так що сюжети окремих новел Боккаччо постають у Пазоліні як життєвий матеріал, пропущений крізь око митця. Таким чином, Пазоліні символічно «десеміотизує» літературну реальність та її одиниці (героїв та обставини боккаччових новел), надаючи їм життєвого статусу, а потім знов семіотизує їх, і в якості тієї інстанції, яка перетворює життєву реальність на художню, позиціонує візуальне мистецтво, живопис як своєрідний «протокінематограф» (це корелює з тим, як у статті «Поетичне кіно» Пазоліні осмислював природу кіномови і роботу режисера над створенням художньої мови кіно порівняно з роботою поета зі словником).

Роль художника виконав сам Пазоліні, і в кількох епізодах фільму створив прозорі відсилання до кіномистецтва, актуалізуючи тим самим власне авторство щодо художнього світу свого «Декамерона», і, відповідно, той самий лінгвістичний складник творчості кіномитця, про який пише у «Поетичному кіно». Так, в одному епізоді бачимо художника, який, подібно до режисера або кінооператора, формує «кадр» за допомогою пальців; в іншому епізоді біла стіна, на якій буде фреска, а поки лежить лише тінь художника, постає прозорою метафорою створення авторського візуального художнього світу тощо. В результаті «Декамерон» Пазоліні перетворюється не тільки на екранізацію Боккаччо, а й на автометаописове висловлювання – на фільм, який сам розповідає про процес власного створення, а також про погляди Пазоліні на авторство в кіно і на специфіку семіотичного складника творчості кіномитця.

Аналогічним чином у «Кентерберійських оповіданнях» роль рамкового сюжету виконує не історія про паломництво до абатства Кентербері, а метасюжет написання Чосером своєї книги і образ Чосера – автора, творця художнього світу, роль якого знову виконав сам Пазоліні. Так само і в «Царі Едіпі» він вибрав для себе роль верховного жреця, слова якого вводять до фільму текст Софокла. Коментуючи свою розлогу репліку у фільмі, він говорив, що йому було важливо самому зробити це, тим ніби створивши образ автора за допомогою і слів автора трагедії, і свого обличчя як автора фільму. Отже, і роль верховного жреця, вибрана Пазоліні для себе, і його сполучення цієї ролі з текстом Софокла і, відповідно, постаттю Софокла як автора – все це фактично ілюструє та унаочнює пазолінієвську концепцію кінотворчості, стрижневою категорією якої він постулює авторську волю режисера як «верховного жреця».

Зі сказаного зрозуміло, що в наведених прикладах проста наявність наскрізного умовного персонажу-митця ще не створювала б настільки відчутну рамкову композицію. Найбільше перетворює персонажа-митця на «автора», що створює рамку тексту саме своєю оповіддю, той

факт, що виконавцем цієї ролі постає реальний автор фільму, який таким чином до певної міри «грає» самого себе (точніше, себе у своєму творчо перетвореному бутті) і тим самим за умовчанням постає носієм цілісності твору, а значить, першою і останньою його «рамкою». Такий експлікований під маскою персонажу, але впізнаваний автор найбільше нагадує навіть не прозового «героя-оповідача» або наратора в будь-якому розумінні цього поняття, а скоріш ліричного героя, в якому зберігається субстрат особистості реально-біографічного автора. На нашу думку, це надає екранізаціям Пазоліні відчутно поетичного забарвлення, якщо виходити з його розуміння поетичного кіно як насамперед індивідуально-авторського художнього висловлювання ненаративного типу.

Особливе рішення Пазоліні, яке автор приймає щодо збірки «1001 ночі», яку екранізує, особисто не входячи у кадр і взагалі усунувши з фільму постать будь-якого героя-оповідача, а натомість проявивши свою авторську волю імпліцитно, створивши власний наскрізний сюжет, що виконує рамкову функцію – сюжет пошуку юнаком своєї зниклої коханої. Таку стратегію митця можна, вірогідно, тлумачити як певне привласнення та перебудування художнього світу «1001 ночі» шляхом створення авторського обрамлюючого сюжету без допомоги славнозвісної балакучої дружини царя Шахріяра. І якщо в двох інших екранізаціях «трилогії життя» Пазоліні зберігає назви першоджерел без змін, то свою версію казок Шехерезади він називає «Квітка тисячі і однієї ночі», ніби підкреслюючи таким чином емансипованість фільму від книги і натякаючи, що старовинна збірка казок дала у його кінотворі нові пагони з власним цвітінням.

На увагу заслуговує й інший тип рамкової композиції у фільмах Пазоліні – це кільцева рамкова структура по принципу тексту всередині іншого тексту, де сюжет-обрамлення пов'язаний із сюжетом всередині умовно-асоціативно, часто не маючи з ним ні часопросторових перетинів, ні спільних персонажів. Так, у подвійному хронотопі, але всередині єдиного смислового простору розгортаються історії міфічного і сучасного «Едіпа» («Цар Едіп»), згадані вище історії парних персонажів «Птахів великих та маленьких», історії буржуазної родини 1970-х рр. ХХ ст. і племені люджерів з невизначеної умовної епохи у стрічці «Свинарник». В усіх названих фільмах рамковий і серединний сюжети становлять у своїй взаємооберненості не оповідне, а образно-семантичне утворення. І насамперед вони постають компонентами макрометафори, на яку саме завдяки рамковій композиції перетворюється фільм. Так, у «Свинарнику» через «ейзенштейнівську» логіку інтелектуального монтажного зіткнення візуальних рядів (яка має переважно поетичну генезу, про що регулярно розмірковує у своїх статтях сам С. Ейзенштейн) сучасне буржуазне суспільство уподібнюється люджерському племені. Або ж у «Птахах великих та маленьких» францисканська проповідь через композиційний паралелізм рамкової структури резонує з постмарксизмом, а іронія, закладена в цю паралель, реалізується через метафоричні образи птахів, що є титульними у фільмі завдяки назві: францисканці, що навчаються проповідувати християнство на мові птахів, іронічно корелюються зі старим круком, який на людській мові «проповідує» марксизм героям сучасного сюжету, і в обох випадках проповідь не досягає своєї мети. А реалізація соціально-критичного змісту фільму в його назві відбувається ще й через алюзію на назву сатирико-алегоричної гравюри П. Брейгеля «Великі риби їдять маленьких».

По-особливому рамкова композиція втілена у смисловій структурі фільму «Сало, або 120 днів Содому»: на першому рівні рамка реалізується через подвійний хронотоп, який виникає завдяки назві, що відсилає до відповідної книги де Сада, фактично екранізованої Пазоліні, але з перенесенням сюжету і героїв де Сада у епоху Другої світової війни. І «де-садівський» шар, таким чином, тут представлений тільки вербально, тоді як візуальний ряд фільму залишається виключно у реальності нацистської «республіки» Сало 1943 року. Така рамкова структура не є оригінальною, адже вона виникає в усіх численних спробах осучаснення класики в кіно

і театрі. Утім Пазоліні цим не обмежується, оскільки це лише поверхневий рівень рамкової конструкції, яку він створює: над цією основною композицією будується друга рамка з масиву текстів-коментарів, до яких відсилає і які цитує Пазоліні у своєму фільмі. Наприклад, через пряме цитування Р. Барта або візуальні відсилання до тих джерел, які перелічені у вже згаданій «обраній бібліографії» у титрах фільму, до його художнього світу вводиться інтелектуальний контекст епохи 60-х, формуючи відповідну інтерпретаційну матрицю, тобто ще одну «рамку» фільму одразу у самому його «тексті». І нарешті, останній рамковий рівень «120 днів Содому» сформовано автоінтертекстом, який відсилає до «Царя Едіпа» завдяки майже однаковим першим кадрам: історія Едіпа розпочинається з кадру крупного плану дорожнього вказівника з написом «Фіви», а «Сало, або 120 днів Содому» – з подібного крупного плану вказівника «Сало». Таким чином, візуальною римою формується «створюваний простір» міфопоетичного типу, в якому події різних епох і культур постають варіантами одного й того самого інваріантного сюжету, пов'язаного з поняттями насильства, влади, злочину та спокути.

Автоінтертекст, за допомогою якого створюється подвійний (і навіть потрійний) хронотоп, відзначаємо не лише в «120 днях Содому», а і у самому «Царі Едіпі», де кадр Едіпа, що вирушає з Фів після самозасліплення, побудований так само, як кадр «Аккаттоне» у момент, коли теж згнаний герой також вирушає назустріч загибелі. Зачіска, одяг, ракурс, в якому бачимо на цих кадрах Франко Читті, повністю ідентичні, так що в «Цареві Едіпі» завдяки цій автоцитаті відкривається вимір, пов'язаний з мешканцями міських околиць, як Аккаттоне, та їхньою трагедією. І це великою мірою пояснює фінал фільму, де Едіп опиняється саме на міській околиці, в тій реальності, де мешкають Аккаттоне та герої роману Пазоліні «Шпана», і награв на сопілці «В тяжкій боротьбі ви навек полягли...». Ця інтертекстуальна гілка розгортає новий «пучок» смислів у протилежному, ніж інтертекст «120 днів Содому», напрямі: якщо придивитися до згаданої пісні, яка супроводжує фінал «Царя Едіпа», то другий її рядок здається важливим: «В тяжкій боротьбі ви навек полягли / З любові до свого народу». Відповідальне рішення Едіпа визнати свою провину і покарати себе як вбивцю Лайя і тим самим врятувати свій народ від страшної хвороби, наслані богами саме за неспокуте вбивство законного царя, Пазоліні через цю революційну пісню «вмонтовує» в актуальну ліву повістку свого часу. Смілова структура пазолінівського автоінтертексту в результаті постає розгалуженою, подібно до системи мотивів у поезії, а не лінійною, як у наративних творах.

Отже, рамкові композиції, які створюють такий багатовимірний хронотоп та багатошарову смислову структуру у фільмах Пазоліні, виконують особливу функцію: вони не заключають текст в окреслені рамкою кордони, а навпаки, трансцендують його за межі чітко визначених просторово-часових і інтерпретаційних координат, створюючи майже парадоксальну відкриту – поетичну за способом смислобудування – структуру, відкритість якої забезпечена саме рамкою.

Окремо маємо проаналізувати функцію рамки у фільмі «Теорема», який вже самою назвою постулює немовби не поетичну, а «математичну» структурованість смислового та образного рівнів кінотвору. Тут обрамлення аналогічно початковому і кінцевому компонентам у викладі математичної теореми, натякаючи, що все, що всередині, є «доказом». На початку нам «дано» виключну ситуацію, коли власник заводу добровільно дарує його робітникам, і журналісти й активісти профспілки майже в паніці обговорюють такий нечуваний вчинок, шукаючи, де тут може критися небезпека чи омана. А у фіналі фільму оприявнюється та сама метаморфоза капіталіста-власника, яка спонукає його до своєрідного «*imitatio Christi*», коли він після дарування заводу робітникам, ніби не задовільнившись такою малою жертвою, спочатку добровільно йде на максимальне самоприниження, роздягнувшись догола на переповненому людьми залізничному вокзалі (іронія ситуації полягає в тому, що цю «жертву» смиренню ніхто

не помітив), а далі біжить у пустелю, як було «рекомендовано» в епіграфі до фільму. Таким чином, смислову рамку фільму тут становлять і формальні позатекстові рамкові елементи (назва та епіграф), і рамкова композиція самого тексту. Але загалом «Теорема» постає черговою філософсько-поетичною метафорою з нескінченною кількістю можливих інтерпретацій, а математична термінологія підпорядковується законам поетичного інакомовлення.

4. Рамка кадру як змістоутворювальний елемент кінопоетики Пазоліні

Нарешті, розглянемо і такий суто кінематографічний тип рамки, як рамка кадру, та прокоментуємо її поетичні застосування Пазоліні. Здається, найпереконливіші приклади використання рамки для створення непрямого (і, відповідно, ненаративного, а поетично-інакомовного) смислу знаходимо в «Євангелії від Матфея», нагадавши попередньо, що Пазоліні вважав Євангеліє найбільш довершеним взірцем поезії і саме цим пояснював своє небажання щось змінювати в євангельському тексті й адаптувати його у своєму фільмі. Отже, в поезиці цієї стрічки особливого смислового навантаження набувають плани та ракурси зйомки, окреслені та зафіксовані рамкою кадру. Панорамні або покадрово змонтовані одне за одним низки облич крупним планом – це варіант побудови кадру, який найчастіше використано у «Євангелії від Матфея». Статичність таких кадрів ніби відсилає до підпорядкованих канону іконописних зображень, однак, окрім «Спасу Нерукотворного», всі інші іконописні композиції не обмежуються лише обличчям, а створюють як мінімум погрудне зображення святого. Отже, заключаючи в рамку кадру лише обличчя, Пазоліні не стільки відтворює іконописний канон, скільки персоналізує відеоряд, а через нього і саму євангельську історію, постійно нагадуючи про те, що свого часу Б. Пастернак у своєму христологічному романі визначив як сутність християнства – його зверненість до особистості, до кожної окремої людини. Другий якщо не за частотністю, то за акцентованістю в монтажному ряді варіант кадру в фільмі Пазоліні – це надзагальні плани з пташиного польоту, і вони, звичайно ж, втілюють точку зору Вічності, «погляд Бога». Ці відкриті панорами максимально усувають відчуття рамки, яка загалом у фільмі найбільше реалізує семантику обмеженості людського бачення і, відповідно, людського знання. Людське ж бачення найбільше проявлено за допомогою середнього плану, на якому у фільмі тримаються всі сцени у натовпі. При цьому камера залишається на рівні очей, так що створюється враження присутності всередині юрби людей, що слухають Христа, або біжать його зустрічати, або спостерігають за судом над ним. Рамка кадру в таких композиціях дуже відчутна, саме вона створює враження тісняви, в якій ніби опиняється глядач, та обмежує його поле зору. Але ефект фізичної присутності в гушавині євангельських подій підсилюється ще й тим, що в таких кадрах натовпу Пазоліні вдається до зображення зі спини як звичайних людей, так і апостолів і Христа, завдяки чому глядач ніби постійно «йде за ними» і перебуває не у власному просторі по той бік екрана, а всередині світу героїв Євангелія. Саме цей прийом, на наш погляд, найбільше наближає поетику «Євангелія від Матфея» до іконопису, відтворюючи в кінематографічний спосіб принцип «зворотної перспективи», притаманний іконописному простору. І рамка кадру, його межа в такому контексті стає точкою перетину світів, які виявляються проникними один для одного.

5. Висновки

Отже, можемо констатувати, що і побудова, і смисловий спектр, і функції рамкових композицій у фільмах Пазоліні є надзвичайно різноманітними, позаяк у кожному фільмі рамкова структура виконує особливу роль, покликану якомога точніше увиразнити ключові смисли кінотвору, водночас позбавляючи його лінійної «простої» наративності, якій Пазоліні у своїх теоретичних роботах протиставляв специфічний неоповідний спосіб смислопобудови, властивий «поетичному» кінематографу. А якщо врахувати і такі фактори створення «поетичного»

кіно, як подібний до ліричного героя герой-«автор», виявлений у «Декамероні» та «Кентерберійських оповіданнях», і як системно присутній у фільмах Пазоліні смисловий шар автокоментаря та автоінтерпретації, реалізований через візуальну метафорику, автоінтертекстуальність або цитатно-алюзивний план фільму, то можемо припустити, що рамкова побудова, в літературі характерна для наративної прози, в авторському кінематографі Пазоліні перетворюється на елемент індивідуальної поетичної кіномови.

Література:

1. Брюховецька О.В. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Magisterium*. Вип. 52. *Культурологія*. 2013. С. 48–54.
2. Наумова П. «Поетичне» кіно і мова кінематографа. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 3. С. 65–71.
3. Швець Ю.Ю. П'єр Паоло Пазоліні: невидиме, справжнє, поетичне: (до 100-річчя Майстра). *Кіно-Театр*. 2023. № 3. С. 36–38.

References:

1. Briukhovetska, O.V. (2013). «Poetychne kino»: film «Tini zabutykh predkiv» u konteksti vizualnoi kultury 1960-kh rokiv [“Poetic cinema”: the film “Shadows of Forgotten Ancestors” in the context of visual culture of the 1960s]. *Magisterium*. Vol. 52. *Culturology*. Pp. 48–54 [in Ukrainian].
2. Naumova, P. (2016). «Poetychne» kino i mova kinematohrafa [“Poetic” cinema and the language of cinematography]. *Studii mystetstvoznavchi*, 3. Pp. 65–71 [in Ukrainian].
3. Shvets, Yu.Yu. (2023). Pier Paolo Pazolini: nevydyme, spravzhnie, poetychne: (do 100-richchia Maistra) [Pier Paolo Pasolini: invisible, real, poetic: (for the 100th anniversary of the Master)]. *Kino-Teatr*, 3. Pp. 36–38 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.08.2024

The article was received 28 August 2024