

Становление картины мира в творчестве Пьера Паоло Пазолини

Год: 2006

Автор: Бернатоните Ада Вилисовна

Ученая степень: кандидат искусствоведения

Специальность: Кино, теле- и другие экранные искусства

Количество страниц: 168

Содержание

Введение	стр. 3-20
Глава 1. Поиски основы мира в раннем творчестве Пьера Паоло Пазолини	стр. 21-62
Глава 2. Миф как форма существования мира	стр. 63-84
Глава 3. Усиление внутренних противоречий в позднем творчестве Пьера Паоло Пазолини	стр. 85-136
Заключение	стр. 137-154
Библиография	стр. 155-159
Фильмография	стр. 160-168

ВВЕДЕНИЕ

В истории седьмого искусства кино Италии занимает виднейшее место, а Феллини, Висконти, Антониони и Пазолини обогатили ее высочайшими образцами кинематографического творчества. Режиссеры эти являлись объектами пристального киноведческого внимания и у нас, и за рубежом. Думается, что в России более изученным оказалось творчество Ф. Феллини. Достаточно назвать монографию Т. Бачелис, интересные и тонкие статьи о нем В. Божовича, Е. Громова, Г. Богемского, О. Бобровой, Л. Аловой, сборники статей, сценариев, интервью с великим автором. Не говоря уже о том, что много телевизионных передач посвящено как его личности и творчеству в целом, так и отдельным фильмам. Проанализировано в российском киноведении и творчество Л. Висконти. О нем писали И. Соловьева и В. Шитова, С. Юткевич, Л. Козлов, В. Божович. Есть ряд безусловно интересных работ, посвященных творчеству М. Антониони и П. П. Пазолини, но, думается все-таки, что им уделено недостаточно внимания. Особенно это касается последнего - ведь в контексте той исторической ситуации, которую переживает наша страна, его фильмы обретают особое значение. Пазолини считал себя марксистом, вместе с тем в его лентах явственно ощутимы христианские мотивы, он метался между этими мировоззренческими системами, но в результате пришел к выводу, что ни одна из систем не может дать прочные основания человеческому бытию в мире. Россия пережила исторический слом, рухнула базировавшаяся на «всесильном учении» система и отечественные кинематографисты столкнулись с задачей, аналогичной той, которую решал итальянский мастер, а именно - вынуждены искать основания человеческого бытия в новой, «внетоталитарной» реальности. В таких условиях опыт итальянского режиссера не может не быть глубоко актуальным. Наша работа и ставит целью рассмотреть, как он решал эту задачу, творя в своих лентах меняющуюся картину мира, и понять экзистенциальную обоснованность той модели мироздания, которую Пазолини конструировал в своем кинематографе. Чтобы подчеркнуть своеобразие нашего подхода, покажем, как его творчество понималось отечественными исследователями.

В статье Г. Богемского "Метаморфозы Пазолини" делается акцент на эклектичности мировоззрения художника и доказывается, что его творческая позиция не эволюционировала, наоборот, ей свойствен был регресс, поскольку слишком противоречивы, неоднозначны оказались взгляды Пазолини, в которых, однако, «есть своя внутренняя логика»¹. Говоря о его идеях, автор обвиняет режиссера в отсутствии оригинальности и в наивности, но Пазолини не боялся ни быть банальным, ни казаться таковым, ибо именно в банальности видел мудрость бытия, наивность же его основана на несколько инфантильной бескомпромиссности.

В статье констатируется, что Пазолини каялся в невозможности скинуть груз религиозного прошлого, в чем опять проявилась противоречивость режиссера, которому, действительно, были свойственны религиозные метания. Безусловно, точно подмечено, что именно в стихах более всего отражается неоднозначность оценок режиссера: «Постоянно противоречу сам себе: я с тобой и против тебя».² Критик отмечает трагическое восприятие режиссером жизни на протяжении всего творческого пути. Для раннего его периода характерны антифашистские настроения, но уже тогда "звучат христианские

мотивы францисканства, жертвенности, обреченности."³

¹Богемский Г., Богемская А. «Метаморфозы Пазолини», «Иностранная литература», 1975, № 3, с.230.

² Там же с.230

³ Там же с.230

В "Евангелии от Матфея" он сплавляет коммунистические и христианские идеалы, но уже в фильме-притче "Птицы большие и малые" режиссер, как думает автор статьи, категорически отказывается от всех идеологических догм. Для второго же периода свойственно болезненное погружение в подсознательное, "в мрачные фрейдистские фантазии, болезненную эротику".⁴ В статье проводится мысль, что Пазолини мог бы стать лидером движения контестации, но почти сразу порвал с контестаторами, что рассматривается как предательство, на самом же деле художник всегда противостоял общераспространенным нормам, и в его планы не входило встать в одном ряду с контестаторами. В итоге он остается "в положении блестящего одиночества",⁵ уточним - намеренного и необходимого Пазолини как художнику.

В конце статьи делается вывод, что Пазолини претерпел метаморфозу, придя в результате к вульгарному материализму и грубому натурализму, по крайней мере, в своей "Трилогии жизни", где его герои архаичны, а сами фильмы предельно эротичны, преисполнены отвратительно натуралистичными деталями. Но в результате Г.Богемский не отказывает Пазолини в художественной значимости.

В.Баскаков в статье "Обличитель и жертва" подчеркивает важность фигуры Пазолини для кинематографа и отмечает неоднозначность его творческой позиции, определяя режиссера как "аналитика, обличителя и вместе с тем жертву буржуазного сознания".⁶ Ему свойственны, по мнению критика, непоследовательность и пессимизм. Режиссер начинал творческий путь в контексте неореализма, который стал для него "моментом надежды", но моментом несбывшимся, ибо Пазолини запутался в социальных противоречиях. Стилистика же его картин "была иная - более жестокая, обостренно чуткая, прежде всего ко всему безобразному и уродливому, дисгармоничная и как бы программно замкнутая на всем низменном и жестоком."⁷

⁴ Там же с.230

⁵ Там же с.231

⁶ В. Баскаков «Обличитель и жертва» в сборнике «Мифы и реальность» вып. 6, 1978, с.152

⁷ Там же с. 154

Т.е., эстетику неореализма Пазолини, по мнению автора, тщательно отфильтровал - лучшим фильмом режиссера он считает "Маму Рому", хотя в финале Пазолини не оставляет зрителю никакой надежды. Затем "Евангелие от Матфея" рассматривается в статье как начало поисков в другом ключе. Христос Пазолини пришел в мир, полный зла, чтобы его исправить - страстные проповеди Христа зовут к решительным действиям, здесь и проявляется переосмысленная стилистика неореализма. Баскаков полагает, что с "Птиц" произошел стилистический и тематический переворот, поскольку это - "фантастическая, авангардистская лента, со сложным и противоречивым философским содержанием, исполненная пессимизма и разочарования". Потом наступает период увлечения фрейдизмом, который накладывается на антифашистское кредо Пазолини. Анализ периода опускается, но отмечается,

что режиссер зашел в духовный тупик.

"Трилогия" также знаменует резкий поворот в творчестве, где режиссер снова обнаруживает "стремление к достижению бытовой достоверности".⁹ Автор статьи, повторяя мысль самого Пазолини, утверждает, что эти три фильма стали попыткой найти новую стилистику, близкую к народной жизни. Баскаков отдает должное тщательности, с которой режиссер воссоздал в фильмах специфику разных эпох, но обвиняет его в излишней натуралистичности при изображении эротических сцен, вместе с тем очень точно улавливая в них проявления человеческой свободы, противостоящей комплексам и фальши социума.

⁸Там же с. 155

⁹ Там же с. 156

Работа Баскакова, безусловно, импонирует тем, что не отказывает Пазолини в интеллектуальности, осмысляя его неоднозначность и экстравагантную подчас противоречивость как мучительные поиски истины. Наряду с эпатажностью Пазолини критик констатирует его тягу к обычности, что рассматривается как стремление к норме, из которой режиссер постоянно выбивался.

В. Босенко рассматривал не только фильм "Птицы большие и малые", но и некоторые аспекты личности Пазолини в своем комментарии к переводу беседы Пазолини и Кавани ("Франциск, Пазолини и Лилиана"). Думается, что критик неоправданно наделил режиссера несколько мессианской ролью, которую сам Пазолини отвергал, стремясь к абсолютному, можно даже сказать - тотальному одиночеству. Контестаторы, безусловно, видели в нем своего учителя, но как точно отмечает В. Босенко, Пазолини не принимал контестацию, хотя был дружен с Бертолуччи периода "Перед революцией". Его позиция относительно контестации обусловлена тем, что художник оказался на рубеже эпох в кино, однако намеренно не вписался ни в ту, ни в другую. С одной стороны - "Аккаттоне", "Мама Рома", отдающие дань неореализму, являются, по сути, выходом в сферу, не освоенную неореализмом, в иной пласт реальности. С другой, назрело время нового героя - не рефлексирующего, готового к действию, и дерзость пазолиниевского Христа состояла в том, что он, подобно контестатору 60-х годов, несет в себе желание действовать незамедлительно. Нагорная проповедь в фильме показалась молодому поколению итальянских кинематографистов именно призывом к немедленному действию, но Пазолини недолго был с ними, назвав их время "эпохой исчезающих светлячков".

Помимо сложных взаимоотношений с контестаторами Босенко говорит о связи творчества режиссера и творчества Л. Кавани, проводя между ними параллели, а так же доказывая, что "Птицы большие и малые" и "Франциск Ассизский" - совершенно разные трактовки той же темы. Пазолини считал героя Кавани дилетантом от религии, режиссера коробила обмирщенная и вольная трактовка деяний великого святого, на которую не имеет право человек глубоко религиозный, каковым себя считала Л. Кавани. Сам же Пазолини подчеркивал, что неверующему не пришло бы в голову затевать фильм о Франциске, тем самым признавая свою религиозность. Исследователь подчеркивает момент даже не ученичества, а некоторого интеллектуального соперничества, о чем говорит "Ночной портье", который наряду с "Сало, или 120 дней Содомы", осмыслял феномен фашизма.

Е.Громов помещает пазолиниевские "Птицы..." среди целой череды фильмов, куда входят "Лето с Моникой" И. Бергмана, "В прошлом году в Мариенбаде" А. Рене, "Слуга" Д. Лоузи, "Уик-энд" Ж-Л. Годара, считая, что для всех их свойствен тотальный критицизм, ведущий к деперсонализации. Что касается "Птиц", то критик полагает, что здесь высмеивается тезис об обязательном изменении мира, поскольку это либо невозможно, либо ненужно. Пазолини, по мнению Громова, приходит к отрицанию всех духовных и нравственных ценностей, но его отрицание, в отличие от годаровской насмешки, пронизано чувством боли и скорби.

О.Аронсон проводит в своих исследованиях мысль, что все творчество Пазолини (как литературное, так и кинематографическое) - это несобственно прямая речь, где каждый эпизод или кадр есть проявление сокровенного интереса к жизни и смерти. Пазолини пытается постичь до-языковой образ существования, отсюда его предельное внимание к смерти, которая мыслится как поступок, где вечность сконцентрирована в одном мгновении: "...смерть есть предельное действие, в котором мир обретает смысл именно в силу того, что в этот момент умирающий отпускает от себя свой собственный смысл."¹⁰ Исследователь считает, что творчество Пазолини отличается четкой продуманностью и уверенностью в своей правоте, хотя внешне кажется исключительно противоречивым. Противоречие, во-первых, становится приемом интеллектуальной игры режиссера, во-вторых, оно не требует разрешения и потому самоценно. "Таким образом, противоречие есть момент одновременного обнаружения в себе языков идеологии и ускользания от них".¹¹

¹⁰ О. Аронсон «Приближение к страсти» в книге П. П. Пазолини «Теорема» М., 2000, с.614

¹¹ Там же с. 610

Аронсон подчеркивает, что Пазолини нельзя назвать ни марксистом, ни фрейдистом, ни верующим, ни атеистом, и, что может показаться парадоксальным, даже художником в привычном понимании, так как само творчество режиссера подразумевает "столкновение интерпретаций", при котором субъективное понимание испытывает давление со стороны объективного, заложенного внутри структуры самого произведения.

Безусловно, значительное место в исследовании творчества Пазолини занимает сборник статей, сценариев, интервью под общим названием "Теорема", выпущенный к годовщине смерти художника и рассчитанный на целостное постижение кинематографического мира Пазолини.

Наш подход к его творчеству отличается от уже реализованных в отечественном киноведении. Авторы рассмотренных выше работ привязывали кинематограф Пазолини к определенной идеологической или мировоззренческой системе, по преимуществу - марксистской, и коль скоро режиссер от нее отступал, то делался вывод, что в том заключена причина его эстетического упадка. У других авторов, например, у Аронсона, точка зрения диаметрально противоположна: Пазолини "ускользает" от любых систем, из чего должно, вероятно, следовать, что режиссер не обладает целостным, основанным на универсальных ценностях миропониманием. Мы убеждены (и попытаемся доказать), что высшей ценностью для Пазолини являлось абсолютное, полнокровное бытие человека в мире. Режиссер не считал, что оно осуществимо внутри какой-либо идеологической, следовательно, отвлеченной

системы, так как обычно она основывается на ограниченном наборе исходных постулатов, в чем не абсолютна. Неполнота систем побуждала режиссера к метаниям, в связи с чем менялась образная система фильмов режиссера и соответственно эволюционировала создаваемая в них картина мира. Оттого в творчестве Пазолини различимо несколько периодов, каждый из которых построен на определенном духовном посыле, адекватном на данном временном отрезке умонастроению режиссера, будь то неореализм или Евангелие, миф или Фрейд, средневековые или марксизм. Поначалу, в первом из периодов Пазолини пытался как-то сочетать марксизм с христианством (1961-1966, фильмы от "Аккаттоне" до "Птиц больших и малых"). Затем обе системы накладываются на мифологию и психоанализ, будучи воплощаемы в столь же мифологизированном антураже (1967-1969, фильмы от "Царя Эдипа" до "Медеи"). Наконец, пытаясь постичь абсолютный смысл бытия, Пазолини приходит к выводу, что ни марксизм, ни христианство не может гармонизировать внутренний мир человека, который оказывается абсолютно незащищенным перед лицом смерти (1971-1975, фильмы от "Декамерона" до "Сало, или 120 дней Содомы").

В истории человечества есть личности, творчество которых не является замкнутой системой. С эстетической точки зрения такой художник, анализируя время, в которое творил, может волновать и оказаться злободневным спустя десятилетия. Культурно-эстетическая ситуация, сложившаяся на рубеже тысячелетий, выводит на арену мысли творцов, способных говорить о вечности в контексте собственного существования. Пазолини - один из тех немногих, кто понимал самодовлеющую ценность отдельно взятого индивида, включенного в мировой исторический процесс.

В теории кино сложилась традиция, следуя которой принято осознать "авторский" и "массовый" кинематограф как антагонистические, хоть подобные термины не отражают истинную суть кинематографических процессов. История кино знает художников, элитарное творчество которых собирало массы зрителей, рождало раздумья у всех и каждого, оказываясь своеобразным откровением "от Тарковского", "от Бунюэля", "от Пазолини". Художник есть личность самодостаточная. Его безусловный субъективизм обусловлен богатством его духовности. Сегодня, когда встает вопрос о бездуховности человечества в целом, необходим аналитический подход к тем процессам, которые оно переживает.

Пазолини не был наивным человеком, хоть и полагал, что, изображая порок, можно его искоренить. На том, вероятно, основывается тяготение художника к марксизму, мыслившемуся им как желание всеобщего равенства, братства и мировой справедливости. Нужно действовать, полагал он, а не просто снимать фильмы, писать книги или рисовать картины. Сегодня пришло время активного художника, сострадающего людям и соучаствующего в их делах. Его активность может проявляться не только в каких-либо конкретных мероприятиях, скажем, участием в выступлениях контестаторов, но прежде всего - в разработке "картины мира", адекватной современному бытию человека.

В ее понимании мы будем следовать за Хайдеггером, полагавшим, что "картина мира" - продукт лишь Нового времени, тогда как средневековью и античности она не присуща. По словам философа, "существо человека в великое греческое время" состояло в том, чтобы "быть под взглядом сущего

захваченным и поглощенным его открытостью и тем зависеть от него, быть в вихре его противоречий и носить печать его раскола"¹². Человек в такой позиции - не зритель некой картины; он включен в движение мировых сил, на которые неспособен воздействовать или же управлять ими. Аналогична его позиция и в средние века, для которых "сущее есть *ens creatum*, творение личного Бога-творца как высшей причины. Быть сущим здесь значит принадлежать к определенной иерархической ступени сотворенного бытия и в таком подчинении отвечать творящей первопричине"¹³.

¹² М. Хайдеггер «Бытие и время» М, 1993, с.50

¹³ Там же с. 49,50

В Новое же время сущее "будучи предметно противопоставлено человеку, переходит в сферу его компетенции и распоряжения...", отчего "... в целом интерпретируется и оценивается *от человека и по человеку*"¹⁴. Иначе говоря, в Новое время решительно меняется сам контакт человека с реальностью, точнее - его фокализация. Если прежде, считает философ, человек мыслился некой частицей определенной глобальной системы и рассматривался "с точки зрения" этой системы, то ныне фокус взгляда оказывается прямо противоположным: мир осознается "от человека и по человеку", именно в силу этого и, становясь "картиной", в которую человек вносит взаимосогласованность компонентов и смысл.

Мир, ставший "картиной", не ограничен у Хайдеггера сущим, которое налично "здесь и сейчас", т.е., "...космосом, природой. К миру относится и история". Другими словами, мир у Хайдеггера обладает не только пространственной, но также - временной координатой. Сверх того, "...природа, история и обе они вместе в их подспудном и агрессивном взаимопроникновении не исчерпывают мира. Под этим словом подразумевается и *основа мира* независимо от того, как мыслится ее отношение к миру."¹⁵ Прежние эпохи верили, что им ведома такая "основа" - относимая в трансцендентность: "занебесная" сфера Платона, функционировавшая, согласно А.Ф. Лосеву, как порождающая модель, или Бог христианства, сотворивший все земное, в том числе - и человека. В реальности же, осознаваемой "от человека и по человеку" подобная трансцендентность невозможна. Стремление найти "основу мира" в нем самом, притом органичную человеку и соразмерную ему, стало одной из важнейших и труднейших задач европейской мысли Нового времени – и философской, и художественной. Стремление это вобрало в себя и Пазолини: его кинематограф - арена поисков такой "основы", драматичных по своей сути, ведущихся со все возрастающим напором.

¹⁴ Там же с 50, 51 (выделено нами - А.Б.)

¹⁵ Там же с.49

Драматизм проистекал из того, что свой духовный опыт режиссер обретал внутри мировоззренческих систем, выстроенных не "от человека и по человеку", т.е., под влиянием католицизма и марксизма. Потому в поисках "основы мира", органичной Новому времени, Пазолини прежде всего должен был преодолевать собственный духовный опыт, нежели внешние трудности. Отсюда его непростые, внутренне конфликтные взаимоотношения с обоими системами. Скажем, ощущая, с одной стороны, Божественный промысел в творении, Пазолини вместе с тем попадает под влияние монтеневских "Опытов". Французский мыслитель полагал, что присутствие Бога в мире

закончилось тогда, когда Он сотворил мир, а затем устранился от дел бранных. Бог, по Монтеню, - сторонний наблюдатель, смотрящий с высоты на дела рук своих. К мыслям, идущим от Монтеня, добавляется влияние Ницше с его "смертью Бога". Если ницшеанский Бог умер, то человек, чтобы выжить, должен сам стать Богом, то есть сверхчеловеком. Но уничтожение Бога в себе и в мире оборачивается вседозволенностью и тем самым разрушением высших ценностей бытия. Осознавая это, Пазолини доводит ницшеанского сверхчеловека до абсурда ("Сало, или 120 дней Содома").

Это неоднозначное отношение к трансцендентности означает, в сущности, не преодоление христианства как такового, но преодоление художником внутренней своей противоречивости. Пазолини воспитывали в католическом духе, однако он настаивал: "Я не католик, и вообще человек неверующий".¹⁶ Вместе с тем, при декларативности его атеизма у Пазолини неизменно желание познать Творца, религия для него - храм, куда входят с единственной целью - ради спасения души. Именно так он трактовал первую из своих лент: "Религиозное начало в "Аккаттоне" – спасение души".¹⁷

¹⁶ П. П. Пазолини «Дискуссии 1964» «Киноведческие записки» № 12 , с.171

¹⁷ Там же, с. 163

Амбивалентная его религиозность уходит корнями в детские годы, где она оформилась под влиянием родителей. Уже тогда обрядовость и культовый аспект религиозности воспринимались им как родственные фашизму - отец режиссера, ходивший на воскресные мессы, заставлявший детей молиться, "гармонично" сочетал это с приверженностью к фашистскому режиму и поклонением Муссолини. Вера матери была совершенно иной. Мать свято веровала, несла в душе любовь к Богу, что прививала и детям, но не возводила в культ соблюдение религиозной обрядности. Отсюда нимб святости у женщины в фильмах ее сына, поклонение ей, почти как Деве Марии, и внутренняя, беспартийная религиозность, отказ от формализма в поисках духовности.

Таким образом, противоречивость Пазолини - это, с одной стороны, отказ от религии, точнее - ее обрядности, с другой - желание обрести мужество в вере и постичь Божественный промысел: «Иррационализм и религиозность - вечные мои спутники».¹⁸ Существенно в его отношении к христианству и то, что вера требует незамкнутости в себе, открытой души, к чему Пазолини всегда стремился в творчестве, хоть "говорить о себе, о вещах интимных и сокровенных вообще очень трудно".¹⁹ Когда-то "свалившись с лошади рациональности"²⁰ Пазолини совместил в себе вещи, казалось бы, несовместимые - мистицизм и прагматизм, рационализм и иррационализм, наконец, самое главное - внешний атеизм и внутреннюю тягу к абсолютному смыслу.

Между полюсами противоречия Пазолини выбрал себе роль страдальца за все пороки, ошибки, несовершенства человечества, что, прежде всего, выливается в "постоянную борьбу с большой змеей в своей душе"²¹, которую художник ведет с переменным успехом: «у меня еще бывают минуты тоски, ужаса, страха, которые не подвластны сознанию»²².

¹⁸ Там же с. 162

¹⁹ Там же с. 162

²⁰ Там же с. 162

²¹ П. П. Пазолини «...Делать фильм -это вопрос солнца» «Киноведческие

В позиции "между полюсами" он, как творец, оказывается в пограничной ситуации, где отчаянием и безысходностью размыты пространственно-временные рамки бытия и где единственная возможность спасения - страдание за грехи человечества и свои, что не менее тягостно и угнетающе. Но осознание греха не есть покаяние. В кинематографе Пазолини грех неизбежно утверждает себя; личность же, ощущая время как движение в бесконечность, не может не быть пассивной, поскольку любое действие тут бессмысленно из-за неотвратимости хода времени.

Эволюция Пазолини, в конечном счете, - это движение от ранних фильмов, где герой, стремясь преодолеть время и обстоятельства, пытается спасти свою душу ("Аккаттоне", "Мама Рома"), к поздним, где все подчинено некой странной, таинственной, непреодолимой силе - и внутри человека, и вне его. Она - причина существования ада в душе человека ("Свинарник", "Сало"). Кажется, что Пазолини полагает, будто ад - как бы равнодушие времени к человеку. Мир стал, а не становится. Все, что в нем есть, уже свершилось и дано как факт, безотносительно и безразлично к человеку. Бытие не замечает само его наличие, вызывая мучительное ощущение покинутости, пустоты вокруг, разрывающей человека изнутри, стремящейся поглотить, что неизбежно рождает страх перед бесконечностью длящегося прошлого, вырваться из которого человек не надеется.

Если ранний Пазолини - это спасение души, желание постичь небеса; то поздний - сошествие в ад, торжественное, мучительное и неизбежное. Герои Пазолини постепенно теряют свою внутреннюю энергию. Если Аккаттоне борется со змеем внутри себя, а мама Рома изо всех сил пытается спасти сына, то уже в "Птицах" герои подчинены давлению обстоятельств, от которых оказываются полностью зависимы. Лишь в "Евангелии от Матфея" появляется воистину волевой герой, он - "бунтарь и контестатор, протестующий против устаревших заветов и догм, против лицемерия и ханжества фарисеев, суровый воин и незащитный хиппи, безропотно погибший на кресте".²³ Значит, и Божественная воля бессильна противостоять злу, отсюда - и незащитность героя.

²³ Там же с. 175

Его поражение - знак и доказательство того, что мир нуждается в иной "основе"; пока же он "без-основен" в главных своих параметрах, которые отмечал Хайдеггер, - в истории, т.е., ходе времени, и природе, т.е., пространстве. Если подразумевать под пространством определенную организацию вещей и явлений в их бытийно-сущностной форме, то личность скорее овладевает пространством, нежели временем. Пространство кадра у Пазолини или пустынно или загромождено тем, что уже превратилось в мусор, действительные же вещи пребывают здесь таким образом, что их реальность можно поставить под сомнение. Личность не нуждается тут в овладении временем, так как время само ею овладевает. Потому для пазолиниевского героя в одном пространственно-временном "узле" сопresentствуют и античность, и средневековье, и различные срезы исторического времени XX столетия. Индивид же не в состоянии подчинить себе время и не властвует над полярными ситуациями рождения и смерти. Те детерминируют его роковым

образом, что, впрочем, не мешает ему распоряжаться чужими жизнями, отдавая свою во власть случая, рока, посторонних людей.

Пазолини соотносит индивида с бесконечностью времени, утверждая, что ничего и нигде не может существовать безотносительно к человеку. Художник включает индивида с его конечной сущностью в бесконечность бытия. Думается, что в этом он близок блаженному Августину, полагавшему, что вечность являет себя в наличном бытии, что прошлое есть память, будущее - ожидание, настоящее - неуловимый миг, данный нашему созерцанию. В вечности Пазолини нет памяти и ожидания, там все свершилось и свершается здесь в совокупности событий, идей, явлений настоящего.

Как всякий человек, Пазолини не в состоянии познать вечность, однако ее чувствует и прозревает. Здесь уместно вспомнить Платона, считавшего, что личность живет в мире вещном, материальном, значит, вторичном из-за своей бренности. Над ним же пребывает первичный мир идей и душа приходит из него, утратив знание о той реальности и пытаясь вспомнить его в процессе бытия. У Пазолини, напротив, мир одномерен, локализован в замкнутой плоскости, где события не сменяют друг друга, а являются логическим завершением, более того - повторением когда-то начавшегося и пройденного ("Жизнь заканчивается там, где она начинается" - "Царь Эдип").

Настоящее, по Пазолини, не раскрывает сущность бытия, так как состоит из мгновений, будто из вспышек. Человек активно проявляет себя, но в его действиях нет завершенности, окончательного результата, то есть, нет полной картины бытия. Сущность человека постижима не на каком-то участке времени, а в вечности, "скопившей" в себе все моменты отдельного бытия. Тем самым создается замкнутый круговорот времени во всех фильмах Пазолини: как только индивид расстается с существованием, лишь тогда он может постичь сущность вечно повторяющегося бытия, каждый момент которого соотнесен с волей индивида. Индивид у Пазолини лишен свободы выбора. Нет возможности осознать добро или зло, двигаясь по predetermined пути, есть лишь возможность жить во зле, с трепетной жадью добра ("Аккаттоне"). Пазолини страдает за все человечество; думается, именно это страдание заставило уже сформировавшегося философа, структуралиста, лингвиста, поэта, взять в руки камеру и делать кино, чтобы попытаться сопереживать в действии.

Хоть индивидуальная воля бессильна перед лицом времени, однако герой Пазолини хочет реализовать ее импульсы в каждый момент бытия. Безрезультатность порыва переживается как страдание, но и как становление. Значит, страдание есть у Пазолини утверждение вечного становления и вместе с тем - осуществление свободы, которая целиком и полностью возможна лишь в иной, новой жизни.

Напротив, у позднего Пазолини судьба все более неумолима. Выбор для героя невозможен, поскольку изначально обесмыслен. Его воля - чистый потенциал, неспособный осуществиться, ибо всякая его реализация словно отвергает себя. Оттого пазолиниевские герои страдают и страдание их не имеет предела, ибо включает в себя множество предыдущих страданий, не позволяя от них избавиться, значит, лишает возможности спасения.

Скажем, герои "Теоремы" замкнуты в собственных страхах, и комплексах, что оборачивается неприятием своего существования. Из-за такого неприятия все герои режиссера - начиная с "Аккаттоне" и заканчивая "Сало..." - стремятся

к самоуничтожению. Страдания обрекают их на бегство от себя и невозможность спасения, так как ради него человек вынужден был бы столкнуться с тем, чего больше всего страшится: с самим собой.

Понимание собственных пороков и боязнь себя - основное свойство всех героев Пазолини. Если человеческое бытие - это становление воли, движущей поток личного, субъективного времени, то драматургическая структура фильмов режиссера являет собой скрещение таких потоков. Оно образуется встречей персонажей, у каждого из которых - свое бытие. Сознание режиссера изначально эсхатологично, это - сознание человека, потерявшего Бога, и пытающегося найти иную "основу мира". Именно такими поисками продиктованы попытки освоения реальности с точки зрения мифа. Пазолини в подобных попытках предстает как "мифологический реалист". Движение времени в его фильмах не имеет "земной" перспективы, поскольку направлено в вечность, при этом время мифа наделено импульсом реальности.

Эволюция эстетической концепции художника позволяет разделить его творчество на три периода, рассмотрение каждого и является материалом диссертационных глав. В первой главе "Поиски основы мира в раннем творчестве Пазолини" речь идет о фильмах "Аккатоне", "Мама Рома", "Евангелие от Матфея", "Птицы большие и малые". Анализируется их образная система и выявляется определенная закономерность, позволяющая провести параллели между принципами раннего Пазолини и теми нарративными моделями, которые появились в итальянском кино после заката неореализма, но в то время, когда неореализм еще не желал сдавать своих позиций, существовавших, как считает Андре Базен, в различных своих модификациях. Параллели эти ощутимы при сравнении картин итальянских неореалистов (де Сика, Лидзани, Дзаватини, раннего Висконти) и замыслами Пазолини, только пришедшего в кинематограф. В западном (в частности, немецком) киноведении существует абсолютная убежденность в том, что Пазолини не вышел за рамки неореализма на протяжении всего своего творчества.

Второй период характеризуется усилением мифологизма в "картине мира", создаваемой художником, что выразилось в фильмах "Царь Эдип", "Теорема", "Медея", "Свинарник", которые и рассматриваются в следующей главе. Здесь герой Пазолини окончательно отчуждается от мира и словно теряет себя. В качестве теоретической базы анализа использованы работы М. Элиаде "Аспекты мифа", "Священное и мирское", идеи Дж. Фрезера, некоторые психоаналитические положения З. Фрейда.

Третий период завершает жизнь и творчество Пазолини. Для фильмов, поставленных с 1969 по 1975 ("Декамерон", "Кентерберийские рассказы", "Цветок тысяча и одной ночи", "Сало или 120 дней Содомы") характерны противоречивость и неоднозначность. Эти свойства присущи не только самим картинам, но и мировоззрению режиссера, уходящего от "Трилогии жизни" к беспросветности "Сало...". При анализе "Трилогии" мы опирались на исследования М. Бахтина о культуре Средневековья и Возрождения, на работы Ю. Лотмана, Э. Фромма, Н. Лосского, Бонавентуры. Рассмотрение фильма "Сало, или 120 дней Содомы" основывалось на идеях М. Бланшо и П. Кlossовски, а также на мыслях Антонена Арто о театре жестокости.

В «Заключении» подводится итог проделанным анализам и предлагается завершающая их формула метаморфоз, которые претерпела картина мира на разных этапах творчества режиссера.

ГЛАВА I

Поиски основы мира в раннем творчестве Пьера Паоло Пазолини

«Я только веду себя так, будто верю.»

П. П. Пазолини

В кинематограф Пазолини пришел в начале 60-х годов уже состоявшимся творцом. Философ, лингвист, структуралист, и, прежде всего, поэт - таково его "докинематографическое" поле деятельности. До того, как встать за камерой, будущий режиссер работал консультантом на некоторых ранних фильмах Феллини, и если Пазолини никогда не умалял значимость Маэстро в создании величия итальянского кинематографа, то Феллини, напротив, всегда видел в нем интеллектуального соперника.

Духовное одиночество Пазолини, во многом связанное с установками, заложенными в детстве, не могло с неизбежностью не сформироваться. Воспитанный в глубоко религиозной семье, он не хотел воспринимать религию как догму, но принимал в ней нравственное начало, как возможность найти реальный выход из социального неравенства, которое он абсолютизировал и считал абсолютным злом.

Человеческое существование для него, итальянца, не ходящего в церковь и не соблюдающего ее обрядов, воспринимается как реальность прежде всего духовная, влияние религии на которую неизбежно, поскольку она - «один из основополагающих факторов жизни итальянского общества».¹ Как не отвергал бы Пазолини веру, мечась между атеизмом и католицизмом, испытывая острое желание добра и всеобщей справедливости, и по этой причине заявляя о себе как о коммунисте, исповедующем марксистские принципы видения мира, но так или иначе эти метания связаны с желанием коренных преобразований и внутри социума и внутри каждого индивида в отдельности.

¹ Пазолини о Пазолини Интервью Освальду Стэку в книге П.П. Пазолини «Теорема» с.265

Можно сказать, что его разорванное сознание есть порождение тенденций эпохи, характеризуя которую Хайдеггер в качестве основополагающего принципа называет обезбожение. Подобный процесс есть по своей сути «состояние принципиальной нерешенности относительно Бога и богов»², но вместе с тем, согласно философу, религиозность у многих усиливается, поскольку «превращается в религиозное переживание».

² М.Хайдеггер «Время картины мира» с.42 в книге «Бытие и время» М, 1993

Герой Пазолини, который выхвачен из обыденности и перенесен на экран, по сути есть он сам, отражение его внутреннего мира и противоречий. Через посредство своего героя режиссер как бы задается важнейшим и для себя вопросом: каким образом бытие персонажа корректирует его личностные установки.

Трагедия пазолиниевского героя заключается в том, что его представления о мире не противоречат реальности, но не соответствуют тем духовным потребностям, которые изначально в нем заложены. Его попытка сблизить с ними реальность всякий раз заканчивается плачевно. Аккаттоне, отказываясь от своего прошлого, обретает не себя нового, а свою смерть. Мама Рома, охваченная инстинктом материнства и жадой лучшего будущего для своего

сына, не хочет понять, что возможности для того безвозвратно утеряны. Пазолини расставляет здесь акценты таким образом, что зритель должен понять - от судьбы не уйдешь, мать была проституткой, а сын теперь мошенник и вор, т.е. вынужден, как мать, оставаться "на дне", именно поэтому в одном из своих интервью режиссер говорит о Маме Роме как о женщине, которая, спасая, ведет сына к смерти.

За такой постановкой проблемы кроется глубокая внутренняя боль Пазолини. Трагизм мировидения режиссера в том и заключается, что он взыскует закон жизни, который снял бы внешние и внутренние противоречия человеческого бытия, ибо в теперешнем, реальном мире добро нередко оборачивается злом, а любовь - ненавистью.

В «Евангелии от Матфея» убежденность Христа в своем богоизбранничестве ставится под сомнение предательством людей вообще и тех, кто его окружает. «Псевдосвятые» Нинетто и Тото вообще оказываются не милыми простаками не от мира сего, а своеобразными «опереточными» злодеями, готовыми на все ради минимальной выгоды. Так что действительность в фильмах Пазолини этого периода предстает не только несоответствующей внутренним потребностям личности, но даже ломает ее, в результате чего индивид оказывается или перед лицом смерти или на краю духовной пропасти.

«Кино, которое меня интересует, - это кино человеческого образа.»³ Под этими словами Висконти мог бы «подписать» и Пазолини, весь творческий путь которого - исследования падшей души, попытка поднять ее из праха, но в итоге режиссер приходит к осознанию невозможности ее воскрешения. И если Висконти считал, что актер - своеобразный человеческий материал, «из которого создаются те новые люди, что, будучи призваны к жизни, порождают новую реальность - реальность искусства»⁴, то для Пазолини не существует «реальности искусства» как таковой. Его актер по сути играет себя, вступая в борьбу с собственным змеем, живущим внутри.

Абсолютным доказательством этого может служить Франко Читти, актер Пазолини, найденный в самой глубине римского дна, и от одного фильма к другому играющий нищего, подлеца, обреченного. Одним словом, человека, пытающегося изгнать из себя дьявола, но все его попытки безуспешны. Интересно, что в своих размышлениях Висконти и спорит с Пазолини и в какой-то степени соглашается с ним. «До сих пор итальянское кино предпочитало терпеть актеров, оставляя им свободу преувеличивать свои пороки и свою суетность, тогда как настоящая проблема состоит в том, чтобы использовать то конкретное, то изначальное, что сохраняется в их натуре.»⁵ Рассуждения Висконти сводятся к тому, что профессиональный актер становится носителем определенной схемы, где сливается воедино его личный опыт и то, что от него требовалось до сих пор и требуется сейчас. В эстетике Пазолини актер представляет собой типаж, пришедший из самой реальности и эту реальность преобразующий ради самопознания. «Актер с улицы» сохраняет в себе материю, его породившую. Исполнитель физически привязан к ней, но неизбежно, иногда даже против своей воли, пытается возвыситься над самим собой, что происходит через осознание абсолютной свободы, с обнажением, обличением и поиском самого себя. Такую возможность режиссер предоставляет и профессиональным актерам.

³ Л. Висконти «Кино человеческого образа» в книге «Кино Италии.

Неореализм.» М, 1989, с.68

⁴ Там же с.68

⁵ Там же с.69

Пазолини не просто верил в того актера, которого делал знаковым в своем творчестве, он заставлял его прожить самого себя, точнее - свою истинную суть в пространстве экранного времени. Он так умел манипулировать их телами и душами, что для них не составляло труда вызвать к жизни их инстинкты и более того - вневременные образы и видения. Пазолини знал (и в этом заключалась суть его философского и кинематографического мировидения), что в каждом человеке заключена вечность, которую в течение своего существования пытается он подавить в себе, забыть о ней.

Режиссер заставляет и героя, и актера, и зрителя, и себя, в первую очередь, вспомнить о ней, ужаснуться, возненавидеть мир и себя в нем. Движимый инстинктами актер Пазолини вынужден познать свою сущность и суть того мира, в котором он обречен жить. «Вещь» личности есть его «его», и именно оно организует особым образом пространство в фильмах режиссера. «Его» героев направляет себя на борьбу со смертью, которая таится внутри и вовне. Крах жизни, по Пазолини, заключается в том, что она неизбежно побеждает. Пустыня души героев его фильмов соединяется с пустыней внешнего мира и между ними пробегает ток жизни, который и есть экранная действительность. «Самый простой жест человека, его шаг, исходящие от него колебания и импульсы - одни способны сообщить поэзию и трепет вещам, которые человека окружают и среди которых он располагается. Любое другое решение проблемы всегда будет казаться мне покушением на действительность - ту, что развертывается перед нашими глазами, сотворенная людьми и изменяемая ими.»⁶

И действительность, и внутренний мир человека обречены в эстетики Пазолини на некую заданность. Человек, пытаясь творить окружающий мир по образу и подобию своей мысли, оказывается в ситуации, где доминируют неприязнь и ненависти. Действительность не соответствует его потребностям, а он, в свою очередь, ее требованиям. Этот конфликт оборачивается трагедией личности. Получается, что индивид не в состоянии сообщить свою поэзию действительности, а та своей антипоэтической направленностью губит все светлое, превращая божественную сущность мира в нечто прямо противоположное.

Политическая же направленность фильмов Пазолини имеет свое обоснование в эстетике неореализма. «Не подлежит сомнению, что киноискусство, как в силу широкой популярности, так и из-за крайней недолговечности связано более, чем какой-либо другой вид искусства, со своим временем; и главным образом именно поэтому всякий фильм приобретает политический характер в связи со временем, когда он родился, хочет того или нет сам его автор.»⁷ Политическая направленность режиссерской концепции есть суть его мировидения.

⁶ Там же с.70

⁷ Там же А. Вергано «Как родился и был поставлен фильм «Солнце еще восходит» с.112

Пазолини не приемлет фашизм в различных его проявлениях, а потому объявляет себя марксистом, продолжателем идей Тольятти и Грамши. Его марксизм принимает формы творческого протеста против нищеты римского

дна, которое он хорошо знал и даже жил в нем, против голода, проституции, против всего, что несет душевную опустошенность. Тем самым получается, что он пытался решать насущные проблемы своего времени как вневременные, т.е., актуальные и неизбежные всегда.

«... Моя цель - находить драматическое в повседневных ситуациях, поразительное — в хронике мелких событий, даже в мельчайших событиях хроники, которую столь многие считают материей, не заслуживающей внимания.»⁸ Хронику можно определить как жанр, где в будничности и детализации незначительного выявляется истинная природа явлений. Жанр пазолиниевских фильмов можно определить как хронику одной жизни, судьбы, трагедии (неслучайно, что в название часто выносятся имя, за которым - не только отдельная личность, но и человеческая трагедия как таковая). Пазолини отражает в кино историю своих героев как диалектическое пространство души, соприкасающейся с конкретными реалиями обыденности. Камера фиксирует реальность так, что она ощущается калькой душевного состояния героя.

«Живым предметом реалистического фильма является не история, не рассказ, а «мир». У него нет заранее заготовленных положений, они складываются сами собой. Лишнего и рассчитанного на зрелищный эффект он не выносит, напротив, отвергает все это и прямо стремится к сути. Он не задерживается на поверхности, но ищет более сокровенные струны души. Он отвергает приманки и готовые рецепты, раскрывает те пробуждения, которые внутри у каждого из нас.»⁹ Режиссер, безусловно, зрит в корень и вечно мира, и души, которая вынуждена утверждать себя в нем. Для него, действительно, не существует готовых рецептов, но их и не может быть. Режиссер наблюдает за действиями своего героя, которые могут быть мотивированы только изнутри. Да, он обречен, да, его поступки вынужденно страдают заданностью, но есть еще и «его», которое быту диктует законы бытия.

⁸ Там же В. де Сика «Почему «Похитители велосипедов» с.114

⁹ Там же «Беседы о неореализме» с. 182

Пазолини находил в жизни и своих героев, и своих актеров, подчас на самом дне ее. Нередко его актерам приходилось играть самих себя, рассказывая историю своей жизни на экране, делая ее достоянием искусства. Каждый фильм режиссера вызывал и широкий интерес публики, и спор критиков, подчас провоцируя скандалы. Почему? Видимо это было связано с тем, что Пазолини, человек предельной искренности и неизбывной внутренней боли, обо всем говорил так, что сказанное касалось и его самого, и каждого, кто смотрит его фильмы.

Странное ощущение: исповедь режиссера зачастую оборачивается тем, что Пазолини, рассказывая, по сути, историю порока и невозможности его преодоления, подводит и себя и тех, о ком идет речь, к некой черте беспредельного отчаяния. Режиссер заставляет зрителя заглянуть в тайники своей души и если не покаяться, то, во всяком случае, констатировать факт наличия греха. Именно в этот момент совершается акт солидарности, где режиссер и зритель совпадают в страдании.

Антифашистское кредо Пазолини - его основной принцип, своеобразная модель созидания пространства и времени. Очистить себя от фашизма, значит сохранить свою душу от проникновения в нее грязи, лжи, фальши,

предательства. Ведь в понимании Пазолини фашизм проявляет себя в повседневности - скажем, : в рождении ненужного ребенка («Птицы...»), в снятии с сына цепочки с крестиком («Аккаттоне»), в отказе от собственных принципов мировидения («Теорема»), и, конечно же в том, что в глобальном смысле есть проявление фашизма -предательство («Евангелие от Матфея»), убийство отца («Царь Эдип») и детей («Медея»). Раннее творчество Пазолини связано с осознанием несовершенства человеческого «Я» и мира в целом, режиссер пока еще не понимает истинную природу фашизма во всей ее многогранности и эсхатологичности. Поэтому он способен анализировать только частности, уходящие корнями в его собственное детство. Фашизм же в более позднем творчестве Пазолини гиперболизируется, превращаясь в каннибализм («Свинарник»). Безусловно, что «Сало...» в контексте наших рассуждений занимает еще более значимое место - пир во время чумы, где садистские комплексы прорываются наружу.

Пазолини страдал в своем творчестве за грехи человеческие на кресте искусства. Он выносил приговор человечеству, констатируя греховность его существования, но не во имя уничтожения, а для искоренения, а, значит, во имя жизни. Его безудержная, подчас, жестокость продиктована неизбывной болью: человек смертен и, следовательно, все его попытки самоутверждения бессмысленны; он греховен, безусловно и обреченно, а значит нет ни покаяния, ни освобождения.

Пространственная модель всех фильмов режиссера строится так, что герой предстает в кульминационный момент своих взаимоотношений с миром. Больше всего режиссера интересует пропасть, перед которой человек оказывается в блужданиях по темным коридорам жизни. Пазолини подвергает своего героя испытанию на душевную прочность, надеясь, что тот не сделает последний шаг в глубину бездны. Однако Аккаттоне снимает с сына крест, а Серджо попадает на мелкой краже и лишается свободы, мама Рома в отчаянии понимает, что все ее мечты исковерканы суровой реальностью, а ученики предают Иисуса. Этот путь духовной деградации, отчаяния и отчужденности Пазолини неспособен прервать, потому все больше погружается в анализ истоков духовного кризиса человечества, и делает все более неутешительные выводы. Они напрашиваются однозначно и категорично - мир, в котором люди перестали, а точнее разучились любить друг друга не имеет прав на существование - именно так будет звучать приговор в финале («Сало...»), а на протяжении всего своего творчества Пазолини будет всматриваться во внешние причины подобной аномалии.

"Аккаттоне" - не только первый фильм Пазолини, но и попытка утвердить себя в новой роли и желание изменить свое отношение к миру. Это его боль, ад души, своеобразный концентрационный лагерь, где движение может осуществляться только внутри замкнутого пространства, центр которого смещен. Кадр, внутри которого происходит перемещение людей, композиционно как бы сдвинут. Изначально кажется, что герои двигаются по одному пути, по запутанным улицам. Те прямые, но никуда не ведут - у них нет начала и нет конца.

Точнее конец у этих дорог есть, и он более чем конкретен — кладбище. Оно предназначено для успокоения души Аккаттоне, и не только его. Там обретается смерть и бессмертие, там находится смысл жизни, если он вообще наличествует в смещенной реальности, и что самое главное - там стираются

границы между светом и тенью, хотя Аккаттоне, видящий как ему роют могилу, просит о том, чтобы ему ее сделали чуть правее, там, где больше солнца. А начало этой дороги смутное, непонятное, потому и бессмысленное, до конца осознаваемое только во сне.

Движение в этом замкнутом, хоть и линейном пространстве, тоже по большей части бессмысленное. Пазолини смещает движущие предметы, то есть людей, в нижний левый угол кадра, отчего кажется, что они идут не по самой дороге, а по ее обочине, с краю и в тени. Освещенная часть пространства, где совершается движение, остается как бы за кадром, а то, что в кадре - безлюдно, пустынно. Пазолини так строит движение в кадре, что оно как будто вытеснено из зоны света, тем самым его герои не только постоянно балансируют между светом и тьмой (о чем можно судить по их конкретным поступкам), но еще словно боятся попасть на свет, а значит они еще глубже погружаются во внутреннюю тьму. Нет в жизни прямых и светлых дорог, для Пазолини эта банальность звучит более, чем категорично. Даже если дорога локализована в центре кадра, она все равно разделена надвое: одна часть ярко освещена солнцем, другая - погружена в тень. Душа человеческая тоже находится в постоянном противоречии с самой собой, пытаюсь разобраться, что есть добро и что зло. Но есть ли смысл в ее мучениях? Неслучайно в финале, когда Аккаттоне пытается изменить себя и свою жизнь, что в принципе уже невозможно, он бросает будто в лицо зрителю: «Сделай из меня святого, я уже покаялся. Успокой душу — все равно нет ни ада, ни рая». Из этой бездны для Аккаттоне есть единственный выход - в смерть.

Обреченность, которой одержим герой Ф. Читти, движет его к вырытой на солнце могиле. Пожалуй, это все, чего он добился в жизни, единственное, что оказалось ее смыслом и ее целью. Пазолини объявляет смерть смыслом жизни, поскольку жизнь, обесмысленная смертью, приобретает законченность, завершенность и возможность быть проанализированной. Только то, что уже завершено, обладает цельностью и, следовательно, поддается структурированию, выявлению смысловой значимости. Думается, что именно в таком контексте уместно проанализировать эпиграф к фильму, взятый из «Божественной комедии» и, подумать, каким образом Пазолини в «Аккаттоне» заглядывает в глаза и в душу великому поэту Данте. Кстати, «боковое» движение в кадре, тоже объяснимо с точки зрения дантовой концепции мироздания.

Когда Люцифер был низринут с небес, то в падении продолбил впадину до самого центра земли, где стал создателем того, что противоположно Божественной сути мира. Так появилось подземное царство - Ад, ожидающий тех, кто его достоин. Пока длилось ожидание, рана Земли затянулась образовавшейся на месте впадины горой Голгофой. По представлениям Данте, вход в подземелье Ада остался именно сбоку, вблизи края углубления. Следовательно, проводя героев по смещенному пространству, где центр оказывается в левом боковом углу, Пазолини может иметь в виду Данте - его герои словно ищут вход в ад.

Аккаттоне вместе с друзьями соглашается ради хлеба насущного пойти на воровство, но добыча не сумела насытить ни тела, ни души. Появление полиции заставляет Аккаттоне схватить мотоцикл и умчаться в собственную смерть. Кстати, прежде чем герой Читти воспользуется мотоциклом, тот несколько раз появится в кадре. Акцентируя его появление, Пазолини будто

подсказывает зрителю, что именно так герой совершит свой последний рывок в жизни, и это будет рывок к смерти. Безусловно, это - единственное, что осталось у Аккаттоне, и никто уже не лишит его такого завершения судьбы.

«Небесный, а я обойдусь чем?

Владеешь вечным! Знамо, вам услада -

Его слезинка! Беру остальное:

Мне тоже чем-то поживиться надо!»¹⁰

По сути своей - это крик души ангела Ада (если таковая у него имеется). Он завладел телом несчастного Буонконте, грешившего при жизни, но успевшего покаяться в последний час, тем самым спасшего душу, которую взял небесный ангел, тело же стало поживой дьявола. Аккаттоне грешит, забывая о Боге, о чести и совести. В его внутреннем мире нет места раскаянию. Его слезы - ложь, он уже никого не разжалобит, да, собственно, и не преследует таких целей. Он совершает неблагоприятные поступки, просто потому что по-другому действовать не в состоянии. Пожалуй, самое ценное в нем то, что он осознает свой грех. В этом осознании для него открывается вечность. Страстное желание Аккаттоне - вернуть жизнь в другое русло - не имеет реального основания, он опять же понимает, что все его попытки безрезультатны.

Герой Пазолини - не отражение дантовского. Ангелу Ада есть чем у того поживиться - ему может достаться все: и душа, и тело несчастного нищего, который не нужен ни Богу, ни людям, ни самому себе. Пожива ангела Ада будет богатой, и только слезы, как искренние порывы души, останутся у Аккаттоне во спасение, которого нет и быть не может. Нельзя сказать, что Пазолини противоречит Данте или строит свой образ в пику его смысловой конструкции. Пазолини словно дописывает Данте, вводя в его семантическую структуру нового героя. Наше утверждение может быть только отчасти верным. Для Аккаттоне нет места ни в аду, ни в раю, для него вообще нигде нет места, и на земле в том числе. Внешне он будто живет с сознанием своей правоты и даже ощущает некоторую витальность; внутренне же ведет борьбу со своими демонами - страхом, отчаянием, обреченностью. «... Всю свою жизнь я свожу счеты с самим собой, с этим вторым «Я», тем более что иррациональному началу сопутствует религиозное»¹¹.

¹⁰Данте Алигьери «Божественная комедия» М, 1988, с. 130

¹¹П. П. Пазолини «Беседы со студентами» «Киноведческие записки» №12 с.175

Аккаттоне не попадет ни в ад, ни в рай, не окажется в чистилище, и не только потому, что их нет, как он думает. В безусловности своей духовной деградации Аккаттоне не сомневается, более того, признавая ее, он намеренно затягивает себя в еще большую пропасть. Начинается игра под названием «кто более грешен, чем я?». Аккаттоне сам придумывает определенные правила и, четко следуя им, в конце концов заигрывается. Доказательством того может служить эпизод, где герой Читти обманывает своих голодных друзей, предложив одному из них всех оскорбить, и когда они, не стерпев унижения, уйдут, то вся еда достанется только им двоим. Аккаттоне планомерно нарушает все христианские заповеди: крадет, прелюбодействует, предаёт всех - от собственного ребенка и себя до любимых женщин и друзей, возводит хулу на Бога и родителей, ненавидит весь мир и себя в первую очередь. Его прыжки с моста ради денег, еды, в надежде на выигрыш в споре можно трактовать как своеобразные попытки покушения на самоубийство (по принципу - все равно

нечего терять, в том числе и жизнь, она для Витторио-Аккаттоне давно потеряна). Он отказывается даже от имени, данного ему при рождении и крещении. В разговоре со Стеллой он объясняет отказ как желание быть не таким как все, избранным, но в библейской традиции можно трактовать потерю имени как потерю души.

Немаловажно здесь то, что в моменты, когда Аккаттоне рискует жизнью (в частности, в сцене прыжка с моста) он осеняет себя крестом. Что может значить этот жест для атеистично настроенного католика П-П. Пазолини?! С одной стороны, жест способен знаменовать желание, присущее и режиссеру на протяжении всей его жизни, - поверить в существование смысла жизни, а значит закона, который все упорядочивает, заставляя мир быть одушевленным и одухотворенным, а также и попытку (пусть внешнюю) для безбожника Аккаттоне прикоснуться к божественной сути мира. Стремление к некоему высшему началу при всех низменных порывах души, действительно, свойственны Аккаттоне. Потому неслучайно следующее построение кадра - Стелла и Аккаттоне идут по дороге, расположенной как будто в овраге, вдоль нее тянутся холмы (такое визуальное решение станет для Пазолини знаковым, повторяющимся из фильма в фильм). Стелла осуждает свою мать за то, что та занималась проституцией, режиссер в это время берет героя крупным планом - внимательные глаза, сосредоточенный на одной точке взгляд - и свет, заполняющий весь кадр, словно божественное сияние, которое, несмотря ни на что, от него исходит. Можно предположить, что изначально этот Христос без нимба есть человек, надеющийся, что он творение божье, но в течение жизни все дальше уходящий от Божественного начала. Но спустя несколько лет подлинный Христос станет у Пазолини абсолютно реальным человеком из плоти и крови («Евангелие от Матфея»). Свет же, наполняющий кадр в «Аккаттоне», по мысли Пазолини имеет еще и «погребальный смысл», «...мне снилось солнце, лучезарное и восхитительное солнце, и чем лучезарнее оно было, тем мрачнее. Это происходило, оттого что солнце снилось ночью, в самой середине ночи. То солнце било прямо в лица им, лучше будет сказать, в «крупные планы» друзей Аккаттоне... Среди глубокой ночи яркий солнечный свет выбеливал лица друзей Аккаттоне - ... той белизной, в которой было что-то мертвящее, похоронное, той белизной, которой отливают древние кости, оставленные на летнем полуденном солнце в пыли раскопок». В эстетике режиссера солнце, изначально символизирующее жизнь, означает необратимое присутствие смерти, и кадр, залитый светом, к сожалению, не означает духовного озарения, а лишь незримое и неизбежное присутствие смерти. Но солнце во сне Аккаттоне символизирует еще и желание искупить грехи своей жизни, а искупление возможно только через смерть.

Позже, Пазолини повторит подобную структуру кадра и в «Царе Эдипе» и в «Медее» - опять же с обязательным присутствием Читти. Сам режиссер говорил о том, что кадр по своей природе менее кинематографичен, а более «лирико-изобразителен», видимо, здесь он делал акцент на словесно-живописной системе построения кадра. Что же касается личности самого Франко (как часто называет своего актера Пазолини в дневниковых записях), то здесь произошло абсолютное совпадение с героем. Когда Пазолини решил ставить «Аккаттоне», то главный персонаж списывал именно с Читти. Необходимо ли тогда говорить, что Аккаттоне есть Читти, и наоборот. Безусловно, «да», если исходить из откровений самого режиссера, но,

думается, что главное - в востребованности типажа, которому соответствовал Читти. Значит, произошло совпадение представлений Пазолини о своем герое с тем человеком, которого он видел перед собой. Давая характеристику Франко, он, по сути, говорит о внутреннем содержании Аккаттоне.

¹² П. П. Пазолини «...Делать фильм — это вопрос солнца» «Киноведческие записки» №33 с.76

«Он всегда был неискренен, он ускользал, он всегда боялся другого человека: он ускользал, он нападал на него. Он слишком обидчив, ревнив, подозрителен и, ... общаясь с другими людьми, боялся оказаться не на высоте.»¹³

«Как все люди с инфантильной психикой, Франко обладает развитым чувством справедливости. Когда случается что-нибудь несправедливое, он ощущает в этом свою личную вину и не может смириться, если другие совершают какую-нибудь несправедливость.»¹⁴

« Он постоянно осквернял святыни, которые сам же жестоко установил для себя, подменяя их другими святынями, социальными, существовавшими в том мире, в котором ему хотелось жить бесчестно, либо пешкой, либо изгоем. Он защищал справедливость несправедливыми средствами. Он был раздражителен как все упрямые и непреклонные люди: пьяницы, наркоманы, одержимые. »¹⁵

« Он совершал ужасные, шокирующие, отталкивающие поступки, лишь бы его заметили, отнеслись к нему всерьез, любили. Он был слишком обидчивым и мстительным. Но все свои трагедии держал при себе. »¹⁶

¹³ Там же с.78

¹⁴ Там же с.78

¹⁵ Там же с.79

¹⁶ Там же с.79

Из этих емких и конкретно-точных характеристик Читти складывается совершенно определенная картина, смысл которой в идентичности героя и актера, для нее Пазолини сформулировал не только принцип взаимоотношений Читти с миром, но и внутреннее содержание его поступков. Вместе с тем Пазолини возвышает Аккаттоне над Читти, утверждая, что если актер только носит в себе заряд саморазрушения и обостренное чувство смерти, то его герой поднимется на более высокую ступень осознания бренности своего существования - на уровень «тяжелого эстетизма смерти».

Что абсолютно роднит героя и актера, так это совершенное и намеренное одиночество. Аккаттоне выброшен в мир грубо и жестоко, также как потом совершится и обратный бросок - в небытие. Зритель ничего не знает о прошлом Витторио (т.е. именно о том времени, когда он еще назывался именем, данным ему при рождении), только в процессе его бессмысленных блужданий, в попытке обрести приют, или более точно - приспособиться, становится ясным, что некогда он был женат и у него даже есть ребенок. «Запаздывание» можно объяснить тем, что для Пазолини герой - человек без будущего и прошлое его тоже не имеет никакого значения. Вместе с тем, думается, что здесь наличествует некая потаенная авторская мысль - прошлое Аккаттоне есть прошлое Франко, пережившего множество таких событий, что усугубили его одиночество и сделали чужаком в этом мире. Мать, брошенная отцом, сдала его в приют, где у него не было ни одной близкой души. Случайно женился, в отношениях с женой опять же не было взаимопонимания, которого

он не находил нигде. Весь мир был ему чужд. Пазолини назвал это состояние Читти «психологической пустотой».

Время Аккаттоне имело свой ход в том же русле отчужденности, одиночества, пустоты. Многие персонажи Пазолини вспоминают своих родителей, осуждая их, но вместе с тем сами эти разговоры свидетельствуют о некоем духовном родстве с ними. У Аккаттоне же есть только одна фраза о родителях: «О чем думала твоя мать, когда тебя рожала?» Наверное, о чем угодно, кроме своего сына. Можно предположить сиротство Аккаттоне, но вместе с тем у него есть брат, разговоры о котором постоянно ведут его «друзья», но в кадре он появляется крупным планом только один раз, ближе к финалу. Нет прошлого, нет будущего, у настоящего полностью отсутствует смысл, вокруг Аккаттоне тоже психологическая пустота, осознав которую он начинает неотвратимое движение к смерти.

Уже с первых кадров кажется, что все ждут его смерти, начиная с самого героя, и заканчивая случайным прохожим, бросающим реплику о том, что он идет не в ту сторону, потому что кладбище на противоположной. Дыхание смерти ощущается не только в тех или иных поступках, например, в прыжке с моста Ангелов, но и в самих выплесках необычайной жизненной энергии героя. Пазолини изначально дает зрителю возможность понять, что герой обречен - в силу той психологической пустоты, которая его окутывает. Можно предположить, что его жизнь это планомерные поиски пути в ад (возможно, отсюда и движение по обочине дороги). Аккаттоне хочет, чтобы на его похоронах друзья шли и смеялись. Зачем ему нужен смех - то ли это вызов смерти, то ли плевок в лицо жизни? «У вас вид как будто вы из морга сбежали». Аккаттоне одет в белый свитер, что контрастирует с черными одеждами его друзей, и это «вы» будто подчеркивает сопричастность других к его собственной смерти. Какую-то похоронную процессию в начале фильма наблюдает Аккаттоне, как предвестие собственной, но ни он, ни зритель не знают, чья это смерть.

Уже в завязке сюжета режиссер выбирает оружие убийства для Аккаттоне - Маддалена попадает под мотоцикл, в финале, угнав мотоцикл, Аккаттоне обретет вечный покой, разбившись на повороте. Сейчас же, в начальном эпизоде герой Читти бросает в лицо «возлюбленной», на шее которой он какое-то время висел: «Болтаешься где не надо, изображая из себя Святую Деву». Назвать проститутку Святой Девой уже само по себе кощунственно, из уст же Аккаттоне это звучит упреком. Именно с этого момента пространство его бытия изменяет свои границы: до сего времени он существовал сравнительно спокойно - Маддалена (библейская ассоциация с Магдалиной, падшей женщиной, которую понял и простил Христос) торговала собой и на полученные деньги содержала и своего любовника. Теперь он блуждает в поисках нового пространства, где мог бы хоть как-то существовать. Однако с первых шагов Аккаттоне осознает, что ищет смерти.

Его путь начинается с предательства, это излюбленный его «ход», которым он, по-видимому, пользовался часто. Аккаттоне обосновывает предательство женщины, падение которой давало ему возможность хоть как-то существовать, чем-то вроде исповеди, в которой сам не понимает, где граница между ложью и истиной. Кадр наполняется светом, льющим на Аккаттоне из-за оконной решетки. Пытаясь вызвать жалость, он получает в ответ лишь отвращение -единственный раз именно в этой сцене у самого Пазолини.

«Проклятые женщины! Сначала они тебя возносят до небес, а потом там тебя и оставляют!» - жалуется Аккаттоне, и в этой жалобе ощутим семантический парадокс. Он не хочет оставаться на небесах, - те страшат его, в них заключена тайна, непостижимая для человека, живущего в пространстве-времени, которое Пазолини создал вокруг своего героя.

Аккаттоне легче достичь ада, потому что он там и сейчас, живя на земле. Реальнее для него опуститься вниз, чем подняться вверх. Аккаттоне не хочет оставаться на небесах, тогда как Витторио не в состоянии найти туда дорогу. У Аккаттоне только однажды был шанс, которым он так и не сумел воспользоваться, но видимо тогда шанс ему просто был не нужен. В начале фильма женщина, в доме которой он живет, просит его поддержать младенца пока она будет занята какими-то делами (кстати, на протяжении всего экранного времени, отведенного Пазолини для этой женщины, она постоянно держит его на руках будто боится чего-то). Ребенок странно завернут в нелепое тряпье, завязанное у него на спине в форме крыльев. Символика, прочитывается здесь буквально - небесный ангел, присутствие которого должно рождать в падшей душе Аккаттоне стремление к небу. Ребенок и женщина - постоянные его спутники. Для Пазолини эти образы - олицетворение святости. Аккаттоне не хочет и не умеет пользоваться ситуацией и то, что с необходимостью должно восприниматься священным, рядом с ним теряет свою божественную сущность, приобретая причудливые и «приближенные к обочине дороги» формы. С собственного сына он снимает крест. Удивительно, что, неизбежно ощущая чувство вины, Аккаттоне перекладывает ее на плечи ребенка, а еще в большей степени на его мать. Из женщин он делает проституток и живет за их счет. Трагизм его существования в том и заключается, что когда в нем пробуждается нечто человеческое (любовь к Стелле, желание устроиться на работу) Аккаттоне погибает. Внешне его смерть - случайность, внутренне — неизбежность.

В связи с этим следует рассмотреть любовный треугольник, который Пазолини намечает в фильме: Магдалена - Аккаттоне - Стелла. Женские стороны треугольника существуют обособленно, практически не имея представления друг о друге, их связывает только мужчина. Магдалена, некогда предавшая своего возлюбленного, который благодаря ей сидит в тюрьме, становится любовницей Аккаттоне, затем проституткой и в итоге тоже попадает в тюрьму. Стелла - милая, простая девушка, воплощение непорочности и даже святости. Она работает за копейки, что дает ей возможность честно существовать. Именно честь Стелла пытается сберечь, помня печальный опыт матери. Аккаттоне, потеряв Магдалену, почти сразу обретает Стеллу и действует по отношению к ней, как привык. Он уже знает всю низость своего падения, оттого ему ничего не стоит превратить святость в порок. Он одержим лишь одним - голодом, а «что есть голод? Это порок». Для него женщины - источник средств для утоления естественных потребностей, прежде всего - в еде.

Неожиданно для него самого Аккаттоне вдруг понимает, что не хочет делать Стеллу подобием Магдалены. Уже в именах Пазолини намечает изначальное противопоставление, если одна - падшая женщина, великая грешница, которая должна заслужить прощение (может быть, именно в тюрьме Магдалена и искупит свой грех), то вторая - звезда: ее роль должна заключаться в том, чтобы вести за собой к небесам. Однако желание познать

горний свет заканчивается для Аккаттоне дорогой к смерти. Режиссер так и не дает понять - способен ли его герой на сильное чувство, можно ли считать любовью взаимоотношения Стеллы и Аккаттоне? Только однажды из уст главного героя звучит фраза, которая должна многое объяснить: «У меня кто-то увел женщину, а я хочу умереть», но на поверку это оказывается лишь страхом перед голодом и лишним поводом для того, чтобы продолжать движение по обочине дороги, ведущей в небытие.

Все окружающие словно внушают Аккаттоне мысль об его скорой кончине. Он постоянно думает о смерти, слышит о ней, в конце концов видит - и в реальности и во сне. Он наблюдает похоронную процессию, затем идет к сыну и бывшей жене в надежде на понимание и, будто защищаясь, бросает фразу, которой пытается убедить прежде всего себя: «Думаешь, я за хлебом пришел», а в ответ получает, как приговор: «Хочешь, чтобы тебя убили». Пазолини опять оставляет зрителя в недоумении, не желая до конца расставлять смысловые акценты. То ли слова Аккаттоне мотивированы искренним желанием воссоединиться с семьей, или он преследует меркантильные интересы, рождаемые желанием хоть как-то утолить вечный голод, неотступно его преследующий.

Но, может быть, Аккаттоне подсознательно хочет, чтобы его унижали. Унижение от близких когда-то людей мучительнее и болезненнее вдвойне, потому и сладостнее, и «мудрее», ибо помогает открыть глаза на самого себя. Тогда и приходит ощущение близости смерти, ее неизбежности, страха перед ней, а вместе с тем странное и страстное желание обретения конца земных странствий. Тогда и дорога воспринимается в иной перспективе. Духовные озарения Аккаттоне, выражающие понимание того, что для него возможен только спуск вниз - нужно лишь найти туда вход, предстают в веренице кадров. Это - похоронная процессия, рассказ Стеллы о матери-проститутке, сон-видение собственной смерти, и, наконец, мотоцикл, лежащий на обочине дороги (теперь не в левом, а в правом нижнем углу изобразительной плоскости), он-то и станет формальной причиной гибели Аккаттоне. Тот ищет дорогу в ад, заигрывает с Богом (ношение креста на выпуск, крестное знамение перед прыжком), превращает святость чуть ли не в порок, обвиняя всех в том, что они хотят быть лучше, чем им дано от природы.

«Братец, ты рожден от святого Себастьяна-мученика» (брата он не любит, не испытывает потребности в общении с ним). Мадалена попадает под мотоцикл, он называет ее Святой Девой, болтающейся где попало; Стелла не сумеет стать проституткой, что она готова сделать во имя любви к Аккаттоне, и он опять ее обвиняет в совершении паломничества, как будто она святая. Для него святость равна греху. Если учесть, что в эстетике Пазолини особое место отводится женщинам, над головой каждой из которых распространяется предвечное сияние, то в этом просматривается мысль, что женщины могли и должны были спасти Аккаттоне, но в силу непонимания своей миссии или просто нежелания обрекли его на одиночество.

Аккаттоне никем не любим, имеет очень смутные представления о том, что такое чувства (исключение, пожалуй, составляет лишь чувство голода.) Друзья подначивают его, герой Читти постепенно теряет всякое чувство меры, что, впрочем, свойственно человеку, которому осталось жить мало, потому он не дорожит ничем, проживая каждый день как последний, убеждая себя в возможности полнокровного существования.

Примером может служить эпизод, где намеренно сужается время Аккаттоне, лейтмотивом его становится пророчество (в позднем творчестве Пазолини оно обретает более конкретные и зримые формы). Герой Читти продает кольцо, просто потому, что ему очень хочется есть. «Сегодня мне улыбается жизнь, и я хочу, чтобы все смеялись». В его представлении смех есть ощущение плоти жизни и насмешка над смертью. «Ты продашь все, и у тебя не останется даже слез, чтобы плакать». Это пророчество повторится не раз, все более укорачивая время Аккаттоне и сужая его пространство. Он уже сам не хочет или не может выйти из-под власти слов, претендующих на то, чтобы выражать единственную правду о жизни.

Все чаще перед Аккаттоне появляется стена. Она может представлять собой ограду, которой огорожено пространство, где Аккаттоне встречает впервые Стеллу. Или это одинокая на весь кадр стена, стоящая будто особняком и никому не мешающая, но вместе с тем непреодолимая. Она появляется в сцене, когда Аккаттоне совершает самое большое в своей жизни преступление - крадет у сына крест. Еще одна стена, которую пазолиниевскому герою практически удалось преодолеть, возникает в его сне о собственных похоронах - она отгораживает пространство мертвых от пространства живых. Друзья не разрешают Аккаттоне пройти вместе с ними за эту стену, он ищет возможность туда проникнуть, видит за нею человека, роющего могилу, и понимает, что она предназначена для него. Единственное, что здесь подвластно Аккаттоне - лежать после смерти там, где больше солнца; он устал всю жизнь ходить по дорогам в тени. Первая стена, которую Пазолини позволяет отчасти преодолеть своему герою - кладбищенская. Пространство кадра заполнено ею (стена, в дальнейшем, превратится у него в маркированный пространственный ограничитель); а в центре - Аккаттоне, сумевший заглянуть за эту непроницаемую стену.

Сон в семантике фильма оказывается для героя не только предвидением близкого финала его никчемного существования, но и своеобразным прорывом к свету. Может быть, именно теперь Аккаттоне начинает понимать, что солнечный свет будет для него своеобразным каналом связи с миром живых, тогда как при жизни он был проводником, указывающим путь к смерти. Такое значение придает свету режиссер, такой же смысл закрепляется и в сознании его героя, наверное, даже в большей степени чем у актера. Сон Аккаттоне - это и приветствие смерти, и утверждение жизни. Удивительно, что Читти в эпизоде сна проигрывает самый широкий спектр эмоций - недоумение, отчаяние (что по Кьеркегору должно говорить о нахождении в себе человеческого начала), желание, просьбу - нет страха, а значит, нет борьбы со смертью, нет животного инстинкта жизни.

Аккаттоне понимает, что смерть - тот единственный рай, который он заслужил всей своей жизнью. В сущности, у Пазолини человек познает и ад, и рай, и чистилище в течение жизни. Оттого границы, которые четко прорисованы у Данте, отсутствуют у Пазолини. Эстетика мира Пазолини скорее выказывает связь с эпикурейской традицией, в основе которой - мысль, что существование души человека прекращается вместе с последним вздохом, - душа умирает вместе с человеком (Эпикур у Данте также находится в одном из кругов ада именно за проповедь таких идей). Аккаттоне готов к раскаянию - он отказывается от мысли сделать Стеллу Маддаленой, искренне хочет стать как все - устраивается на работу, но вскоре понимает, что работать не хочет и

не умеет. То, что он не вписывается в законы повседневности, приводит Аккаттоне к черте безысходности. Понимая правоту одного из своих приятелей: «Осторожно, идет облава на бродячих собак», герой Читти бросает вызов: «... или мир меня сожрет, или я его сожру». Крупный план - усталое лицо Аккаттоне, озаренное светом смерти - последний кадр фильма.

Первая картина режиссера построена на чередовании крупных планов в соответствии с принципами параллельного монтажа, что, видимо, связано с поиском своего индивидуального стиля. Страсть к крупным планам сам Пазолини объяснял дилетантизмом в кино. Хотя дело скорее не в дилетантизме, а в желании понять самую сокровенную суть человека, посмотрев на лицо, а увидев, осознать первопричину мотивов поведения. Отсюда, видимо, и частая идентификация актера с героем (что произошло даже с А. Маньяни, по ее собственному признанию). «Франко Читти принадлежит к тому типу людей, которые должны бороться с большой змеей. Непомерные жизненные тяготы вынуждают его вести бесконечную борьбу с самим собой, вести образ жизни исключительный, особенный, выходящий из нормы...»¹⁷ Пазолини дает зрителю понять, что его герой не может рассчитывать на победу в противостоянии с миром, хотя он и пытается идти против солнца, что в эстетике режиссера должно прочитываться как желание уйти от смерти, духовной и физической нищеты, покинуть жизнь, где смещены все акценты. «Это солнце, в котором смешались жизнь и смерть, радость и горе...».¹⁸

¹⁷ П. П. Пазолини «...Делать фильм - это вопрос солнца» с.83

¹⁸ Там же с.84

Кажется, что после первого фильма Пазолини все последующее его кинематографическое творчество есть продолжение пути Аккаттоне. Меняются эпохи и лица, но остается проблема - почему человек обречен и где ему найти Бога, который все так же от него далек; что же есть моральный и нравственный закон жизни и почему допустимо нарушение христианских заповедей... Картина мира в «Аккаттоне» такова, что в качестве сущего выступает тот мир, где никто никому не нужен, в котором невозможно остаться и быть человеком. Аккаттоне - вор, мошенник, сутенер, богохульник, но он такой, потому что никому не нужен (и Богу в том числе.) Его сущность в том, что он уже не может подняться над теми правилами, которыми всегда руководствовался. Когда герой Читти отказывается сделать со своей возлюбленной то, что он делал со всеми остальными, Пазолини его убивает. Почему? Здесь нет однозначности, но есть фатализм - потому что Аккаттоне не будет другим, так как его душа, имея потребность в любви, не может вместить в себя это чувство. Трагедия пазолиниевского героя в том, что его не научили любить, потому что он никем не был подлинно любим и, столкнувшись в реальности с сильным чувством, растерялся, не зная, что с ним делать и как поступить.

Между двумя первыми лентами режиссера ощущается духовная, интеллектуальная, кинематографическая близость. Обе они повествуют практически об одном и том же - борьбе человека со своей «змеей» за достойное существование и внутри себя и во внешнем мире. Аккаттоне - нищий, Мама Рома - проститутка, один - хочет любить и за счет любви надеется изменить свою жизнь, другая - любит, беззаветно, преданно, и желает сделать все, чтобы предмет ее любви - сын - смог подняться с того дна, в котором существует она. Но дно и Аккаттоне и Мамы Ромы есть рок, преодолеть его

можно только через смерть. Семантическая связь, несомненно, существует между Этторе и Аккаттоне.

Можно предположить, что сын Мама Ромы - это Аккаттоне в молодости. Юноша, в отличие от матери, лишен духовных порывов и желаний. Он появляется в фильме уже взрослым, но зритель почти ничего не знает о его жизненном пути, о том, как и в каких условиях он вырос. Отец Этторе - Франко Читти - появляется в фильме для того, чтобы еще больше посеять тревогу в душе Мама Ромы. Два эпизода, между которыми связь длиною в одну жизнь - жизнь сына.

Мама Рома открывает дверь, на пороге ее квартиры стоит человек, о существовании которого она пыталась забыть всю свою жизнь, и кажется, что именно сейчас ей это уже почти удалось. Но тот опять медленно входит в ее настоящее, не спрашивая разрешения, не предупреждая. Героиня Маньяни лихорадочно откупается от него, желая такой ценой обрести необходимый ей покой - дающий стабильность настоящему и позволяющий миру будущего казаться реальностью. Она дает деньги своему прошлому, буквально оплачивая его счета. Ей хочется, чтобы оно больше никогда не касалось ни ее души, ни ее плоти.

На всем протяжении фильма Мама Рома постоянно сталкивается с предательством: сначала ее предает отец, потом - сын. Один из начальных эпизодов — свадьба бывшего возлюбленного мамы Ромы, но настоящего отца ее сына - построен по принципу, который затем повторится из фильма в фильм. Можно выявить даже некий символ стола. Смысл его - в отчужденности собравшихся гостей. В повседневной жизни стол сплачивает, объединяет. Герои же Пазолини, сидящие вместе, погружены в себя, их мир не соприкасается с миром другого. То, что казалось должно объединять - разъединяет. Композиционно кадр строится в соответствии с иконографией «Тайной вечери»; столы стоят буквой «П». В центре находится тот, от кого исходит предательство (в «Маме Роме» - Серджо; в «Евангелии от Матфея» - Ирод.)

Именно сцена свадьбы становится своеобразной проектом будущей жизни Мама Ромы. Параллельный монтаж крупных планов точно подчеркивает внутренний конфликт, назревший в душе героини. Она пытается песней показать свою силу духа, несломленность, возможность победить в создавшейся ситуации, идти по жизни дальше.

Неслучайно Пазолини отсаживает Маму Рому от общего стола и запускает в кадр свиней. Семантически все закономерно - героиня Маньяни выше тех, кто собрался на этой свадьбе, тем самым предав ее. Обида разъедает изнутри душу покинутой женщины, она хочет, чтобы ее чувства испытывали те, кто ее окружает. В сущности, Мама Рома еще больше унижает себя «меча бисер перед свиньями». У героини Маньяни есть история ее прошлого, намеченная лишь штрихами и до конца не договоренная. Пазолини редко говорит о прошлом, так как суть его реализуется в настоящем. Как раз у Этторе такая реализация происходит: режиссер заставляет догадываться о прошлом своего персонажа, давая понять, что будущего у него нет, как бы мать ни старалась воплотить свои чаяния, связанные с будущим сына, в реальность.

Визуально мать оказывается будто вне тех дорог, по которым идет ее сын. В кадрах, где Мама Рома с Этторе, практически нет движения, есть только слова, в которых, по представлениям Пазолини, мало смысла. Есть только два

эпизода, где мать и сына связывает энергетическая волна духовной близости. Сцена танца, где Мама Рома хочет стать сыну ближе, но в результате пластинки, под которые они танцуют, за бесценок будут проданы на базаре. Затем эпизод, когда матери кажется, что она еще может найти с сыном общий язык - Мама Рома дарит Этторе мотоцикл. Она смеется, надеясь, что исполнение желаний сына поможет и ей обрести реальную почву под ногами.

Тут зритель должен насторожиться - мотоцикл уже стал причиной смерти Аккаттоне. Пазолини придает большое значение этой сцене, что безусловно закономерно. Это последний эпизод, где еще сохраняется изначальный настрой фильма, после него разыграется трагедия. А сейчас режиссер заставляет актрису смеяться радостно и беззаботно, потому что «... это единственный момент во всей картине, когда радость абсолютна, не омрачена предвестиями. Я хочу, чтобы в этой сцене не было даже намека на боль, на грусть, это должна быть абсолютная радость»¹⁹. Героиня Маньяни живет иллюзиями и потому у нее еще есть надежда. Мотоцикл же - предвестник трагедии. С его появлением резко изменится течение жизни всех, кто существует в пространстве фильма.

¹⁹ П. П. Пазолини «Теорема» М, 2000, «В паузах во время съемок фильма «Мама Рома» Магнитофонный дневник. с.242

Знаменательно, что Этторе практически повторяет путь своего предшественника - Аккаттоне. Он хочет любить, и если Аккаттоне крадет крест сына, чтобы сделать подарок своей возлюбленной, то Этторе продает пластинки матери, в которых память ее жизни. Неслучайно объект любви этих героев имеет одно лицо - лицо Сильваны Корсини. Время будто попыталось сделать рывок, но вернулось к своей прежней сути. И Этторе, и Аккаттоне проходят проверку дружбой, любовью, отношением к родителям. На своем пути они развенчивают святыни, которые в свою очередь развенчивают их, лишая жизнь всякого смысла. У обоих нет прошлого, и не предвидится будущего. Аккаттоне видит во сне свою смерть, переживая ее как реальность, в конечном итоге герой Читти начинает ее намеренно искать, провоцируя судьбу. Этторе играет с жизнью в поддавки, не понимая, что она - его собственная, т. е. воспринимает себя отдельно от своих поступков.

Пазолини прорисовывает этот образ так, что создается впечатление полной отрешенности личности от самой себя. Равнодушие Этторе продиктовано его внутренней слепотой. Режиссер намеренно лишает своего героя мотивации действий. Если Аккаттоне, бродя по жизни, ищет хоть какой-то смысл того, что его окружает, сын Мама Ромы даже не задумывается, что его поступки могут иметь какие-либо последствия. Он подчинен не разуму, а импульсам и инстинктам.

Мама Рома в сюжете фильма поднимается до высот святости. Пазолини проводит ее по пути от Марии Магдалины до Девы Марии. Эта аналогия неслучайна. Женщина и святость для режиссера синонимы, женщина скорее найдет дорогу в вечность, нежели мужчина, так как она искреннее, целостнее, лишена равнодушия. Женщина выносила в своем чреве мужчину, и Пазолини подчеркивает, что уже по этой причине она взяла на себя Божественные функции, заместив Бога на земле. Потом сцена материнского отчаяния из «Мамы Ромы» перейдет в «Евангелие от Матфея». Даже композиционно эти два эпизода построены одинаково: две женщины и мужчина поддерживают тело матери, обвисшее у них на руках. Она потеряла рассудок, чувства, готовая

взять на себя муки сына. Маньяни играет конец света, предел всех надежд; это не просто скорбь женщины, теряющей сына, а состояние близкое к безумию. Сын равнодушен, мать чувственна и эмоциональна. Сын неспособен ни на какой поступок во имя женщины, родивший его; мать же, чувствуя свою вину, готова на жертву. Неслучайно сцена, когда Мама Рома теряет сознание, снята на фоне раскрытого окна, которое сейчас захлопнется для матери и прервется всякая ее связь с миром, а мира с ней.

Нелепое воровство, из-за которого Этторе попадает за решетку, оказывается для него последним. Пазолини лишает своего героя чувственности и разумности настолько, что тот не понимает смысл им совершаемого. Будь в Этторе хоть капля разумности Аккаттоне, у него была бы другая судьба. Принципиальная разница между ними заключена в степени осознания своего бытия. Аккаттоне понимает собственную греховность, отчего постоянно пребывает в состоянии примитивной рефлексии. Он не видит ни цели, ни смысла и потом, сев на чужой мотоцикл, въезжает в реальность смерти из своего сна.

Этторе же на своем мотоцикле мог бы въехать в новую жизнь, где достижима гармония в отношениях матери и сына. Но его действия лишены смысла и совершаются скорее по инерции, нежели подчинены разуму. Этторе постоянно движется, но это путь в никуда. Именно потому Пазолини либо делает его пространство пустым (находясь с кем-либо, он вместе с тем как будто изолирован от мира); либо ограниченным определенными рамками(в сцене разговора с Бруной движение происходит как будто на дне оврага), подобное направление и структура движения наметились уже в «Аккаттоне». Думается, что режиссер намеренно так организует пространство своего героя, ибо тот не понимает предназначения - быть рядом с матерью, а значит, существование вне ее не только бессмысленно, но и незаконно. Этторе отделяет себя от Мамы Ромы и тем самым приближает свой печальный конец. «Я не знаю, люблю ли я мать, но если она умрет, то я буду плакать» - признается однажды Этторе Бруне. Он говорит о матери, как о постороннем человеке, к которому совершенно непричастен, смерть этого человека, конечно, вызовет сожаление, как смерть любого существа когда-либо жившего или живущего. Этторе оплакивал бы не мать, ему просто было бы жаль себя.

Именно потому впервые искренне сын зовет мать, когда в полубредовом состоянии прикован к лежаку одиночной камеры, пойманный на неудачном и бессмысленном воровстве. Этторе, не понимая окружающего мира, намеренно отодвигал его своим равнодушием. Теперь и мир перестал его понимать, полностью изолировав от себя. Очень скоро Пазолини обратится к образу Христа, последовательно изложит текст Евангелия в своем гениальном фильме. Сейчас же он наблюдает, как в пространстве реальности осуществляются библейские ситуации. Режиссер убежден, что в жизни каждый прикован к своему кресту, какой сам себе выбрал.

Бессмысленно проводить параллель между Этторе и сыном Божьим. Если Христос мучался на кресте, взяв на себя грехи и страдания всего человечества, то Этторе страдает за собственные пороки, основа которых не в воровстве, а в неумении почитать свою мать. Этторе руководствуется только рефлексиями, чаще всего безусловными. У него притуплены даже инстинкты, не говоря о возможности анализа, поскольку он не в состоянии чувствовать даже опасность. Только здесь в замкнутом пространстве камеры он понял, что жизнь

его могла бы быть совершенно другой, если бы просто умел любить мать, а не только собирался плакать в день ее смерти. Так или иначе, в финале просматриваются библейские мотивы: Мама Рома - бывшая проститутка в горе приравнивается к Деве Марии, тогда как Этторе - сниженный образ Христа, не Бога, а просто человека, преступившего заповеди и приговоренного к позорному столбу жизни. Мама Рома и Этторе, несмотря на близкую родственную связь, существуют по-разному: жажда жизни свойственна Маме Роме, равнодушные - модель бытия Этторе. Они идут параллельно, не имея общих точек движения и пересечения. Только к финалу, испытав страдания, Этторе постиг смысл материнской любви. Пазолини отрешен от своего героя, он погружен в страдания Матери, ибо только они искренни и неподдельны.

Сущим в «Маме Роме» становится материнская любовь, поскольку именно она является мерилем всех ценностей. Она несет в себе груз вины за то, что долгие годы сына не было рядом с ней, и она не научила его любить. Сейчас героине Маньяни кажется, что она в состоянии справиться со временем, и научить сына чувствовать и любить. Но Пазолини понимает неизбежность потери, он повторяет сниженную библейскую схему только для того, чтобы дать возможность сыну осознать глубину своего чувства к матери. С матери же он снимает ответственность за ее нравственное падение, подробно объясняя его причину внешними факторами. Но наказание неотвратимо - сын расплачивается за свою бесчувственность по отношению к матери, мать - за прошлое, в котором не было сына; и прошлое опять стало для нее настоящим. Именно мать, Дева Мария, станет одним из центральных персонажей в одном из главных фильмов режиссера - в «Евангелии от Матфея». Повествование о Христе, о его человеческом облике и пути, это рассказ и о женщине, давшей ему жизнь, познавшей его смерть и воскрешение. Эту роль Пазолини поручил своей матери, возложив на нее особую (в первую очередь для себя) смысловую нагрузку.

Неизбежен вопрос - почему из всего Нового Завета Пазолини выбрал именно «Евангелие от Матфея»? «Священный текст, соединивший в себе мифическое - еврейское в почти расистском, провинциальном смысле слова - неистовство с практической культурой, создавшей условия для деятельности Матфея - мытаря и книжника, вызвал в моем воображении два ряда образов, два мира во многом связанных между собой: плотский, осязаемый мир библейских времен, какими предстал он передо мною в ходе путешествия по Индии и вдоль Арабского побережья Африки, и мир, воссозданный художниками итальянского Возрождения от Мазаччо до меланхолических маньеристов»²⁰. Экранизация «Евангелия от Матфея» есть по сути определение самим Пазолини собственных принципов религиозного и духовного мировидения. Сам режиссер говорит о неимоверном приливе жизненных сил, пришедшим на момент создания важнейшего фильма в его творчестве, что заставило критически переосмыслить текст, придав ему оттенок личной духовной трагедии. Пазолини пребывал в состоянии творческого экстаза, ему казалось, что откуда-то извне вливается в него жизненная сила. «Но было нечто более значительное, мощное, поразившее меня до глубины души - образ Христа глазами Матфея... Нет ничего более несовместного с современным миром, чем этот Христос - кроткий сердцем, но не разумом, не отрекающийся ни на миг от опасной свободы, которую он понимает как непрестанное утверждение своей веры, как презрение к любым

сомнениям, любому искушению»²¹. Сохраняя евангельский образ Христа, Пазолини делает его человеком решительных действий - способным к созиданию и разрушению, к альтруизму и насилию.

²⁰ «Евангелие от Матфея» «Заряд жизненной энергии» с.262

²¹ Там же с.262-263

Выбор Пазолини пал именно на «Евангелие от Матфея» по причине его духовной достоверности (режиссер всегда, даже в мифе, стремился к абсолютному воспроизведению реальности). Думается, что особенность этого Евангелия, привлекающая художника, состоит в категоричности, с которой утверждает себя Иисус. Его категоричность здравая - Сын человеческий приносит не мир, но меч - не войны, а разрушения пороков и грехов, меч возрождения человечества через осознание им собственного несовершенства.

Пазолини страдает из-за человека, погрязшего в насилии и рабстве, в жестокости и идолопоклонстве, разврате и ханжестве. Все это приводит в конечном итоге к социальной несправедливости, с которой никогда не мог смириться художник. Он - из той породы людей, что и Иисус. Неслучайно в одном из своих интервью режиссер говорит, что Христос в фильме есть его alter ego, «это я сам, полный мучительных противоречий»,²² ибо «лучшие захотели страдать с народом Божиим, нежели иметь внешнее греховное наслаждение»²³. Страдает Христос, страдает Пазолини; и делает фильм из библейской истории самым личным («этот фильм изобилует мотивами, имеющими для меня личный смысл»²⁴) и внутренне человеческим. В тексте «Евангелия от Матфея» звучит мотив того, что если человек будет верить в собственные силы и жить по заветам, он станет равносильным Богу.

²² Пазолини о Пазолини Интервью Освальду Стэку. с.266

²³ См. новый завет «Евангелие от Матфея»

²⁴ Там же с.266

Думается, что для Пазолини главное в Иисусе - не Божественное начало, но человеческое. Парадокс состоит в том, что в падшем Аккаттоне режиссер ищет божественный свет, снимая своего героя в сакральной перспективе. В Иисусе он хочет видеть только человека, который силой своего духа и ума может совершить невозможное. Лейтмотив этого Евангельского текста - сила веры. Иисус подчеркивает, что не совершает чудес «и вот женщина, 12 лет страдавшая кровотечением, подошедши сзади, прикоснулась в краю одежды Его; Ибо она говорила сама в себе; Если только прикоснусь к одежде Его, выздоровею. Иисус же, обратившись и увидев её, сказал: дерзай, дочь! Вера твоя спасла тебя. Женщина с того часа стала здорова».²⁵

Иисус говорит, что «дорогу прокладывает идущий», а стоящий на месте погибает. Именно дерзновение, сокрытое внутри человеческой личности, безусловная вера в добро и справедливость привлекли Пазолини в Евангельском тексте. А кино контестации объявило этот фильм провозвестником своего движения и этической программой, поскольку если говорить о стилистике данного направления, то это был кинематограф с «кулаками в кармане», направленный на коренные социальные изменения, а потому Беллоккио и иже с ним привлекла фигура пазолиниевского Христа - бунтаря и ниспровергателя.

«Евангелие от Матфея» не разрешило, а, может быть, усугубило духовные противоречия, делавшие существование Пазолини столь мучительными и напряженными. И, хотя этот фильм, очень мало по стилю и образу мысли

похож на другие его произведения, в нем продолжается то, что начато в «Аккаттоне» и закончится «Сало...». Всю свою творческую и личную жизнь Пазолини надеялся, что в человеке победит Иисус, но видел только победы Ирода. Отсюда выстраивается у Пазолини временная перспектива, где мгновение сопряжено с вечностью, а вечность с мгновением. «Базой» вечности оказывается у него историческое время, с его неизбежными повторами.

Удивительно то, что, тяготея к мифу, эпосу «во всем, даже в самых обыденных, простых, банальных предметах и событиях», Пазолини делает миф абсолютной реальностью. Акцентируя человеческое начало в Христе, он тем самым подчеркивает христианское начало в себе самом. Потом Иисус опять придет в мир художника в его программном фильме «Теорема», но он будет сниженным, поскольку для Пазолини неизбежно должно происходить совпадение вечного времени с временной данностью. В противном случае ничего не будет иметь смысла. Герой «Теоремы» называется просто «Гостем», он пришелец из непонятного мира как Христос, и, как Христос, будет возвращать каждого к самому себе. Здесь абсолютна реализация мифа в пространстве реальности.²⁶

²⁵ Мтф 20-22

²⁶ Там же Пазолини «Теорема» Интервью Освальду Стэку с.266

Главное в пазолиниевском Богочеловеке - то, что он создан из плоти и крови. Сделав Христа таким, художник вместе с тем пытается следовать логике евангельского текста, насыщенного ветхозаветными ссылками, которые режиссер воплощает на экране. Нельзя сказать, что Пазолини жестко регламентирует себя буквой текста, но определенную внутреннюю верность ему все-таки сохраняет, начиная с самого первого эпизода. Тут Ангел, явившийся во сне плотнику, Иосифу, велит взять в жены Деву Марию, ибо она родит от Духа Святого: «Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему Эммануил, что значит: с нами Бог» (Мтф. I, 23). Пазолини важно найти в тексте мысль, акцентирующую земную природу Христа, его связь с людьми. Режиссер хотел бы, чтобы Его пребывание длилось вечно, чтобы сегодня Иисус был среди людей. Потому, выстраивая перспективу в Вечность, он делает время Богочеловека земным, повторяющимся и длящимся бесконечно.

Пазолини хочет быть верным тексту, но мысль художника вносит свои коррективы. Сначала эпизоды фильма соответствуют евангельской логике: явление ангела Иосифу, поклонение волхвов, избиение младенцев, бегство в Египет, возвращение, приход Иисуса к Иоанну Крестителю, искушение Дьяволом. На это уходит минут тридцать экранного времени, а потом режиссер реализует свою логику, ломая евангельскую последовательность событий. Думается, что это сделано с определенной и закономерной целью - ради того, чтобы «сгустить» кинематографичность текста Евангелия. Она достигается тем, что события, связанные между собой, но «разбросанные» в тексте, концентрируются, соотносясь с логикой жизненного пространства.

Иисус собирает учеников, предлагая идти за ним. Его убежденность настолько сильна, что люди безоговорочно следуют ему. «Апостольские» эпизоды в тексте Евангелия рассредоточены. В фильме Христос находит себе учеников одного за другим, и они, внимая гласу зовущего, не задумываясь, соглашались с ним. . Сильная личность вправе вести за собой людей. Если она гуманна и её цели оправдываются законами мировой справедливости, то ей не могут не подчиниться. Именно в русле этой логики выстраивает Пазолини

эпизод Нагорной проповеди, добиваясь с помощью параллельного монтажа эффекта полного слияния Христа с его слушателями.

В комментарии к фильму Пазолини рассказывал о своем посещении Вифлиема: «самое сильное впечатление произвела на меня чрезвычайная малость, бедность, простота этого места - я ведь представлял себе гору, откуда прозвучала Нагорная проповедь, как одно из самых необычайных мест действия моего фильма, и это стало для меня хорошим уроком скромности. Ведь что в конечном счете сделал и сказал Христос? Четыре маленьких Евангелия, проповедничество на клочке земли - на нескольких засушливых холмах, Голгофа, где он был казнен, - все это уместается в горсти».²⁷ Так сливается у Пазолини сакральное с земным, которое оказывается оттого значительным и священным. Лицо Энрике Ирасоки в момент произнесения Нагорной проповеди кажется жестоким, даже злым. В глазах отчаяние и страх, боль за грехи человеческие. Динамики в этом эпизоде нет, а распаханное пространство, символизирующее духовную мощь Христа, говорит также о его внешнем и внутреннем одиночестве, обогащая кадр дополнительным смыслом. В такой же жесткой манере решена и Иерусалимская проповедь, которая сопровождается песней «Вы жертвою пали». Откуда эта жесткость?!

²⁷ Там же «Поиск натуры в Палестине» с.263

В первую очередь она связана с тем, что и Христос, и Пазолини знают о греховности человечества в целом, и о задуманном предательстве в частности. Иисус ведет за собой тех, кто предаст Его, пока «не успеет петух пропеть три раза». Но духовность позволяет ему идти вперед. Именно этим продиктовано построение кадров идущего Христа, который ведет за собой учеников. Камера показывает его со спины, подчеркивая одиночество и некоторую отрешенность.

Иисус ведет за собой учеников, идя впереди, он поворачивает голову, обращаясь к тем, кто его слушает. Да, он вожак, ведущий за собой людей и желающий объяснить, как жить, чтобы на земле воцарилось Добро и справедливость. Вместе с тем он знает о конце своего земного существования, как знал и Пазолини, как знает каждый из нас. Именно смерть делает человеком, вбирая жизнь Христа и всю историю человечества до его рождения и после. «Хотел я воссоздать не жизнь Христа такой, какой она была, а историю Христа плюс два тысячелетия её интерпретации. За это время христианская история достаточно мифологизировала его биографию...».²⁸

²⁸ Там же Интервью Освальду Стэку с.268

Арест Иисуса снят в соответствии с евангельскими канонами. В этом эпизоде для Пазолини важна природа предательства. На переднем плане в кадре, где Иуда целует Христа, ветки деревьев, будто пытаются скрыть от людских глаз Иудин позор и предсказать его финал. Потом, когда Иуда, осознав всю подлость своего поступка, бежит к месту собственной казни, все те же ветки хлещут тело предателя, который через мгновение повесится на суку старого дерева. На протяжении всего фильма Пазолини как будто совсем не акцентирует внимание зрителя на предателе. Но время Христа - это также время Иуды, точнее - его предательства. Если в определенных трактовках допускается, что Иуда своим предательством раскрыл божественную сущность Христа, то в кинематографическом видении Пазолини Иуда в каждом из нас и бороться с ним почти бессмысленно, потому что он незаметен и безлик.

Сцены от распятия до воскрешения излагаются строго по Матфею. Вместе

с тем кажется, что именно тут, более, чем в других эпизодах, Пазолини хочет подчеркнуть земную природу Христа. В сцене распятия нет мистических знамений и чудес «...И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; // и гробы разверзлись; и многие тела усопших святых воскресли. И, вышедшие из гробов по воскресении Его, вошли во святы́й град и явились многим, //...и все бывшие, устрашились весьма и говорили: воистину Он был Сын Божий» (Мтф. 27: 51-54). Крик Христа совпадает с реальным землетрясением, что пугает людей, но не придает им веры. Единственное чудо, которое визуализирует Пазолини, - чудо воскрешения-исчезновения тела. В этот момент лишь углубляется вера тех, кем был любим Иисус как сын, брат, учитель. Ещё одно небольшое отступление от текста думается продиктовано личными установками автора.

У Матфея к Христу приходят «Мария Магдалина и другая Мария посмотреть гроб» (Мтф. 28: 1). Пазолини же делает свидетелями крестного пути Богоматерь и апостола Иоанна, эта деталь есть в Иоанновом евангелии... Число участников оплакивания Христа и его воскресения одинакова - с Девой Марией находятся две женщины и юноша. Дева Мария (её играет Сусанна Пазолини) приводит своих детей, чтобы показать им пример жертвенного страдания за грехи человеческие. По преданию, у Христа было две сестры и брат, и именно они ощутили на себе всю тяжесть его страданий, именно их глаза показывает Пазолини в толпе во время проповедей и чудес, творимых Иисусом, именно на душевной боли матери акцентирует внимание режиссер, сопереживая, кажется, больше ей, чем её сыну, который своим подвигом обрек мать на ещё большие страдания, нежели перенес сам. Пригласив на роль Богородицы свою мать, Пазолини тем самым ещё более подчеркнул земную природу Христа, и даже приблизил его к своей собственной сущности, делая фильм своим. Парадокс заключается в том, что не веруя в божественную сущность Христа, режиссер верит в его человеческую сущность, воспринимая судьбу Богочеловека как поле битвы догм со свободным проявлением личностного начала.

Но вместе с тем в святости режиссер видит банальность, в обыденности же и простоте жизни - чуть ли не священнодействие. Не случайно он не раз подчеркивал, что его пластические и драматургические решения ничего общего не имеют с каноническими: «этот фильм - мой, поскольку он религиозен, как и моё видение мира»²⁹ Пазолини моделирует кинопространство и плоско и перспективно. Все, что происходит здесь и сейчас в библейском мире зримо, доступно, материально, и хотя эта реальность лишена мистического скрытого смысла, она вместе с тем глубока и направлена в вечность. Беря евангельское время за точку отсчета, Пазолини уходит в античность, в средневековье, в дохристианские эпохи и смотрит как человек реализует заповеди, нарушая их или следуя им ещё в то время, когда они не были оформлены вербально. Так режиссер доказывает существование предвечных норм и правил, которые человечество осознало до того, как Бог послал на землю своего сына. Но то ли в силу своей глупости, лени, а может быть и порочности, которая часто «над» личностью, человек не может понять и принять Бога, бросая ему вызов и тем самым, разрушая свою же собственную природу.

²⁹ Там же с.266

Пазолини говорил о собственной религии: религиозность и

революционность для него - понятия одного порядка. Да, возможно, Пазолини не верит в инобытие, но верит в «этобытие» и хочет, чтобы оно было гармоничным и закономерным. Обнажая пороки общества, он, как это ни банально, борется с ними. А ещё верит в повторяемость, все возобновляется на новой временной точке, возвращая время к своей исходной позиции, локализованной где-то в прошлом. Возникает некий временной сгусток, вбирающий в себя все измерения, из-за чего создается видимость движения, но его природа только внешняя, внутренней динамики оно лишено.

Поскольку режиссер не видит необходимости во внутреннем динамизме, он берет на знаковые роли непрофессионалов, натурщиков. Внешне они соответствуют ситуации, внутри же статичны, и эта статика позволяет им превратиться в типаж и перестать существовать во временном отрезке, а быть направленными в вечность.

Иисус - молодой испанец японского происхождения. Пазолини удивило его лицо, в чертах которого встретился Восток с Европой. Именно мистический универсализм внешности Энрике Ирасоки заставил режиссера настоять на его участии в фильме. Бытовало мнение, что кандидатов на роли апостолов Пазолини искал среди интеллектуалов, так как лишь они похожи на сподвижников Христа. На самом деле подбор актеров на эти роли шел на основании текстуального анализа Евангелия. Петр - рыбак, и его играет молодой еврейский парень из римских низов, Матфей - интеллектуал, и «на эту роль я пригласил интеллигента»³⁰ Для Пазолини важно создать обстановку, приближенную к исторической реальности. Он не сомневается в существовании Иисуса, но только как человека, окружение которого наделяло его мистической, сверхъестественной, Божественной силой. Но сам Пазолини показывает не ее, а внутреннюю силу Христа, его умение вести за собой, творить чудо Словом, которое было в начале. «Чудеса с хлебами, рыбой и хождением по воде как посуху - отвратительнейший пиетизм! Переход от этих живописных картинок к проповеди, к страстной непримиримости Христа, наверное, приводит зрителей в недоумение. Но...он полон противоречий»³¹ Для режиссера доминантна идея о вере в свои силы, и возможности человека творить чудеса - таким был Иисус, но не такие мы. Поэтому, ставя во главу угла земную природу Христа, и даже веря в его воскрешение, он исключает эпизод Преображения Господня - «просияло лицо Его как солнце, одежды же его сделались белыми как снег»/Мтф 17,1/

³⁰ Там же с.266

³¹ Там же с.268

Исконный смысл понятия «революция» восходит к латинскому глаголу «revolare», что значит преобразовывать. Пазолини интересуют евангельские события именно как возможность земного преображения человечества, поэтому он и убирает эпизод Божественного Преображения. В результате выстраивается временная перспектива по принципу «от обратного» - евангельская история оказывается актуальной в XX веке, творя значимость процессов, происходящих в современности. Вместе с тем онтологизируется история, членимая своими процессами время и возвращающаяся к себе самой, в чем и заключена «причина вечного возвращения».

Картина мира в «Евангелии от Матфея» концептуализируется. В качестве сущего теперь выступают взаимоотношения между человеком и Богом. Если прежде Пазолини рассматривал инстинктивные формы любви - между

мужчиной и женщиной, матерью и сыном, то теперь режиссер выходит на более обобщающий уровень анализа. В итоге человек убил в Боге Человека, и тем самым лишил себя его присутствия в мире.

Но в притче «Птицы большие и малые» Пазолини задастся мучительным вопросом - почему Творец, требуя от людей любви, дарует им смерть? Этот мучительный вопрос он задает постоянно на протяжении всей своей творческой и личной судьбы.

«Постоянная тема моих исследований — я сам, моё существование, моё самовыражение. Во мне постоянно живет иррациональный элемент, с которым я должен считаться и сводить счеты. Я не могу вырвать его из своей души, из своего подсознания, так как ситуация писателя - ситуация экзистенциальная. Он черпает из опыта своей жизни, своего существования...».³²

³² П. П. Пазолини «Беседы со студентами» «Киноведческие записки» №12 с.175

В «Птицах» он считает, в первую очередь, неореалистичными своих героев, которые живут, не задумываясь, и являют собой людей простых и даже примитивных. В «Птицах...» Пазолини нужны были символы, надевшие на себя определенные маски. Такой маской - гримасой, выражающей доверчивость и хитрость, глупость и благоразумие стали Тото и Нинетто Даволи.

«Птицы...» - буффонадная мистерия, совмещающая в себе неореализм и марксизм. Пазолини вводит в фильм странный персонаж - говорящего Ворона, который учит уму-разуму двух простаков, идущих неведомо куда. Режиссер признавался в том, что для большей конкретизации Ворона в пространстве и времени, он из своего духовного багажа выбирает марксизм. «И сценарий я писал, имея в виду Ворона - марксиста, не до конца, правда, освободившись от идей Ворона-анархиста, Ворона - индийского философа». Ворон как бы alter ego автора. Его марксизм своеобразен, ибо понимается как отказ от догм и стереотипов, с легкостью воспринимающий все новое и необычное. В финале Ворон оказывается съеденным. Так сын и отец простодушно ассимилируют тот минимум знаний, который он мог бы передать им и всему человечеству. Именно в контексте финального съедения Ворона можно трактовать всю пространственно-временную композицию фильма.

Он делится на две части, птица оказывается здесь связующим началом. Нинетто и Тото - францисканские монахи, пытающиеся донести до птиц Благовест и обратить их в христианство. Они же - опереточные герои из дня сегодняшнего, бредущие неведомо куда. Странники попадают в дурацкие ситуации, реагируя на них чаплиновскими гэггами. Монахам удалось сделать невыполнимое — научиться птичьему языку и наставить тварей Божьих на путь истинный. Самое главное, что они вынесли из общения с птичьим народом — почему Бог, требуя от нас любви, взамен дарит смерть? Тогда, когда им кажется, что они выполнили возложенную на них миссию, у них на глазах ястреб душит воробья. Святой Франциск убеждает их, что для достижения конечной цели нужно изменить мир, а не понять какую-то его частность.

Современность является иллюстрацией времени исторического. Тото и Нинетто на собственном опыте постигают закон, по которому сильный уничтожает слабого. Пазолини намеренно создает атмосферу легкости и непритязательности: внешне симпатичные, безобидные, незлобивые и

чудаковатые человечки совершают немыслимые по своей жестокости поступки - от унижения более слабого до отказа от собственного ребенка, просто потому, что им некогда задуматься над последствиями.³³

³³ «Этапы Ворона» в книге П. П. Пазолини «Теорема» с.318

Режиссер подчиняет своих героев воле обстоятельств, и все их волевые усилия кажутся бессмысленными. В дальнейшем творчестве Пазолини углубится фатализм, дойдя до своей, почти абсурдной, крайности. На протяжении всего фильма Тото и Нинетто движутся в неизвестном направлении, их движение абсолютно бесцельно. На вопрос Ворона, куда они держат путь, герои таинственно отмалчиваются по причине того, что они сами не знают смысла своего движения. Именно в этом фильме Пазолини использует прием, который будет появляться в его творчестве в дальнейшем - совмещение различных временных пластов, имеющих общий знаменатель, то есть не внешнюю, но внутреннюю идентичность. Оно заставляет время повторить само себя.

Тото и Нинетто не задумываются ни на секунду о цели своих блужданий. В итоге они съедают Ворона, излагающего марксистские идеи, что в концепции Пазолини означает попытку набраться мудрости от птицы, когда своей недостает. Ворон по сути излагает прописные истины, он следует логике догм. Но догмы, по мысли режиссера, являются остановкой в самом процессе движения и не дают возможность миру изменяться. Герои «Птиц...» не понимают смысла своих действий и поступков, он им просто не нужен. И съедение ворона для них - возможность наполнить себя смыслом, который может быть когда-нибудь пригодится, для режиссера же - начало сомнений в целесообразности марксизма. Сам Пазолини признавался, что в этом фильме он окунулся в стихию кино. «В этом фильме возрождается призрак неореализма», под знаком которого так или иначе самораскрывается Пазолини периода 1961-1966 г.

Безусловно, что на протяжении всего творческого пути видение мира режиссером можно охарактеризовать как «творческий реализм». Несмотря на прямое или косвенное присутствие в ранних фильмах Пазолини неореалистических приемов и тенденций, невозможно однозначно ответить на вопрос - было ли творчество Пазолини в период с 1961-1966 год неореалистским. Сам он говорил, что во всех его фильмах этого периода проявляется неореалистское начало.

Конечно, к тому времени неореализм как течение себя изжил, но проявлялся в итальянском кинематографе в новом своем качестве. Уже почитаемый Пазолини Роберто Росселлини считал для себя рамки неореализма слишком тесными, поскольку те неизбежно принуждали оставаться в пределах социального реализма и политической хроники. Углубление же нравственного начала (а у Пазолини оно доминирует всегда) объявлялось предательством по отношению к неореализму, который вместе с тем утверждает «определенную глобальность реального». «Неореализм есть глобальное описание действительности, осуществляемое глобальным сознанием.»³⁴ Значит, не только необходим механический отбор определенных событий, но также их осознание, а значит неизбежно художник должен пропускать их через себя. Хотя неореализм не оставляет за собой право судить этот мир, но он предполагает душевное к нему отношение, в этом случае действительность предстает как единое целое, «...традиционный художник -

реалист анализирует действительность, а затем вновь синтезирует ее в соответствии со своей нравственной концепцией мира, тогда как сознание художника-неореалиста словно фильтрует эту действительность».³⁵

Базен гениально утверждал, что неореализм не существует сам по себе (видимо, с этим и связана в истории кино проблема, касающаяся невозможности однозначно установить реальную дату, связанную с финалом неореализма), а есть художники, которые независимо от того, кто они, оказываются в контексте этого направления, даже если принято считать, что его уже не существует. Мир Пазолини - это мир героев, пытающихся утвердить себя в реальности через слово или действие. Но в итоге реальность подавляет их, потому что потребности человека не совпадают с ее актуальным состоянием. Если же говорить о неореализме режиссера, то как раз и стоит отметить, что он заключается, опять же по выражению Базена, в умении достичь полноты в простоте, где сущее реализует себя с максимальнойностью.

³⁴ А. Базен «Что такое кино» М.1972, с.341

³⁵ Там же с.345

ГЛАВА II

МИФ КАК ФОРМА СУЩЕСТВОВАНИЯ МИРА

Процесс обезбожения, как полагал Пазолини, сначала приводит к усилению религиозного чувства, но потом образуется пустота, которая заполняется мифом с его психологией псевдорелигиозного отношения к миру.

Пазолини был склонен к мифологизации всего, что его окружало. Миф, по представлениям режиссера, является частью человеческого сознания и сутью кинематографического мышления, тем пространством, в котором существует личность. Если рассматривать мифологию как комплекс представлений человека о мире, то ясно, что "миф есть чудо", где "ничего не существует без вмешательства тех или иных высших сил", а потому "чудо творится непрерывно, и нет вообще ничего не чудесного". Почему Пазолини обращается к античным сюжетам и через них пытается постичь современность? Их значение в истории культуры чрезвычайно велико, а по силе и накалу страстей, по аспектам самопроявления личности в пограничных ситуациях искусство никакого иного периода не может сравниться с античностью.

Режиссер перерабатывает в своем кинематографическом сознании два античных сюжета - о царе Эдипе и о Медее. Оба эти героя вынуждены перешагнуть через себя для того, чтобы осознать природу собственной греховности. Эдип убивает своего отца и становится мужем своей матери, Медея не только отцеубийца, но и детоубийца. В первом случае Эдип покорен воле судьбы и делает все так, как предопределила она. Медея же пытается двигаться по жизни наперекор судьбе, но в итоге результат один — смерть.

"Теорема" и "Свинарник", уходя от античности, к ней же и возвращаются. Они построены по принципу греческой вазописи, сюжеты которой имеют одну пространственную основу, но разворачиваются в различных временных плоскостях, через которые человек возвращается к самому себе, к своему истинному я. Так же возвращается к месту своего рождения Эдип, каждый из героев "Теоремы" начинает осознавать себя в непривычном для них режиме бытия после исчезновения таинственного гостя, а Медея раскладывает погребальный костер для себя и других, и как финал всякого движения - герой "Свинарника" съеденный свиньями. Здесь метафора возвращения приобретает экзистенциальный контекст. Природа рока многоаспектна, а посему невозможно предусмотреть тот вариант, который рок предъявит личности (пусть даже очень сильной) в качестве основного пространства самореализации.

В этот период Пазолини стремится одновременно к обобщению и конкретизации. Он совмещает временные пласты в той пространственной плоскости, где происходит перетекание времен - античности в современность и обратно.

В "Царе Эдипе" режиссер "окинематографичивает" собственные комплексы, страхи, представления о мире. И в большей степени, чем в каком-либо другом фильме, главный герой становится носителем его идей. Миф здесь воссоздан достаточно целостно и многогранно, но это воссоздание происходит на фоне времени, в котором жил Пазолини.

В первой части фильма показан ребенок во взаимоотношениях с отцом и матерью. Нежные ее чувства к сыну порождают ревность отца. Мальчик же испытывает эдипов комплекс. Именно его развертыванию в психологическом

и физическом пространстве и посвящена эта часть ленты. Если сначала эдипов комплекс показан в чистом виде, но намечен штрихами, то в воссозданном режиссером мифе он находит свое полное и совершенное выражение.

По смыслу фильм разделен на три части: младенец, испытывающий "эдипов комплекс" - непосредственно пространство мифа - и ослепший Эдип возвращается к месту своего рождения, - на ту самую поляну, где мать нянчила сына ("Все заканчивается там, где начинается"). Казалось бы, по структуре картина достаточно сложна, но внутренняя логика, связанная с личностью самого Пазолини, если и не снимает сложность, то во всяком случае ее объясняет.

Двойственная природа фильма связана с погруженностью в миф и с желанием от него отстраниться, то есть придать ему некоторую объективность. Пазолини считает именно этот свой фильм абсолютно автобиографичным. "В "Эдипе" я рассказываю о собственном эдиповом комплексе. Малыш в прологе - это я, отец малыша, пехотный офицер, - мой отец, а мать, учительница, — моя мать. Я просто рассказал о своей жизни — конечно преобразовав ее, придав ей этический характер с помощью легенды об Эдипе"¹. При полной растворенности в пространстве мифа Пазолини пытается рассматривать его со всей объективностью, хоть и анализирует в нем свой личный опыт. "... однако после его завершения этот опыт интересовал меня практически лишь как предмет познания, размышлений, созерцания. В глубине моей души этот опыт не был уже ни живым, ни бурным. Не было уже ни внутренней борьбы, ни драмы"².

¹ Из интервью Жану Нарбони в книге П. П. Пазолини "Теорема", с. 349

² Там же с. 350

Естественным образом задаешься вопросом - почему личные переживания перестают быть драматичными? Видимо в силу того, что визуализируясь, они теряют свой личностный характер. Поэтому, говоря о личном, Пазолини ограничивается перечислением: поляна, похожая на ту, куда водила его в детстве мать; мамины платье и шляпка, офицерская форма отца; "главная площадь моего городка". Все эти детали, объективизируясь, перестают носить драматический характер, становясь элементами сна.

Отсюда, в "Эдипе" возникает несколько различных планов: воспоминания, грезы, фантасмагории, сны - и внутри мифа и внутри современности. Кстати, время, приближенное к личному времени Пазолини, кажется более бесплотным, чем время мифа. Смысловым центром «мифологической» части фильма режиссер делает Тиресию - слепого предсказателя, - который, изложив волю богов, предопределил судьбу Эдипа. На эту роль сначала приглашался Орсон Уэллс, в итоге ее сыграл Джулиан Бек - "Уэллс добавил бы этому персонажу нравственное измерение, отмеченное присущим ему умом и жестокостью, это был бы Тиресий - обвинитель. Джулиан Бек не такой. Он более иррациональный, поэтический, он пророк в самом таинственном смысле слова. Он предпочел сделать своего персонажа не моралистом, а пророком"³. Есть и еще одно «но...». Уэллс в силу аналитичности привнес бы в Тиресию слишком много мужского начала, тогда как Бек в своей иррациональности играет андрогина, несущего в себе и мужское и женское. Именно такой в античном и пазолиниевском представлении и должна быть судьба. Предсказание Тиресия делит античный пласт на две части: сначала Эдип пытается убежать от пророчества, изменив ход движения времени. После же

того, как слепой Тиресий пытается открыть глаза зрячему Эдипу, тот уже не в состоянии противиться судьбе и не в его власти что-то переделать.

³ Из интервью Ж.-А. Фьески. — Там же, с. 347.

Эдип легенды - активен, его движение - в осознании бездны своего порока и в желании быть честным перед самим собой, несмотря на то, что "он был самым несчастным из всех людей, живших когда-либо на земле".

Эдип Софокла прямо или косвенно противостоит воле богов. Ослепление Эдипом самого себя трактуется древнегреческим трагиком как протест против навязанных свыше путей, с которых человек не в состоянии свернуть. Он выкалывает себе глаза и тем самым не может видеть последствия тех поступков, на свершение которых толкнуло его Провидение.

Эдип же Пазолини, оставаясь в том же контексте, совершенно другой. Не случайно в одном из своих интервью режиссер, назвав фильм в большей степени автобиографичным, чем другие, признается, что дал волю воображению. Возможно, Пазолини несколько противоречит истинному положению вещей, делая акцент на том, что "...я не ставил себе целью никаких археологических или филологических реконструкций. Я не прочел ни одного критического, исторического или филологического текста, касающегося древнегреческого "средневековья", в котором должно было разворачиваться действие моей истории. Я все придумал..."⁴. Хотя Пазолини и оговаривается, что это "все" касается только той части, которая следует сразу за детскими воспоминаниями и до предсказания Тиресия.

Пазолини действительно лишил сюжетную линию мифа не только определенных героев, как то - дочерей и сыновей Эдипа, но также изменил внутреннюю суть Сфинкса и свел к минимуму роль Креонта, перестроив вместе с тем духовную динамику главного героя, которого во многом наделил собственными чертами и идеями. Пазолиниевский Эдип находится в постоянном движении, оно часто бессмысленно и хаотично, то есть подчинено не рассудку, а инстинкту, точнее он поступает так, как велит ему рок, пусть и неосознанно. Эдип из фильма практически лишен интеллектуального начала, он действует, не задумываясь. Отсюда, абсолютная пустота в глазах Франко Читти, устремленных в небытие. Получается, что Эдип в его исполнении как будто слеп от природы, так как не знает и не хочет знать, в каком пласте бытия находится истина. "...Эдип не знает истину и лишь постепенно ее открывает. Вначале он даже не хочет видеть эту истину, затем по ходу дела, постепенно ощущает желание узнать ее. Это история героя, рожденного для действия, для свершений, а не для познания и понимания. Поэтому я выбрал человека простодушного, заурядного с тем, чтобы открытие им истины стало поистине драматическим, а затем и агрессивным"⁵.

⁴ Там же с.346

⁵ Там же с.347

Доминантен в фильме кадр, когда Эдип, оставив дом приемных родителей, бредет в поисках судьбы и встречает колесницу, управляемую Лаем - его родным отцом. Пазолини снимает этот эпизод так, что создается впечатление, будто Эдип хотел пройти мимо, но, подчиняясь воле свыше, набросился на тех, кого по велению судьбы должен был убить. Все пространство кадра залито солнечным светом, ослепляющим и без того затуманенные глаза Эдипа - Читти. Нет ни мгновения рефлексии, есть только действие и невозможность ему противостоять. Солнце, заполняющее собой кадр, есть и будущее

ослепление Эдипа, и смерть, которая всюду идет за ним следом.

Пазолини убирает из сюжетного пространства загадку Сфинкса, тем самым, переводя его в подсознание. Эдип не может от него отстраниться. Сфинкс, в представлении Пазолини - чудовище, пожирающее каждого, и Эдипа в первую очередь. Сфинкс существует в древнегреческой легенде, но в тексте Софокла у него нет слов, он безлик и безумен. «Так что изменение я внес в греческую народную мифологию, а не в текст Софокла, сделав Сфинкса не чем иным, как подсознанием Эдипа: Эдип может заниматься с матерью любовью, только сбросив Сфинкса в бездну, то есть, вытеснив ее из сферы своего сознания»⁶.

Иокаста в исполнении Сильваны Мангано кажется воплощенной смертью, ее бледность и отстраненность доведены до логического абсурда. Но вместе с визуализацией смерти этот образ усложняется, делаясь еще более загадочным и таинственным. "И в конечном итоге ее образ оказался удачнее образа Эдипа. В Иокасте я представлял собственную мать, перенесенную в миф, а образ матери постоянен: он может слегка изменять свою форму..., но не эволюционирует. Отсюда эта призрачность..."⁷.

⁶ Там же с.346

⁷ Там же с.347

В итоге время подчиняет себе всех, и они, не меняя облика и сути, раздвигают его границы, свободно перемещаясь в пространстве. Пространство диктует им свои законы, и Эдип, и Иокаста, и Лай вынужденно подчиняются ему. По сути, Пазолини берет из мифа любовный треугольник, вершиной которого является мать, а сторонами отец и сын. Он убирает линию рожденных от матери детей Эдипа по двум причинам: личной, поскольку у него самого не было детей, и он утверждал, что не имеет права производить их на свет, когда тот столь безумен; а также пространственно-временной - дети "привязали" бы сюжет к определенным хронологическим рамкам, т.е., подчеркнули бы историзм времени, сделав его более плотским и физическим.

Доминанта картины мира в пазолиниевском "Эдипе" - иллюзорность и абсолютная ее кинематографичность. Связь этой картины с подсознанием преднамеренна, так как наша эпоха реактуализировала миф об Эдипе (фрейдовская теория об уровнях сознания построена на аналогиях с этим мифом).

Пройдя через времена, Эдип возвращается в то место, где родился. Отсюда, ослепление Эдипом самого себя можно трактовать как уход в подсознание и полное отключение от социума. Хотя относительно третьей части ленты Пазолини признается, что намеренно социализировал своего героя. "Так вот, Эдип, разочаровавшись в буржуазном мире, покидает его и все глубже погружается в мир простых тружеников. Он идет туда, чтобы слагать стихи уже не для буржуазии, а для эксплуатируемого класса. Вот что означает его долгое движение в сторону заводов..."⁸

⁸ Из книги Жана Дюфло «Беседы с Пьером Паоло Пазолини». — Там же, с. 345.

Думается, что политический аспект, если и актуализируется Пазолини, то в пространстве фильма он практически нивелирован, и этот долгий финальный проход можно трактовать как возвращение Эдипа к самому себе, на ту самую поляну, где он впервые осознал любовь матери и ненависть-ревность отца.

В конце фильма произносится фраза, которую Пазолини перевел буквально с греческого, и признавался, что смысл ее остался для него тайной. "Теперь все ясно, все желанно, не навязано судьбой". Может быть, Пазолини слишком трепетно относится к столь красивой и даже высокопарной мысли Софокла, но признается, что если бы сам был философом или филологом, то возможно смог бы объяснить ее тайный смысл. Думается, что Пазолини здесь просто идет наперекор своему желанию все объяснить буквально, расставляя текстуально-пояснительные акценты. Возможно, фраза Софокла связана с освобождением от оков рока и обретением истины, заключенной внутри индивида (в частности Эдипа). Ясно, потому что желанно, а желанно, поскольку не навязано судьбой. Получается, что каждая предыдущая часть этой загадочной фразы, объясняет последующую.

Выстраивается временная перспектива ухода-возвращения: Эдип - порождение времени, в котором живет Пазолини, но реализует себя в пространстве античности, а затем возвращается обратно. Более того, Жан-Андре Фьески очень любопытно трактует подобное столкновение времен: античная часть есть сон или галлюцинация героев современности и наоборот. На эту мысль наталкивает свободное и вместе с тем намеренное перетекание одного времени в другое. В экзистенциальном плане Пазолини трактует античность как страх перед жизнью, но не перед смертью, поскольку последняя не страшна (даже чума являет здесь только отвратительный внешний аспект). Безысходность и рок, господствующие над жизнью, делают ее поистине трагичной, являя смерть как освобождение. Даже "... все образы детства пронизывает ощущение смерти, которой в самом деле и заканчивается фильм"⁹. Потому бессмысленно связывать пазолиниевскую коллизию смерть-жизнь с отдельно взятым историческим периодом. Режиссер будто стремится к абсолютной универсальности, можно сказать - доисторичности.

⁹ Из интервью Ж.-А. Фьески. "Теперь все ясно, все понятно, не навязано судьбой" — Там же, с.349

Пазолини полагал фатализм конструктивным элементом в микрокосме каждого отдельного бытия, одинокого перед лицом жизни и смерти. Режиссер намеренно замыкает пространственно-временные структуры, в которых вынужден существовать его герой, тем самым абсолютизируется невыполнимость его желания постичь тайну Высших сил. Абсолютное одиночество Эдипа в ситуации противостояния судьбе обесмысливает его стремление оставаться самим собой, то есть быть свободным.

Именно относительность понятия свободы визуализирует режиссер в истории своих героев. Нужно быть съеденным свиньями, ослепить себя, стать убийцей родных детей, впасть в каталепсию - только тогда достигается не свобода, но ее иллюзия.

В итоге взятые за основу сюжета древнегреческие мифы соотносятся с современностью, это происходит потому, что они содержат в себе архетипические модели. Младенчество Эдипа, ассоциированное режиссером со своим детством, затем текстовое пространство мифа, но опять же окрашенное личностью автора, в финале - прямая проекция мифа в современность, осознаваемая режиссером не просто в контексте временной данности, а в русле его философии и идеологии. Таково композиционное решение "Царя Эдипа". Несколько иначе решена "Медея".

И здесь встает вопрос о природе мифа как таковой. Миф не просто древнее

сказание, он внутренне гораздо шире своих фабульных рамок, поскольку является структурным представлением о мире вообще. Основываясь на идеях русского философа А. Лосева - своеобразного мифотеоретика, можно сказать, что индивид живет в пространстве мифа, и эта жизнь имеет двоякую природу. С одной стороны, миф навязан социумом, тем окружением, что является составной частью всякого бытия. Но миф сущностей и определяется внутренними потребностями и мыслительными стереотипами, продиктованными непохожестью данной личности на всех других, кто так или иначе группируется на пространстве отдельно взятой жизни.

Миф не обязательно подразумевает текст, но непременно конструирует пространство существования и пребывающие тут сущности. Думается, что именно в "Теореме" дано такое пространство, время же здесь лишено движения, поскольку неизменно возвращается к исходной точке. Режиссер разворачивает в сюжете этого фильма своего рода мистерию, внутри которой в частной, локальной реальности действует некое сверхъестественное существо - Гость, имеющий человеческий облик, но, вместе с тем, персонифицирующий собой миф. Момент его появления из ниоткуда и исчезновения в никуда снимает с Незнакомца флер обыденности и естественности, делая его существом метафизическим.

Гость, в сущности, ничем значительным не занимается, но эта незначительность превращает все его действия в ритуал, благодаря которому он способен повторить то, что было у начала мира. Своим присутствием и физической близостью он возвращает каждого к самому себе, что позволяет понять одномерность существования всех до него и принципиальную полярность после. Он приблизил всех - от служанки Эмили до Отца - к тайне их духовного истока. Визуально весь фильм построен на крупных планах, в чем он стилистически и метафизически един, вместе с тем крупные планы разрывает это единство, обособляя одну личность от другой. Гость же «магически принуждает каждого вернуться к своему генезису».¹⁰

¹⁰ М. Элиаде "Аспекты мифа" М, 1996, с.26

Получается, что Пришелец берет на себя функции Бога, создающего мир заново и не отвечающего за последствия творения. Однако подобный ответ излишен, так как на самом деле Он реагирует на желания окружающих, и отдает им себя, потому что они того хотят. Опять же имеет смысл провести еще одну аналогию между сущностью Гостя и сущностью Творца. В первой части фильма все происходит одновременно - Пазолини на том настаивает, говоря относительно "Теоремы", что "в нашей истории все события происходят одновременно".¹¹ Поступки Гостя есть ответная реакция на просьбы тех, у кого в доме он находится. Соответственно во всем происходящем будто заложена та же схема, заключающая в себе и просьбу и удовлетворение ее; схема эта воплощает собой попытку прикоснуться к абсолюту добра и желания. Во второй части происходит цепочка событий, похожих по внешней фактуре, но принципиально различных по своей сущности.

Служанка, возомнившая себя святой, действительно переживает момент вознесения, но потом желает быть заживо погребенной. Педро начинает осознавать себя художником, и с упоением принимается рисовать, но объектом всех картин оказывается Незнакомец, совершенство которого он передать не в состоянии. И с каким жаром Педро искал свой стиль, с такой же страстью он надругается над своими далекими от совершенства творениями. Одетта

впадает в каталептическое состояние и, видимо, уже никакое чудо не сможет вернуть ее к жизни. Через общение с Незнакомцем в ней происходит сублимация, а затем и полное вытеснение чувств к отцу. Пережив в реальности комплекс Электры, она перестает существовать для мира. Лючия, до того времени хорошая хозяйка и верная жена, вдруг погружается в разврат. Ее плоть настолько ненасытима, что женщина предлагает себя каждому встречному. В финале Лючия она оказывается в пустынной местности с церквушкой в центре, в ней некогда идеальная жена отдает себя на поругание, а потом не может найти выход, тем самым "в конце концов, теряет или предает Бога."¹²

¹¹ П. П. Пазолини "Теорема" М., 2000, с. 402

¹² Там же, с. 447

Пытаясь покинуть лабиринт страстей, она блуждает в лабиринте дорог, но вдруг у нее происходит постижение Божьей благодати, "она крестится и замирает у входа"¹³, Пазолини здесь в очередной раз "открывает... неизжитую религиозность"¹⁴, которая реализуется и действиях Отца, подарившего фабрику рабочим перед возвращением к истокам - в пустыню.

Намеренная трансформация каждого образа есть не только возвращение к своему началу, но и обретение некоего универсального времени, природу которого Незнакомец как раз дал всем почувствовать. Он оставляет своих возлюбленных для того, чтобы теперь каждый самостоятельно, без его помощи постигал суть мира. Что сделал и Бог - сотворил человека, дал ему право действовать в общении с себе подобными, но не с Ним. В конечном итоге происходит "возвращение вспять", вплоть до восстановления времени первоначального, сакрального, времени созидания."¹⁵ Таким образом, возвращаясь к началу, герои "Теоремы" утрачивают экзистенциальное одиночество, обретая тотальное, связанное с потерей Бога.

¹³ Там же с.451

¹⁴ Е.Петровская, О.Аронсон "Пути импровизации" "Киноведческие записки" №32 с.211

¹⁵ М. Элиаде Указ. Соч. с.46

Но что же делает Незнакомец со всеми членами добропорядочного, буржуазного семейства - совращает или просто отвечает их внутренним потребностям? Отсюда логично вытекает вопрос о бытийственной сущности самого Незнакомца - кто он? И хотя не раз сам Пазолини подчеркивает его Божественную природу, но если он и Бог, то по своей истинной сути он ближе Люциферу, ибо именно падший ангел в конечном итоге и есть земной Бог. Таким образом, Бог отринул от себя зло, отдав его людям. Но и само зло несет в себе двойственную, подчас парадоксальную природу и часто являет себя в формах добра.

Для того, чтобы сохранить мир в его целостности, хотя бы отчасти, нужно вернуться к его первооснове. Такой моделью первоначала для Пазолини является пустыня - "изначальный разрыв, который становится логическим обоснованием мира, где возможна христианская святость, преодолевающая пропасть между природой, естеством, реальностью, - и отвлеченным, абстрактным устремлением к единству, связности."¹⁶

В пустыне нивелируется множественность и обретается единство. Именно потому Пазолини делает акцент на исходе евреев из пустыни, где они познали собственную суть через познание остановившегося времени в абсолютно

неизменном пространстве. То, что существует в пустыне представляет собой некую данность, разнообразие которой (горы, возвышенности) опять же сводится к подчинению монотонности и одинаковости. Режиссер воспринимает пустыню как противоположность жизни, но вместе с тем она включена в контекст человеческого бытия. «Неприветливый, но не враждебный, противный человеческой природе, но столь созвучный человеческому бытию, этот пейзаж не отторгал человека, а растворял в себе.»¹⁷

Оказывается, что Незнакомец, растворивший в собственном «я» всех, кто его о том просил, помог каждому познать время в самой его природе. Благодаря Ему они вернулись не в материнское лоно, но в отцовское, в котором и заключается первопричина Творения. Гость всех сотворил заново, разрушив их прежнее состояние и выведя на качественно новый виток бытия. Неслучайно в эсхатологических мифах двойственность конца света, которая состоит не в абсолютном уничтожении всего сущего, а в переходе в новое качество: "для того, чтобы началось нечто истинно новое, нужно полностью уничтожить остатки всего старого цикла."¹⁸

¹⁶ Е.Петровская, О.Аронсон Указ. соч. с. 215

¹⁷ П. П. Пазолини "Теорема" М., 2000, с.420

¹⁸ М. Элиаде указ. соч. с.59

Каждый из героев "Теоремы" сбрасывает с себя, прямо или косвенно, старые одежды (как это делает в одном из последних кадров Отец, обнажившись принародно в самом людном месте). После подобного поступка возможна либо смерть либо полное обновление. В смысловом контексте самым знаковым является эпизод блуждания Отца по пустыне. Он постигает в единстве множественность, совершая все те шаги, которые делали евреи исхода, следовательно, он движется в вечность, в глубь истории. Пустыня становится для Отца самой жизнью, голой ее сутью, где все неизменно и значимо. Именно пустыня оказывается экзистенциальной сущностью бытия, соотносимая с настоящей жизнью. Последние кадры, где звенящая тишина накладывается на безумный звериный крик, исходящий из человеческого чрева, прочитывается и как сигнал тревоги, страха перед вечностью и как возможность объяснить всему миру, погрязшему в отчаянии: я живу, я есть, а значит, есть каждый во мне и в своем, отрешенном от меня, бытии.

Таким образом, хронотоп "Теоремы" - пустыня, местопребывание вечности, включенная в бытийный контекст. Этот хронотоп соотнесен с религиозной сущностью мира, которая может быть постигнута и в безрелигиозном пространстве. Этот хронотоп соотносится с хронотопом "персонифицированного Божества", истинную природу которого Пазолини так и не раскроет ни зрителю, ни читателю. "Он - иррациональность, совершающая при безразличии окружающих неуловимый переход от прелестного к ужасному, посредствующая меж Богом и Дьяволом, между добром и злом".²⁰

²⁰ Открытое письмо Сильване Мангано с.465 в книге П. П. Пазолини "Теорема" М., 2000

В "Свинарнике" роль Божественного существа берет на себя Ида - героиня Анны Вяземской, которая в "Теореме" играла Одетту, после встречи с Гостем впавшую в кому. В новом фильме она святая, неизменно безупречная и неуязвимая, как ценное, породистое животное. В мире, насквозь пронизанном жестокостью, извращенностью, духовным отчуждением, Ида одержима

любовью к Юлиану, который не просто замкнутый, не проявляющий интереса к внешнему миру юноша. Именно этот образ является композиционным стержнем и своими поступками движет фабулу фильма. Юлиана играет Жан-Пьер Лео - актер Годара и Трюффо. Более того, дуэт Лео-Вяземская состоялся еще в годаровской "Китаянке", где любовная линия выстраивается по обратному принципу. В "Свинарнике" Ида не в состоянии заставить Юлиана услышать и понять ее чувства к нему, тогда как в "Китаянке" герой Лео не может объяснить героине Вяземской, одержимой идеями революционного террора, что просто любит ее.

Случай, подобный тому, который Пазолини кладет в основу сюжета своего фильма, был вычитан им в книге по психоанализу. Возможно, случай привлек режиссера своей исключительной абсурдностью - молодой человек страдает особой формой зоофилии (любовью к свиньям). Данное извращение интересует Пазолини опосредованно, как возможность выстроить определенную гипотезу, суть которой в противостоянии личности миру.

Мысль о "Свинарнике" преследовала режиссера еще с начала работы над "Теоремой", они снимались практически одновременно. И если "Теорема" - фильм о потере связей с обществом через познание Божественного начала, то "Свинарник" - о поглощении обществом тех, кто пытается ему противостоять.

В фильме параллельно идут два временных пласта, которые соприкасаются между собой посредством мифологических символов. Каннибал, в исполнении Пьера Клементи, бродит по пустыне в поисках жертвы. Он пожирает все живое - зверей, насекомых, червей, - но его душа требует человеческой крови. Сначала он один, потом к нему присоединяются подобные, те, кто отказался следовать общепринятым нормам и правилам. В отряде каннибалов есть и такие, как персонаж Франко Читти, которыми в охоте за человеком движет чувство голода. Для большинства же законы общества семантически пусты, и чтобы постичь смысл жизни и своего бунта они идут в пустыню. "Пустыня - зримое выражение абсолюта, внеисторического времени. "Внеисторичность" рассказа о происходящем в пустыне - преднамеренная, объясняющаяся историчностью немецкого сюжета, и наоборот".²¹ Пустыня - единственное место, где человек может познать свободу, познав первопричину одиночества.

²¹ "Из интервью Пьеру Санавио" с. 492 в книге П. П. Пазолини "Теорема" М., 2000.

Пазолини интересует экстремальная ситуация, через которую проявляется протест против общественных устоев, который в таком контексте рассматривается как реальная возможность замещения одного человека другим - даже на уровне физиологии. Отец пытается сделать сына подобием себя; их противостояние имеет конкретный и зримый результат - отец оказывается съеденным сыном. В финале внеисторичной временной диагонали, когда каннибалов приговаривают к смерти, герой Клементи вместо раскаяния с удовольствием повторяет "Я.. убил своего отца. Я ел человеческую плоть, и я дрожу от радости". Для режиссера важно именно это состояние сына, «проявляющего непокорность самым безусловным, самым полным...образом», а в момент смерти «вместо раскаяния» выказывающего «гордость своим неповиновением».²²

²² Там же с. 492.

Здесь в финале происходит как бы замещение палача жертвой - с полным

размыванием границ личности, что будет доведено Пазолини до логического абсурда в его последнем фильме.

Смещая времена и вновь их соединяя, чередуя эпизод из абстрактного времени с историей, происходящей в современном капиталистическом обществе, Пазолини средствами кино отрицает не только эволюцию времени, но и его движение. «В сущности, я хочу сказать, что до нынешних времен общество как таковое, как институция, всегда было репрессивным».²³ Из чего следует, что устоявшиеся общественные структуры не обеспечивают прогресс, они поворачивают время вспять, возвращая к исходной точке. Таким образом, время боннского промышленника и "доисторического" каннибала находятся как бы в одной плоскости пространства-времени.

²³ Там же с.493

Неслучайно в финале, наряду с казнью каннибала, Юлиана съедают свиньи, а окружающие дают обет молчания и делают вид, что ничего не произошло. Этими двумя параллельными фактами режиссер объясняет, как общество поступает с непокорными. В одной из главных ролей снялся безупречный (по выражению самого Пазолини) Марко Феррери, который в свою очередь снимет фильм о том, как человечество пожирает само себя - "Большую жратву". В немалой степени идея этого фильма Феррери была навеяна пазолиниевским "Свинарником", где, кстати, снялся актер, которого по праву можно назвать актером Феррери - Уго Тоньяцци. Первоначально может сложиться впечатление, что Пазолини эволюционирует в сторону актерского кино, но в дальнейшем (исключение составит лишь Мария Каллас, но она оперная певица) режиссер больше не будет снимать профессиональных актеров.

Основа картины мира в "Свинарнике" - это замещение человеческой личности общественными «ненормальными» нормами. В некоторой степени, подобная мысль найдет свое продолжение в "Медее". Сознание Медеи мифологично по своей сути, в основе его лежит система представлений о мире, сугубо чувственных и бытийственных, отсюда ее своеобразное выпадение из времени.

Изначально в структуре мифа заложено представление о том, что конец какого-либо явления или периода, или даже отдельно взятой человеческой жизни есть начало нового, того, чего прежде не было. Для новых же свершений необходимо кардинальное устранение того, что тянет человека в прошлое. Медея на протяжении всего фильма только разрушает; единственное ее созидание - рождение детей, но в финале она убьет их, и сама взойдет на погребальный костер. Если Медея Еврипида несколько истерична, и часто сама не понимает ни причины, ни последствий своих деяний, то пазолиниевская героиня движима исключительно расчетом. Она методично и планомерно убирает со своего пути все, что мешает ей приблизиться к цели - получить взамен на свою страсть, в жертву которой она принесла все, хотя бы крохи чувств Ясона.

В представлении Пазолини только женщина знает силу и природу страсти, но если она оказывается ею одержима, то для нее не существует преград, сметается все, и даже попирается непреложный и единственный в своей абсолютной значимости закон - жизнь и безопасность ее детей. Режиссер ставит свою Медею в ситуацию полного экзистенциального одиночества, которого она собственно сама и добивалась для того, чтобы остаться один на

один со своей страстью к Ясону. Медея ею одержима, в итоге лишает себя и его близких нужных им людей. Тем самым Медея пытается вобрать в себя Ясона, неосознанно желая превратиться в кентавра-андрогина, несущего в себе мужское и женское начала.. Теперь Ясон не сможет продолжить свое отдельное, обособленное, вне ее существование, теперь он может и должен быть только ее частью, не вторым "Я", а естественным, дополняющим компонентом ее собственного "эго". Медея, однако, лишена мудрости Кентавра и полностью, не оглядываясь, погружается в то существование, модель которого она придумала себе сама. Кентавр знал о внешнем мире все, потому жил обособленно, страхась его. Медея же не знала о нем ничего, и шла навстречу миру, разрушая все, что мешало ей или не укладывалось в рамки ее представлений о том, какой должна быть жизнь.

Ясон, воспитанный Кентавром, начинает наперекор ему познавать мир, и тогда его учитель "рационализирует, то есть лишает ореола святости все то, что прежде представлял ...как онтологическое и священное."²⁴ Неслучайно Пазолини раздваивает сущность кентавра - и духовно, и физически. Его реальность становится реальностью его воспитанника, то есть взрослеет Ясон, и Кентавр из мифологического существа превращается в человека, который, продолжая свои проповеди, выражает в них то, что является первопричиной природного мира.

²⁴ П. П. Пазолини "Медея" с.355 в книге П. П. Пазолини "Теорема"М., 2000

Думается, что как раз в "Медее" режиссер с наибольшей полнотой и ясностью продемонстрировал суть своих религиозных представлений о мире. Они близки к пантеизму, согласно которому душа Бога заключена в природе, во всем, что ее составляет. И визуально кадр строится таким образом, что природные стихии доминируют над человеком, которого Пазолини намеренно уменьшает, тогда как природные явления и то, что окружает человека (неживая природа) укрупняется, тем самым поглощая собой человеческую душу.

Мифическая Колхида выглядит как огромный таинственный муравейник, по которому передвигаются практически невидимые глазу фигурки людей. Человек теряется во внешнем антураже, он просто перестает быть видимым. Одежды Медеи и те, что предназначаются в подарок Главке, огромным количеством деталей скрывают внутреннюю сущность личности, не давая сконцентрироваться на главном. Медея нагромождением аксессуаров как будто пытается скрыть от всего мира свое лицо и лицо Главки. Она дарит ей одежды, подобные тем, которые носит сама, и желает этим подарком погубить соперницу, ибо двум Медеям на земле нет места. Ясон же не желает прятать себя за одеждой, облачаясь только в самое необходимое, как его воспитал Кентавр.

Получается, что героиня Пазолини, поглощенная своей страстью, остается наедине со своими комплексами, тогда как Ясон открыт любым внешним проявлениям мира. Именно такую открытость не может простить Медея своему возлюбленному, ибо планомерно лишая себя близких ей людей, она хотела бы быть только с Ясоном. В итоге Ясон Пазолини отвергает Медею не как женщину, а ее притязания на его свободу, самостоятельность личности. Поэтому он, в отличие от еврипидовского героя, вымаливает у Креонта разрешение оставить Медею и детей в городе, не изгонять их, поскольку сам Ясон уже не мыслит себя отдельно от Медеи, но женитьбой на другой женщине

заявляет о своем праве быть свободным от нее. По сути, Ясон на своем опыте творит миф, его жизнь есть продолжение тех сказаний, которые он слышал еще в детстве от Кентавра, и в итоге "он считает себя порождением целого ряда мифических событий."²⁵ Ясон естественным образом способен войти в любое время, будь оно мифологичным или реальным, временем Главки или Медеи. Свободное вхождение во время есть результат воспитания Кентавра. Пазолини провел Кентавра по пути от мистика до реалиста, и потому Ясон способен приспособить к себе и мифопространство Золотого руна, и реальное пространство медеевской страсти.

Кентавр, сначала благоговейщий перед Божествами, а потом смеющийся над желанием Ясона помолиться перед дорогой, утверждает, что "главное - разум и воля людей, цель же, которой предстоит достигнуть - вполне логичная, земная цель."²⁶ Совершенно закономерна мысль Кентавра о том, что Медея заблудилась во времени: выпав из своего, она оказалась не в состоянии войти в другое. Если с Ясоном и Кентавром происходят в сюжете определенные трансформации, то Медея, какой она появляется в первом кадре, - ударом ножа убивающей парня-жертву, такой же взойдет на погребальный костер своих детей, которых тоже принесла в жертву - в жертву своей страсти. Таким образом, если Ясон по осознанию времени близок к цивилизованному миру, то Медея остается в пространстве нерелефлексующего варварства. Она не осознает греховность или нецивилизованность убийства, поскольку и отец, и брат, и даже дети - только очередные ее жертвоприношения.

²⁵ М. Элиаде Указ. соч. с.22 .

²⁶ П. П. Пазолини "Медея" с.359

Медея побуждаема не рефлексам, но инстинктами. Она сама часть природного макрокосма, который моделирует Пазолини в своем фильме. Композиционно "Медея" выглядит законченным и логически завершенным произведением. Каждая сцена komponуется как отдельно взятая из бытия картина, затем для создания полноты действия, отдельные сюжетные линии включаются друг в друга, переплетаясь между собой и становясь в конечном итоге не составной частью целого, но самим целым. Так, в начале фильма сюжетные линии Медеи и Кентавра развиваются самостоятельно, затем именно устами Кентавра объясняется истинная природа поступков Медеи (несоотнесенность со временем). Кажется, что линии Главки и Креонта отстранены от других сюжетных коллизий, но Медея своей чудовищной силой любви сводит все воедино и уничтожает.

Пазолини в очередной раз утверждает здесь губительную силу Эроса, из-за которого человек в состоянии переступить через нормы. Одержимая им Медея убивает своих детей, оказавшись в рабстве своей страсти-мести. Жажда обладания Ясоном соотносится с желанием обретения свободы, что, в конечном счете, приводит Медею к саморазрушению. Но Пазолини считает, что только такой ценой познается истина. "Я слишком верующий, слишком мистик, чтобы поверить в свободу, добытую малой кровью"²⁷.

Итак, во втором периоде творчества картина мира в фильмах Пазолини претерпевает значительные изменения. На раннем этапе режиссер конструирует сверхреальность, пользуясь неореалистическими приемами и достигая эффекта полного погружения в действительность. Его герои пытались если не постичь истину, то хотя бы прикоснуться к ней. Одни, такие как Аккатоне или Мама Рома, рефлексировали, понимая бессмысленность своих

поступков, другие, как Иисус, действовали наперекор обстоятельствам и призывали к действию других. Теперь же изменяются пространственно-временные ориентиры: имея миф своей исходной точкой, они устремлены в вечность, сводя к семантическому единству различные пласты времени. Трансформируется и герой, подчиненный воле обстоятельств, пытающийся уйти от судьбы, но в итоге идущий ей навстречу. Любовь принимает аномальные формы, поскольку в первом периоде творчества Пазолини искал основу мира в естестве любви и не нашел ее. Теперь сын на физиологическом уровне сближается с матерью («Царь Эдип»), женщина мстит мужу за нелюбовь и убивает своих детей («Медея»), человек, не нашедший взаимопонимания в социуме, совокупляется со свиньями («Свинарник»). Режиссеру кажется, что он постиг смысл универсальной, абсолютной любви, и потому убежден, что «Теорема» - самый значительный его фильм, но Пазолини обвиняют в аморализме, эстетизации грубого эротизма, и процесс над фильмом и его режиссером превращается для него в трагедию. На смену рефлексии приходит инстинкт, а потому невозможно спастись от саморазрушения. Мифологическое миропонимание возвращает к началу времен. "Можно сказать, что, проживая мифы, мы выходим из времени хронологического, светского, и вступаем в пределы качественно другого времени, времени сакрального, одновременно исходного, первоначального и в то же время бесконечно повторяющегося"²⁸.

²⁷ Жан Дюфло "Беседы с Пьером Паоло Пазолини" с.393 в книге П. П. Пазолини «Теорема»

²⁸ М. Элиаде, Указ. Соч. с. 28 .

ГЛАВА III

Усиление внутренних противоречий в позднем творчестве Пьера Паоло Пазолини

"Когда человек последователен любой ценой, он близок к безумию"
Р. Росселлини Беседы о неореализме.

Продвигаясь во времени, можно наметить определенную перспективу: Пазолини творил как режиссер 15 лет, в каждое из пятилетий он снимает по 4 фильма (не считая новелл и документальных лент); каждый фильм визуально и семантически связан с предшествующими и с последующими.

Фильмы Пазолини представляют собой своеобразный организм, где каждая часть существует обособленно, но все остальные ее дополняют, являясь для нее и логическим началом, и обоснованным, закономерным завершением. Можно сказать, что к последнему пятилетию своей творческой и физической жизни, режиссер стал терять почву под ногами. Думается, что "Свинарник" есть именно результат потери духовных основ бытия; в финале Пазолини продолжит тему, начатую в этом фильме, его голос будет звучать жестче, категоричнее, саморазрушительнее, но "Сало, или 120 дней Содомы" станет для режиссера и итогом его ненависти к фашизму, и последним криком, почти истерическим, перед уходом в небытие. Можно предположить, что Пазолини снимал "Сало..." как последний фильм в своей жизни, и уже с первых кадров думал о смерти. Картина прозвучала как своеобразный акт самопогребения, поскольку режиссер уже не видел смысла жизни, окончательно утратив почву под ногами и веру в то, через что он надеялся спасти мир - в любовь.

После "Свинарника" режиссеру необходимо было создать то, что стало бы своеобразной прощальной улыбкой, испытать свою жажду жизни до дна, поверить в созидательное начало в человеке, воспеть в себе творца. Одним словом, "Трилогия жизни" - очень грустная насмешка трагически мыслящего человека. Сам Пазолини говорил о том, что "Трилогия ..." стала для него праздником жизни, можно добавить - перед сошествием в ад, что происходит уже на физическом уровне в финале "Кентерберийских рассказов".

По воспоминаниям режиссера эти фильмы снимались очень легко, неся в себе мощный оптимистический заряд. Здесь он не впадает в истерику, никого не клеймит, он смотрит на человеческие пороки с высоких позиций творца, а потому констатирует их как факт. Они его не возмущают, и он соответственно никого уже не собирается обличать, будто понимает, что и он - представитель человечества, а, значит, носитель тех же пороков. Авторская позиция в фильмах "Трилогии" кажется позицией стороннего наблюдателя и, одновременно, активного участника. Эти картины - акты творения, но творчество уже не несет в себе созидания, а является своеобразным «творчеством в себе», смысл которого непознаваем.

Неслучайно при выборе новелл из "Декамерона" и "Кентерберийских рассказов" режиссер руководствуется определенным правилом, исходя из которого, на экран попадают новеллы, где герои кажутся хорошими людьми, но изнанка их очень часто темна. Потому герои лгут, изворачиваются, воруют, прелюбодействуют, подглядывают за чужими пороками в замочную скважину, одним словом - живут. Но главное в том, что Пазолини здесь не обуреваем

страхами, комплексами, не реализует свое и чужое чувство вины. Люди обречены нарушать христианские заповеди в силу своей изначальной природы, оттого режиссер не допускает (особенно в «Декамероне» и «Цветке...») морализирования и осуждения, поскольку ставит человека в условия предельно естественные. И хотя в "Трилогии..." Пазолини пытается разобраться в природе человеческих пороков, но здесь он предельно спокоен, а многое кажется ему даже забавным и приятным. Видимо, еще и потому, что, как тонкий филолог, он любит красоту слова и образа, как бы купаясь в богатстве литературного материала.

Пазолини часто нарушает внутреннюю логику литературной первоосновы и, тем не менее, очень бережно относится ко всему, касающемуся первоисточников, потому что несет в себе знания, где смыкаются Восток и Запад, зной пустыни и благостная тень Средиземноморья, т.е., англичане - итальянцы - арабы... Пазолини стремится к точному воспроизведению колорита нации и страны, он переходит от одного социального среза к другому, пытаясь не нарушить условностей. Но, так или иначе, сквозь все национальные рамки проступают черты просто человеческого мира, для которого неважны временные и географические стереотипы, потому что он вписан в очертания вечности.

С одной стороны, в "Трилогии ..." много пространства, света, жизни, смеха, веселья, изначальное несерьезное отношение к жизни. Но чем больше всматриваешься в кадр, тем отчетливее начинаешь понимать, что человек замкнут в пределах четырех стен, в лучшем случае, искусственного или природного окружения. Он вынужден врать и изворачиваться, раздвигая свои жизненные границы. Внутренняя безграничность, аналогичная вседозволенности, сталкивается с внешними пределами, обусловленными бытовыми рамками. Режиссер здесь тоже неоднозначен, поскольку пытается понять тело и душу каждого своего героя.

На пиру жизни, идущей в ногу со смертью, царит Пазолини, имеющий облик многоликого божества. Он - Мастер, созидающий храм, который будет разрушен то ли случаем, то ли временем. Все как будто бы делается на века, но оказывается сотворенным не для жизни. Он внутри своих героев, а потому и Дьявол, влекущий в неведомое и показывающий не столько ужасные, сколько постыдные картинки из жизни преисподней. Он кажется то бессовестным развратником, для которого не существует святынь ни на небе, ни на земле ("Декамерон"), то торговцем пирожками, предлагающим свои лакомства на церемонии казни ("Кентерберийские рассказы"), то человеком с голубыми глазами или сказочным демоном, карающим за любовь ("Цветок 1000 и одной ночи") Это все образы Франко Читти, которого Пазолини проводит через все фильмы "Трилогии".

Кстати, кажутся семантически наполненными первые кадры "Декамерона", которые практически не читаются в композиционной структуре фильма, но может быть именно они хотя бы отчасти объясняют трагический финал творца. Не закладывается ли в них своеобразная программа действий!? Герой Франко Читти, очень похожий на него самого, что уже стало знаковым со времен Аккаттоне, то есть по-прежнему борющийся со своей змеей в душе, совершает какие-то странные манипуляции. Кажется, что, размахивая руками, он кого-то ожесточенно добивает. Сначала в кадре зритель видит только его искаженное от злобы лицо и руки, совершающие бессмысленные и хаотичные

движения. Затем он перебрасывает себе через плечо какой-то странный предмет, помещенный в мешок, контурами очень напоминающий человеческое тело. Герой движется по каким-то лабиринтам, поднимается на небольшую возвышенность и с облегчением и ненавистью бросает свой груз в неведомую пропасть. В кадре слышится всплеск воды, и одновременно с этим звуком Читти посылает в сторону брошенного предмета, предположительно человеческого тела, злобный и смачный плевок. Еще раз подчеркиваю - в общем, смысловом контексте фильма этот эпизод практически не прочитывается, только однажды зритель слышит в сторону героя Читти даже не обвинение, но замечание, что на его совести грех человекоубийства. Странные, страшные, смутные ассоциации связаны непосредственно со смертью Пазолини, будто сам творец отрежиссировал свой финал в самом радостном и даже пафосно - оптимистичном фильме.

Это только кажется, что, воссоздавая средневековье, режиссер отрешается от современной ему реальности, на деле же он еще более точно и концептуально расставляет акценты в своем мировосприятии. Конечно же, "Трилогия..." - единственное его творение, где Пазолини по-настоящему аполитичен, но, может быть, именно в связи с отстраненностью от социальных проблем он оказывается экзистенциален. Мироощущение режиссера вывернуто наружу, он мыслит с точностью "до наоборот", а посему не укладывается в рамки привычных теорий. Его имманентное время, ориентированное в вечность, заставляет режиссера перенестись в средневековье, и оттуда взглянуть на современную ему действительность.

Ни на один миг Пазолини не забывает о дне сегодняшнем, который и порождает специфически сконструированные пространственные модели его картин, заключающие в себе эпохи Ренессанса и Средневековья (и античности, и какого бы то ни было времени). В "Трилогии..." Пазолини совмещает в своем мировидении и конкретику времени, и отрешенность от нее. Он уходит от временной данности, истории и эпохи, идя к материалу с позиции собственной экзистенции. И как Воланд убеждается, что люди всегда люди - и в эпоху средневековья и в 70-ые года XX столетия. Они по-прежнему предают и убивают, прелюбодействуют и лжесвидетельствуют, и над всей несправедливостью бытия витает "кривозубый" смех.

Если в "Декамероне" и "Рассказах" Пазолини конструирует модели быта, то в "Цветке..." он и его герои оказываются в пространстве сказки. Тогда будто из мифологического прошлого вновь возникает неумолимый рок, по воле которого начинают твориться еще более невероятные вещи, чем прежде: ножом в спину карается гостеприимство, обрекаются на смерть любящие, но не любимые. Он разрушает привычные стереотипы поступков, ибо рок-случай требует подчинения, но вместе с тем оставляет возможность для незаданных им деяний, что неизменно принимает эсхатологические формы. Будущее здесь мыслится Пазолини как конец всего существующего, как конец бытия. Эсхатологизм всегда мыслит этот конец так, что отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес. Специфика эсхатологии у Пазолини заключается, пожалуй, в некотором к ней безразличии, хотя предел всех жизненных усилий мыслится более чем конкретно. Как говорит один из героев "Декамерона": "Попадешь ты в ад или в рай, - что тебе не все равно?" Но самому режиссеру не все равно.

Представление его о рае достаточно схематичны и показаны то ли в стиле русского лубка, то ли комедии del'arte, хотя отчасти напоминают и фрески Джотто, со смещенной пространственной перспективой, где горы ростом с человека, а небо синее ультрамарина. Сцены рая - сцены, где нет жизни, нет дыхания, а значит, нет мысли. Лишь раз он пытается приоткрыть занавес райской тайны, находясь еще в самом начале своей трилогии. В этом контексте можно рассматривать две новеллы в "Декамероне". Пара молодых влюбленных встречается тайно от своих родителей на крыше дома, принадлежащего одному из них; они еще первозданно чисты и непорочны, как первые люди, но уже вкушают запретный плод, как Адам и Ева. Пазолини конструирует им рай на крыше, где они испытывают блаженство в свободном изъятии своих чувств. Другая новелла - о братьях, немало нагрешивших в этом мире, и желающих узнать, какое наказание их ждет. Один из них говорит, что не ощущает особой разницы между адом и раем. Схематичность кадров, изображающих рай, в первую очередь связана с тем, что воображение Пазолини постоянно будоражат "соблазны" ада, порожденные глубинами воспаленного подсознания, которое выбрасывает в мир импульсы, воплощаемые затем в конкретике образов. Сцены ада зритель видит в ярком цвете, сопровождаемые громким звуком, в изощренных, нелепых и отвратительных образах персонажей, которые совершают непристойности, приглашая все человечество поиграть вместе с ними. В этих сценах есть задор и упоение игрой, но наличествует также страх, который так часто испытывал Пазолини. "В зыбкую эпоху внушает страх все абсолютное и самобытное, вот почему для нас невыносимы как настоящая шутка, так и настоящая серьезность, как настоящая добродетель, так и настоящее злодейство. Характер времени сшит из разных лоскутков и заштопан, как шутовской наряд, но хуже всего то, что шута в таком наряде принимают всерьез"¹. Режиссер в трилогии добивается обратного эффекта - он будто говорит всерьез, но при этом хочет, чтобы все улыбались и не верили в его серьезность. Именно этот момент обратной связи и является организующим началом кинопространства трилогии, тяготеющего к разным принципам своей организации:

а) во-первых, это - мир, где человек реализует свою порочную природу, где жизнь заключена в замкнутое пространство, будь то монастырь или грязный кувшин;

б) сказка, где переплетается вымысел с действительностью; все зыбко, бесплотно, вычурно и воздушно. Здесь пространство организуется вширь, но в нем практически нет места человеку, теперь он вынужден замкнуть себя как можно дальше и глубже, вплоть до подземелья, чтобы никакие волшебные силы не могли воздействовать на его судьбу, но и там он не может чувствовать себя в безопасности.

¹ Бонавентура "Ночные бдения". М., 1990, с. 20.

Новелла из "Цветка" рассказывает о девушке, к которой приставлен сказочный демон беречь ее непорочность и охранять от воздействия любовных чар. Но он слишком реален, слишком из плоти, а потому и на нем самая печать порока. Для него убийство предмета своего вожделения есть и реализация комплексов, и духовный экстаз. Кадр построен так же, как первые кадры "Декамерона", отчего они семантически близки. Бродяга-убийца в исполнении Франко Читти из "Декамерона" и демон-убийца в его же исполнении из "Цветка" упиваются своей властью над жертвой. Пазолини

показывает крупным планом лицо с кровожадными искорками в глазах. Потом с такими же искорками будут убивать, насиловать, снимать скальп фашисты из "Сало...". Именно убийством режиссер лишает сказку «невыносимой легкости бытия», переводя ее в пласт реальности;

в) Сон. У Пазолини очень трепетное отношение ко сну, так как он считает, что только во сне человек может реализовывать свои истинно прекрасные душевные порывы и существовать в ярком пространстве воображения "...обычно я сплю крепко по девять часов кряду и часто вижу очень красивые сны"².

Неслучайно Пазолини, говоря о "Трилогии", делает акцент на ее оптимистической направленности и ощутимых в ней импульсах радости. Однако уже в самом начале "Трилогии" он с болью констатирует бессмысленность таких порывов и недовольство собой: "Я написал картину, но во сне она была гораздо лучше". Сказанное слово превращается в знак, открывающий окно в мир смысла. Пространство первого и последнего фильма трилогии подобно реальному и одновременно таковым не является. Они оказываются знаками в чистом виде, особенно это касается "Цветка...", так как он является попыткой погружения в восточную ментальность, с иной системой образности, принципиально отличной от "первичного" для Пазолини смысла вещей.

Семантически поэтика сна напрямую заявлена в эпиграфе "Цветка": "Настоящая правда лежит не только в снах, но снами порождается". Для Пазолини сон многофункционален, он "является сообщением со скрытым образом источника. Это нулевое пространство, заполняемое разными носителями сообщения в зависимости от типа истолковывающей культуры..."³ Кроме того, сон является своеобразным пророчеством — "это рассказ моего сна; тут какие-то птицы, одна убивает другую, но это сон плохой ("Цветок..."); а также "голосом подавленной совести человека, скрытым внутренним судьей"⁴ - "Я понял, что совершил великое святотатство, желая стать больше, чем Бог" ("Цветок"); и импульсом сексуальности - "разве мы не обещали нашу девственность Христу?" ("Декамерон"). Пазолини сводит к минимуму своеобычность сна, позволяя зрителю проникнуть в святая святых душевной жизни персонажа.

² П. П. Пазолини "Делать фильм - это вопрос солнца" "Киноведческие записки" №33 с.76

³ Ю. Лотман Сон - семиотическое окно в книге Ю. Лотман "Культура и взрыв" М., 1992, с.225

⁴ Там же с.226

Таким образом, он превращает "язык для одного человека" в "язык для многих". При этом режиссер, конечно же, сохраняет культурную функцию сна - сон является "резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит наполнить смыслом"⁵. Зритель уже видел подобную структуру сна в "Аккаттоне", когда герой сначала видит сон, а потом в реальности действует по модели, навязанной ему подсознанием, то есть наполняет смыслом пространство сна. У Пазолини сон предстает как некое таинство, где внешнее и внутреннее являются не противоположными, а взаимозаменяющими знаками. Это особенно ярко выражено в образе Мастера, Автора, Создателя, благодаря которому происходит слияние первого и третьего лица. Я и Он тут равны друг другу. Сон для Пазолини - путь внутрь себя, на

котором он предстает в образе Творца, возведенного в Абсолют, потому что нет божества, кроме него, и во временах, внешне отдаленных от настоящего, говорит о самом для себя сокровенном. Он вступает в диалог со зрителем, включаясь в его образ мыслей. "Сон - это семиотическое зеркало, каждый видит в нем отражение своего языка"⁶. Естественным образом возникает потребность избегать однозначности. Пазолини организует структуру киноматериала так, что происходит перетекание смыслов, исключаящее одномерность. Смысл предстает в форме "информационно свободного текста ради текста"⁷.

⁵ Там же с.226

⁶ Там же с.222

⁷ Там же с.222

Реальность "Рассказов" тяготеет к физиологичности. Натурализм и развращенность, прежде всего духовная, царит здесь повсеместно. Мир тонет в пороках, тем самым, убивая себя. Он лишен не только святости, но и самой веры, от которой так демонстративно отказывался режиссер, но которую так жаждал обрести хотя бы к финалу своей жизни и творчества. Пазолини представляет мироздание как скопище грехов, сам он является тут не только зрителем, но и Автором, присутствующим во плоти и отстраняющимся по духу. Хотя и он, вдруг охваченный экстазом, со всей сладострастностью отдается во власть того, что подчас соответствует стилю его измученного подсознания, и образы, вычурные и безумные, накладываются на реалии средневековой Англии. Это уже путь к духовному тупику, куда Пазолини все-таки заведет его последовательность (кажущаяся противоречивой) и целенаправленность. Физиологичность "Кентерберийских рассказов" не подлежит сомнению, они преисполнены символами греха. Их герои крадут и предают, убивают и изменяют даже самим себе, одним словом, достаточно целеустремленно нарушают Христовы заповеди.

Мораль предстает здесь как борьба добродетели с общепринятыми пороками, где победа, естественно, за последними. Можно сказать, что Англия "Кентерберийских рассказов", где Возрождение задержалось чуть ли не на два века, - это мир плоти, соответствующий не расцветающему возрождению, а веку XX с его извращенными принципами и расколотым самосознанием. Многозначен и финал "Рассказов". Скорее можно было бы ожидать, что именно этот фильм завершит трилогию - "вот и заканчиваются "Кентерберийские рассказы" к удовольствию самого автора".

Крупным планом - лицо Пазолини: уставшие глаза, кривая полуулыбка, скорее похожая на насмешку. Он организует вокруг себя пространство, в котором не хочет жить, но вынужден в нем рассказывать. Что это? Ирония над собственными комплексами или признание в беспомощности? А может быть, это страх, при котором с улыбкой, не сходящей с лица на протяжении всего фильма, Пазолини, погружается в грязь и мерзость мироздания, уже не надеясь на спасение, но, бросая всему миру, и себе в первую очередь, вызов, не исключено, что по принципу Аккаттоне - "Кто кого сожрет".

Наиболее сложен по структуре "Цветок 1000 и одной ночи". Кадр плотен, осязаем и вместе с тем наполнен воздухом; плотность кадра настолько выпукла, что даже видна вибрация воздушных потоков в зное пустыни. Но при этом кажется, что фильм соткан из чего-то легкого и невесомого. Сюжет строится вокруг поисков возлюбленной. Поиски направлены на познание

истины, а, значит, самой жизни. В пространстве одной сюжетной линии один рассказ накладывается на другой. Пазолини ломает привычную форму прежних фильмов, построенных по новеллистическому принципу, где одна новелла следует за другой. Они не связаны между собой сюжетно, не имеют общих героев. Единственным связующим звеном является сам автор. Он собирает разрозненные осколки разбитого зеркала в единое целое. Но в финале трилогии Пазолини как бы отстраняется, лишая пространство "Цветка" своего физического присутствия.

Субъективный, личностный элемент намеренно удален, уступая место самому литературному материалу, где изначальная объективность лишь кажущаяся. Фильм строится по принципу "рассказа в рассказе", новеллы существуют не обособленно, как прежде, а одна в другой. Соотнесенность их с судьбой главного героя только внешняя. Скорее, это погружение в его духовность, в его восточную ментальность (с некоторыми западными коррективами). Путь к истине лежит внутри глубин подсознания ищущего, и "когда душа становится намного сильнее твоей плоти", приходит познание.

Шесть сюжетных линий образуют основу повествовательной структуры, следовательно, несколько пространственных моделей, внутренне связанных между собой логическими законами, разворачиваются тут во взаимосвязи. "...Любая динамическая система погружена в пространство, в котором размещаются другие столь же динамичные системы (рассказ Азиза — Н. Даволи - о встрече с любовью; история художников), а также облики разрушившихся структур (отец просит сына спросить у смерти, ждущей у колодца, сколько времени ему еще осталось на земле, сюжет о хозяйке дома, которой приснился сон, где одна птица убивает другую ...). В результате любая система живет не только по законам саморазвития, но также включена в разнообразные соотношения с другими культурными структурами"⁸. Вторжение иных сюжетов придает поискам героев новые смысловые акценты. Когда одна сюжетная линия вносится в противоположное смысловое поле, происходит усиление игрового момента, с одной стороны, с другой - основное пространство фильма начинает восприниматься как абсолютная реальность, то есть условность вводимых сюжетов подчеркивает реальность того сюжета, в который вводится. Он приобретает черты самостоятельного бытия, независимого от автора. Отсюда возможен вывод, что отсутствие личности самого режиссера связано со столь сложной внутренней структурой фильма, с усилением объективного начала. Но помимо того Пазолини везде расставляет такие знаки (это может быть герой, помещение, пейзаж), которые подчеркивают и "условность условного, и его безусловную подлинность"⁹. Подчас в условных сюжетах ощущается некая фрагментарность. Что же касается главного героя, то условность как бы подчеркивает противоречие между действительностью и его представлениями о ней.

⁸ Там же с. 104

⁹ Там же с. 117

"Цветок 1000 и одной ночи" - отражение восточного менталитета в глазах режиссера, исповедующего западный стиль мышления. Здесь объемнее пространство, чище отношения; убийства и предательства происходят не по причине порочности человеческой природы, рука с кинжалом подчиняется воле рока. Всем правит провидение. Предопределенность, зависимость от коварства судьбы - доминанта всего, и сам принцип "фильма в фильме" есть

зашифрованный код, определяющий путь героя в поисках истины, своеобразная программа, от которой невозможно уйти. Но и присутствие Запада тут ощутимо - обусловленное менталитетом художника.

Вдруг врывается в буйство красок арабского базара человек с голубыми глазами. Он пришелец, отмеченный печатью зла, ломающий привычные стереотипы мышления. Эротические фривольности в новелле с участием Даволи также не укладываются в рамки восточных представлений о любви. Помимо мотива Амура, пускающего любовные стрелы, неприемлемо для Востока и доминирование женщины, руководящей любовными побуждениями мужчины. Внутренняя противоречивость оказывается тут четко выстроенной системой.

Специфика чужеродных Востоку представлений отчасти основана на национальной принадлежности Пазолини. Он - родом из страны, культура которой послужила базой для эстетических исканий европейцев и определенным образом повлияла на духовность всего мира. Отсюда и соединение начал Востока и Запада. С этой точки зрения "Кентерберийские рассказы" предстают как воплощение западного мышления. Таким образом, "Трилогия жизни" ощущается универсальной по замыслу: Боккаччо - Чосер - арабские сказки, Италия - Англия - Восток. Пазолини будто совершил путешествие в поисках истины; итог же очевиден: истина внутри творца, несущего на себе печать божества.

Извечны категории, к которым неизменно апеллирует человечество - Добро и Зло, Жизнь и Смерть, Любовь и Страсть. Пазолини пытается понять их как заложенные в основе мироздания. Он мудрствует лукаво — в образах своих героев вершит зло ради зла, убивает, чтобы всякий раз умереть самому, а любит для того, чтобы возненавидеть. Режиссер размывает границы Добра и Зла. Его скепсис, граничащий со страхом, который вызывается самим фактом бытия, ощущим постоянно. Естественность жизни превращается и в ложную цель, и в ложный идеал. Тогда становится вдруг понятным, почему Пазолини осознанно и с нескрываемым сладострастием идет на "самоубийство", испепеляя себя в порывах страстей, - чтобы приблизить смерть и тогда ощутить смысл жизни. Через открытие смерти внутри и во вне себя режиссер пытается спровоцировать откровение Абсолюта.

Пазолини ставит свое творчество как бы вне контекста времени. Его обращение к средневековью - своеобразная условность, дающая возможность познать истину на стыке эпох. Режиссер приспособливает конкретный исторический отрезок под свой образ мысли и чувствования, потому не занимается экранизацией (всегда, работая с любым литературным материалом, режиссер так конструировал время, что оно как бы устремлялось в бесконечность), для него не принципиально уловить стиль эпохи, воссоздать ее атмосферу. Именно в "Трилогии жизни" режиссер пытается оторвать себя от конкретики политических и социальных реалий, бежит от века XX, намеренно стремясь уйти от соприкосновения с социумом, реальным для него. Поэтому происходит принципиальное несовпадение эстетики режиссера с литературной первоосновой. Он как бы переписывает все заново, расставляя свои акценты.

Неслучайно Пазолини берет на себя роль Автора, однако он - не Чосер и не Боккаччо, он лишь надевает на себя их маски, оставаясь при том самим собой. "Декамерон" Боккаччо строится по законам, совершенно отличным от "Декамерона" Пазолини. Это произведение, заверщенное по своей структуре, -

энциклопедия времени "перехода" от средневековья к Ренессансу. Сотня рассказов, не имеющих общих сюжетных основ, скреплена повествовательной линией рассказчиков. Дух и стиль каждой новеллы буквально пронизан житейским пафосом, который, безусловно, закономерен, так как должен скрыть гримасу страха, исказившего лица тех, кто бежал от чумы и пытается развлечь себя, отгородившись от бед мира. Пазолини убирает из своего фильма угрозу внешней смерти, и кажущаяся гармония, разлитая казалось в каждом кадре, должна снимать внутреннее напряжение. В результате ожидание смерти выливается в одну-единственную реальную смерть - смерть Чаппорелло (Франко Читти), который в начале пытается объяснить публике, что смерть в его власти и дело его рук. Таким образом, Пазолини обходит сюжетную линию чумы и произвольно выбирает новеллы. В основном, следуя принципу - по одной из каждого дня, чтобы в ней как можно больше было абсурда и авантюристичности.

Сам режиссер принимает на себя функцию образа, скрепляющего рассказы между собой. Кстати, мастер Джотто появляется и у Боккаччо в дне шестом, но не имеет там серьезной смысловой нагрузки. Джотто Пазолини не участвует в сюжетах новелл, он даже не сторонний наблюдатель. Весь причудливый мир "Декамерона" есть плод его фантазии, результат работы подсознания, реализованный во сне. Пазолини разрабатывает линию бегства от смерти, введя с самого начала образ достаточно странный, который появляется у Боккаччо в дне первом, а затем исчезает бесследно, для режиссера же является некой семантической доминантой. Это образ Чаппорелло (Франко Читти) - лжесвидетеля, убийцы, клеветника, развратника. Поначалу он берет на себя сцепляющую функцию, связывая воедино разрозненные куски пространства, а с его смертью в фильм входит и сам Мастер.

Пространство здесь наполнено грехом. Везде порок оказывается добродетелью и возводится в ранг святости ("У всех были бы такие добропорядочные жены", - наивно и с любовью восхищается муж, которого жена умудряется обманывать на каждом шагу, а он искренно и честно закрывает на это глаза). Кстати, все обманутые герои Пазолини сами обманываться рады, они настолько наивны и честны (как знак этого герой Н. Даволи - из первой новеллы - образчик наивности, по при том еще и странно везучий), что их сам Бог будто велел обманывать. Человек по своей природе греховен, а, значит, грех есть часть внутреннего мира каждого. И абсолютно непринципиально - грехом больше, грехом меньше. Боккаччо так конструирует пространство своего произведения, что нагромождением сюжетных линий, нелепостей и странных ситуаций словно пытается скрыть свой страх перед смертью. Пазолини же неизменен в понимании абсолютности греха, но именно в "Трилогии" нет той боли и страха, которые сопровождали все творчество режиссера, поэтому он говорит об удовольствии как спутнике работы над "Трилогией...". Может быть, и выбор новелл не столь самопроизволен, а основывается именно на попытке проанализировать различные аспекты порока.

Порочна, по Пазолини, и природа любви. Любовь для Боккаччо не грех и не обязанность, она великое чудо, раскрепощающее плоть и дух. Для Пазолини же любовь - игра, одна из граней порока, подчас даже издевательство (превращение жены в кобылу; возвращение с того света с рассказом о том, что

прелюбодеяния в градации грехов оказывается на последнем месте). Боккаччо погружен в реалии своего времени, тогда как Пазолини вписывает их в вечность. Если Боккаччо, в некотором смысле, под стать Пазолини - изыскан, нередко интеллигентен, его слова часто имеют множественную смысловую нагрузку, то Чосер в своей стилистике груб и непритязателен. Он лишен всего того, что подчас в излишке имеется у Боккаччо. Его слова наполнены конкретным, вещным смыслом; прямота и сальность - свойства речи героев в "Кентерберийских рассказах", язык которых нацелен на воспроизведение жизненных реалий, хоть и страдает английской витиеватостью даже в русском переводе.

Пространство чосеровского произведения несколько одномерно и просто. Иногда представлены лишь события и герои, за которыми практически нет обобщающего смысла. "Рассказы" полны назидательно-поучительных сентенций, где автор напрямую обращается к читателю с замечаниями, обещаниями, просьбами, имеющими цель - настроить читателя на определенный модус восприятия.

" Добра скоромного здесь целый воз,
Но шуток тех не принимай всерьез,
Не жди добра, кто злое сотворил;
Обманщик будет в свой черед обманут;
И все над ним еще смеяться станут."¹⁰

Пазолини в какой-то степени перенимает поучительный, точнее, поучающий чосеровский стиль, но главное отличие — в отношении к миру. Для Чосера грех - вещь допустимая и отчасти даже пристойная. Он наказывается, иногда достаточно жестоко, но легкость и непритязательность авторских замечаний снимают с греха печать порока. Для Пазолини же грех - неотъемлемая часть внутреннего мира каждого отдельного человека, с его изначальной порочностью, с потенцией зла. В связи с чем личность обречена на совершение греха, наказывая себя чаще всего самым фактом деяния.

Пессимизм Пазолини - налицо, Чосера же назвать пессимистом нельзя. Народный здравый смысл, басня, народные традиции культуры средневековья позволяют Чосеру остаться в рамках оптимистического восприятия жизни. Для Пазолини это сделать невозможно. Предательство, убийство, ложь - все, что происходит, направлено в глубины души и подсознание самого режиссера. По сути, процесс сотворения фильма оказывается благодатной почвой для самообличения и самобичевания, оттого не случайно и физическое присутствие в фильме самого Пазолини, который занимается не только повторением чужих слов, но придумывает и свои.

¹⁰ Чосер Д. "Кентерберийские рассказы" М., 1988, с.11

Режиссер берет из текста Чосера четыре новеллы, сохраняя основное повествовательное ядро (и то лишь внешнее), остальное же додумывает сам. На основе литературного материала Пазолини ставит новеллы о подмастерье, который наставил рога хозяину под прикрытием набожности ("Рассказ мельника"); " Рассказ мажордома", где мельник жестоко наказан за свою скупость; "Рассказ продавца индульгенций" о трех юношах, назвавших себя братьями и лишивших друг друга жизни из жадности; "Рассказ купца" о престарелом "Вакхе", женившемся на молодой девушке, которая, воспользовавшись плачевным состоянием муженька, чуть не изменила ему с любовником на дереве. Остальные сюжетные линии Пазолини дописывает

сам, но по образу и подобию Чосера. Он моделирует возможные ситуации, часто сугубо кинематографические - новелла с участием Даволи в маске Чарли Чаплина,- и пишет как бы продолжение "Кентерберийских рассказов" теперь уже с реалиями XX века, но в традициях средневековья. Для Пазолини бытие в "Рассказах" — модель зла, чосеровы же врата "ведут в цветущий сад - это врата жизни"¹¹. Режиссер не приемлет "мерзостей жизни", хотя сам вынужден тут жить, что неизбежно накладывает отпечаток на его душу и тело.

¹¹ Кашкин И. "Джеффри Чосер" в книге "Кентерберийские рассказы" М., 1988, с. 16.

Пазолини изучает структуру человеческого существования как путь, по которому каждый восходит к греху. Варианты восхождений различны, но результат один - нарушение библейских заповедей. Чосер прощает грех, сочувственно и всепонимающе; Пазолини клеймит его, мучается, исходит в судорогах, потому что сам является составной и неотъемлемой частью фантома греха. Чосер дает все в контрастах - грубость и грязь подчеркивают нарождающуюся любовь, увядание - тягу к жизни, жизненные уродства - красоту юности, в пространстве чосеровского повествования скрыта внутренняя глубина амбивалентности. Его стиль совмещает в себя страшное и смешное, грустное и веселое, низменное и высокое, поэтичное и обыденное. Метафора же Пазолини образно и вербально констатирует распад нравов не только в масштабе социума, но и в отдельно взятой личности.

Совершенно иная атмосфера в "Цветке". Здесь "дышится" легче и глубже. В арабских сказках Шахерезада ведет повествование для того, что бы отсрочить собственную смерть, полагая, что она наступит, когда ею будет сказано последнее слово. Пазолини отказывается совсем от обрамляющей сюжетной линии сказок, замещая смерть познанием истины. Сам режиссер трактует этот фильм как гимн любви и красоте. Пазолини здесь никого не бичует и не обличает, он тихо говорит с человеком о нем самом, чтобы, пройдя через вереницу преград, тот мог воскликнуть: "Как прекрасна любовь".

Жизнеутверждающий финал последнего фильма "Трилогии" можно расценивать как последнюю попытку режиссера обрести чувство света в реальности, но затем наступает полная и безоговорочная потеря всего - и жизни в том числе - для чего понадобилось ровно три года, а потом Пазолини снимает "Сало...". Видимо, поэтому так силен в "Трилогии" игровой момент, который можно расценить как желание режиссера ничего не воспринимать всерьез. Здесь жизнь предстает как форма игры, и отсюда неслучайно обращение именно к средневековью; в нем, хотя бы внешне, можно отрешиться от дня сегодняшнего и "поиграть" во времени с конкретными реалиями, совмещая различные хронологические пласты.

В "Декамероне" Пазолини пытается стать конкретным участником событий. Здесь он сам созидает храм, а значит и повествовательные модели тоже дело его рук. Режиссер строит пространство кадра по принципу средневековой фрески. Узкие коридоры со сводчатыми стенами и арками в центре, сменяются кадрами, где пространство открыто и много воздуха и земли, то есть природного начала.

Это и есть очередная модель мироздания по представлениям Пазолини, где движение носит очень условный характер (погружение в суету и бессмысленность), но в итоге видимость движения подчинена статике, а значит смерти. Пазолини-Джотто видит только один выход - творец должен

увековечить себя в своих произведениях, физически остаться в них. Думается, что именно поэтому Пазолини присутствует во многих своих фильмах, что можно трактовать как желание победить смерть, к которой он мысленно стремится и оправдывает её, но, понимая её неизбежность и закономерность, не желает с этим смириться. В "Декамероне" режиссер делает финал знаковым, и, прежде всего, в контексте своего творчества.

Творения Художника в реальности оказываются менее совершенными, чем в воображении. И горькое восклицание Пазолини-Джотто о том, что во сне творение было прекраснее, чем то, которое он только что закончил и видит наяву, можно считать началом подведения итогов, где на первый план выходит неудовлетворенность собой. Если в "Декамероне" Пазолини пытается быть сдержанным, в "Кентерберийских рассказах" от сдержанности не остается и следа - это безумный пир жизни. Но в «Цветке...» это пиршество скорее напоминает вакханалии с необузданным обжорством, разгулом страстей. Огромная масса народа бесчинствует в желании наслаждений. Лоснящиеся от похоти и чрезмерных возлияний лица, вздутые шарообразные животы, и, как обязательный и необходимый элемент, - восточные тюрбаны.

С одной стороны, все жаждут только удовлетворения самых насущных потребностей, с другой - своеобразное развенчание прекрасного (обезображенное процессом пережёвывания пищи лицо Джеральдины Чаплин), но есть еще и третья сторона, заключающая в себе проповедь идей гедонизма - получение удовольствий, пока это еще возможно (перед сошествием в ад). Есть и еще один аспект, соответствующий канонам средневековой эстетики, — аспект "возрождения и обновления". Он заключен в образе престарелого "Вакха", уже потерявшего былую силу, но решившего выбрать в жены молодую девушку. Обретение мужской доблести (а, значит, и фактическое возрождение) связано для него с моментом пиршества как действия, из которого можно черпать животворящие соки жизни.

Пространство праздника сконструировано по типу римских сатурналий - это касается конструкции определенных кадров и сюжетных линий. В "Кентерберийских рассказах" это студенческая вечеринка в новелле о богобоязненном "рогатом" плотнике, а также некий языческий праздник, играющий роль связующего звена между повествовательными структурами. Если исходить из принципа римских сатурналий, характеризующих собой "особое состояние всего мира, его возрождения и обновления, которому все причастны"¹², то в "Декамероне" именно таким образом построено похоронное действие в финальной новелле, где двое друзей обменялись обещанием вернуться с того света с сообщением о каре Господней за земные грехи, а в "Цветке" - сцена обеда, данного в честь нового покровителя.

¹²Бахтин М. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» М., 1990, с. 12

В кадрах пазолиниевской трилогии предстает мир, приближенный к человеку, исключительно понятный и доступный, физически ощутимый. Отсюда все приемлемые формы материально-телесной жизни, такие как еда (у Пазолини даже самые прекрасно-возвышенные жующие лица безобразны), совокупление (не имеет конечного естественного результата, ему свойственна статика) и т.д. - абсолютно утрачивают возрождающее значение, превращаясь в низкий быт. У Пазолини в связи с физиологизацией телесного начала, где тело оказывается только инструментом для удовлетворения естественных

потребностей, дух также претерпевает изменения. Он становится атавизмом, ненужным придатком тела, и только те, кто по общепринятым меркам безумен - мастер Джотто-Пазолини - смотрят на мир широко открытыми глазами.

«Мотив безумия... позволяет взглянуть на мир другими глазами, не замутненными "нормальными", то есть общепринятыми представлениями и оценками"¹³. Вполне «официальными» безумцами у Пазолини можно считать героев, исполняемых Нинетто Даволи. Они попадают в экстремальные, на грани неправдоподобия, ситуации и с честью или без нее выходят из них, ломая все привычные стереотипы. В "Декамероне" его герой становится сказочно богат благодаря тому, что проваливается в клозет. Перед этим его с легкостью одурачивают, заставляя поверить в несуществующие родственные связи, после – он оказывается заживо погребенным, а итог – богатство. Ирония судьбы – везение безумца. Но в данном контексте важен не столько путь к цели, сколько конечный результат: богатство в "Декамероне", заключение в колодки в "Кентерберийских рассказах", кастрация в "Цветке".

¹³ Там же с.47

В "Рассказах" Даволи предстает в сугубо кинематографическом образе, естественно чуждом эпохе средневековья, но вместе с тем практически выпадающим из контекста определенного времени, так как у него положение особое - на века, в образе Чарли Чаплина. Он безумец, блаженный, сумасшедший, выбивающийся из стереотипных представлений о мире. Пазолини использует прием гиперболизации, идя по пути самого Чаплина, его гэгов, в числе которых - эпизод с заменой очень большой чашки супа на очень маленькую, бегство — погоня, в результате которой все преследователи принимают "холодные ванны", сцена свадьбы, где отец семейства получает тортом по физиономии и т.д. Тут можно на ассоциативно-визуальном уровне проследить появление образов из фильмов Чаплина, таких как "Пилигрим", "Граф", "На плечо"... Этот герой, хотя у него и достаточно плачевный итог, как бы заговорен. Он нигде и никогда не теряет присутствия духа, безоглядно бросается в пучину житейских удовольствий, стремясь получить максимум наслаждений из представленного ему минимума — тарелка супа, курица на ужин, танец на свадьбе, проститутка на ночь - все это приводит его в благостное расположение духа. Даже колодки, в которые его заключают в конце новеллы, не лишают его оптимизма, и он во всю мочь своей глотки орет в ухо зрителю бесшабашную песню. Именно она звучит и в начале фильма в качестве фона, на котором идут титры.

В "Цветке тысячи и одной ночи" герой Нинетто Даволи - незадачливый любовник, который, пройдя цепь плотских наслаждений в тщетных попытках обрести истинное знание о любви, заканчивает печально - разъяренные женщины лишают его предмета мужской доблести. Он становится евнухом, юродивым, что дает ему право сидеть на развилке дорог и говорить о себе.

В процессе повествования Пазолини увлекается, превращая жизнь в игру, тем самым происходит усиление оптимистического начала, которое сам режиссер не раз отмечал в трилогии. Но, говоря о человеческих пороках и добродетелях, он отстраняется и от тех и от других, отсюда физическая сопричастность, реальное его присутствие в кадре, сочетается с духовной отстраненностью. Здесь режиссер не аналитик, он констататор, испытывающий глубокую потребность в запечатлении факта, а не в анализе его природы. Пазолини также не может не понимать и того, что эта природа

двойственна по своей сути, именно потому в "Трилогии" и возникает мотив маски. "Маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ..."¹⁴ и, действительно, в пространстве трилогии превращения происходят постоянно. Если в этом контексте посмотреть только на один "Декамерон", то можно заметить, что структура повествования представляет собой цепь метаморфоз, причем они разнонаправлены, но зачастую возвращаются к своему началу: богатый превращается в нищего, потом опять сказочно богатеет, человек, нормально слышащий и говорящий, при случае может стать глухонемым, а когда ему надоело притворяться, то возвращение к самому себе трактуется как чудо; развратник, мошенник, вор на смертном одре будто во спасение лжет, тем самым убеждая всех, что он чуть ли не святой, и если предположить, что душа его попадет в ад, то его тело здесь на земле почитается как святыня. На самом деле это лишь внешняя сторона метаморфозы у Пазолини, по своему внутреннему содержанию она имеет устрашающий характер, что наводит на мысль о скотских или демонических образах и является материализацией низменных или даже инфернальных влечений.

¹⁴ Там же с. 48

Каждый из героев "Трилогии" совершенно бессознательно выбирает себе среди хаоса жизни ту личину, что ему больше всего подходит (обманутый муж хочет быть обманут), следовательно, соответствует его собственным наклонностям. Кажется, что Пазолини будто намерен скрыть истинное лицо всех, и себя в том числе, на самом деле выставляя ту внутреннюю суть, которую обычно принято скрывать. Можно рассуждать о марионеточном начале в мотивации поведения действующих лиц трилогии – здесь Пазолини на самом деле ставит спектакль под названием «жизнь». И в пространстве тех актов, которые заключают в себе модель бытия, каждый волен поступать так, как ему заблагорассудится, а для того, чтобы было легче, - нужно надеть маски. Так, например, на Франко Читти надета маска "приличного человека", за которой скрывается сатанинское начало, суть самого дьявола.

Интересно проследить градацию действий его героев. Если в "Декамероне" мы слышали о том, что персонаж Читти способен на убийство и предполагаем его совершенным, то в "Кентерберийских рассказах" зритель уже напрямую начинает подозревать, что на костре сжигают людей именно по доносу этого внешне приличного человека. В "Цветке" же демон - Читти разрубает на части прекрасную девушку, визуальнo повторяя начальные кадры "Декамерона". Герой Читти, вслед за самим Пазолини, иронизирует над основами бытия уже самым фактом своего существования. Пожалуй, его можно представить своеобразным "alter ego" режиссера.

Таким образом, круг замыкается. Но не только поведенческая мотивация кроется за инфернальностью героя - в первой новелле "Рассказов", например, он надевает маску некоего инфернального существа, а в действительности он старый, немощный человек, пропагандирующий те удовольствия жизни, которые для него самого - в далеком прошлом. Здесь неизбежно ощутим пародийный аспект, так как "сатанинские кривляния" обращены в сторону самых низменных страстей и наклонностей человека...

Пазолини моделирует пространство карнавала, где каждый волен поступать, как ему хочется, где наружу прорывается скотское начало в человеке, но вместе с тем страсти кипят на пределе человеческих

возможностей, в итоге внутренний разлад с самим собой выплескивается в хаос событий. Такого рода карнавал носит сугубо экзистенциальный характер и исчезновение этих праздников, "если смотреть в суть вещей, — тревожный симптом, поскольку оно свидетельствует о том, что разлад вторгся в самый ход существования и стал до такой степени всеобщим, что мы, можно сказать, и в самом деле живем во времена непрерывного и зловещего карнавала"¹⁵. Что делает Пазолини в отведенных для того кадрах? - он разрушает обычный порядок и строй мира, спутывая в единый клубок чужеродные элементы действительности, которые все-таки представляют собой некое единство.

¹⁵ Рене Генон «О смысле карнаваловых праздников» «Вопросы философии», 1992

Что касается любви, то она не всегда бывает движущей силой эротических побуждений. Чувство, скорее, чувствование, основанное на желании, доминирует отчасти в "Декамероне" и достаточно полно представлено в "Цветке". В "Кентерберийских рассказах" это похоть, интерес и даже ненависть. "Тревога, порождаемая одиночеством, желание побеждать или быть побежденным, тщеславие, желание принести вред и даже разрушить - все это так же может способствовать появлению полового влечения, как и любовь. Половое влечение, по-видимому, может сочетаться с любыми сильными чувствами и порождаться ими"¹⁶. Здесь происходит как бы развенчание прекрасного, животворящая сила любви сведена к минимуму. Прямая заявка на подобную ее трактовку ощущается уже в первой новелле, сюжет которой до примитивности прост: старик женится на молодой. Его образ несет в себе своеобразное вакхическое начало, проповедуя философию удовольствий, которая построена на том, что нужно веселиться и наслаждаться, пока не прошла молодость. Ничто, кроме прелести наслаждения, не является необходимостью, более того, предстает как глупость. В этой новелле одряхлевший, потерявший былую силу и прыть "Вакх" предстает как теоретик гедонизма и исповедует мысль о том, что "удовольствие... есть единственное состояние, ценное и желательное само по себе. Все поступки людей совершаются ради того, чтобы достигнуть удовольствия и избежать страдания. ...Объективное содержание наших стремлений есть только средство для того, чтобы достигнуть подлинной цели, именно переживания удовольствия"¹⁷.

¹⁶ Э. Фромм «Искусство любить» в книге «Душа человека» М., 1992, с. 138

¹⁷ Н. Лосский «Условия абсолютного добра» М., 1991, с. 138

Именно переживание удовольствия слишком дорогой ценой дается пазолиниевскому гедонисту - потерей зрения. Зрение не только как возможность видеть окружающий мир, но и ощущать его физически, то есть в эротическом плане. Престарелый "Вакх" ищет силы в природе, достаточно дисгармоничной, так как возделана она руками человека, и по иронии судьбы - находит. Шутка Эроса - вернуть старику зрение для того, чтобы он узрел измену жены. Любви в "Рассказах" места нет. Она кажется нелепой насмешкой Создателя. Всё, что имеет отношение к Эросу, искусственно, рукотворно - фаллический сад, в первую очередь.

Сама природа находится в дисгармоничных отношениях с человеком. Перед нашими глазами практически только плоскость, в отличие от культуры средневековья, основывающей трактовку материально-телесного низа на выпуклостях. А здесь равнина, и выпуклости на ней - только сооружения рук человеческих: башни, культовые статуи.

В «Трилогии» выдержана совершенно четкая цветовая градация, имеющая отношение к эротическому началу. Изобилие красного цвета, думается, можно трактовать как внутренний физический потенциал. Красный цвет - цвет Эроса, плоти. Часто герои предстают в одеждах, подобных шутовским, разделённых на две половины – красную и синюю, т.е., соответственно - на желание и невозможность его реализации. На экране – буквально буйство красного, он раздражает, режет глаз, постоянно заявляет о себе. Возможно, это не только цвет желания, но и порока, первородного греха.

Через всю трилогию проходит этот мотив. В каждом фильме есть знаковые варианты Адама и Евы. В "Декамероне" — это герои из новеллы, где влюбленные, прячась от родителей, вынуждены заниматься любовью, теряя свою девственность, на крыше. В "Кентерберийских рассказах" — обнаженные фигуры юноши и девушки в саду фаллосов. В "Цветке" — мальчик и девочка, подобранные караваном, любящие друг друга в те моменты, когда один из них спит. Как ни покажется странным, но мотив первородного греха мыслится тут связанным с мотивом чистоты, непорочности, может быть, даже действительности.

Грех Пазолини не имеет целью зачатие, а, значит, не берет на себя функции созидания. Грех преподносится как уже свершившееся деяние. "Милая Катарина спит со своим соловьем. Она его не только поймала, но и держит в руках" ("Декамерон"). Ирония по отношению к грехопадению, утрате девственности снимает и саму доминанту греха. Грех оказывается милой проказой, непритязательной шуткой, ветреностью молодых. Адам и Ева изначально обнаруживают себя, как простые смертные, им совершенно не обязательно съедать для этого яблоко познания.

Смерть тоже включена в пазолиниевскую концепцию Эроса. Каждая отдельная личность, вступающая в эротические отношения, отличается законченностью, завершенностью, потому она не способна к деторождению, к продолжению, так как любая законченность есть финал некоторого процесса. Связанная с Эросом смерть имеет свои законы и свои тайны. В "Декамероне" девушка, братья которой, защищая честь своей сестры, убивают ее возлюбленного, "погребают" голову любимого в цветочный горшок. Тем самым она совершает абсолютно мистический акт. Тайна его - в желании "условного" рождения. Может быть, здесь заключается та самая "оплодотворяющая" смерть из эстетики средневековья. Иронический аспект содержится здесь в невозможности возникновения новой жизни.

В "Цветке" оскорбленные женщины лишают любвеобильного мужа орудия его мужской доблести. Таким образом, они "умертвляют" его. Оставшись жить, он на самом деле мертв, потому что не способен к осеменению, к эротическому акту.

В "Кентерберийских рассказах" любовь изначально отмечена печатью бесплодия-смерти. Дряхлый старик, извращенный сластолюбец, не обремененный страстями юнец, молодые мужи, способные к эротическому действию только под влиянием извне – вот галерея героев, лишённых возможности продолжения. Именно в «Рассказах» появляется образ "веселой материи, одновременно снижающей и улегчающей, превращающей страх в смерть" ¹⁸.

¹⁸ М.Бахтин Указ.соч.с.370

Один из героев новеллы о сребролюбцах, погибших от рук друг друга,

выдает извержение из себя постыдной влаги за кровь Господню. С одной стороны - это кощунственное надругательство над религиозными святынями, с другой - эпизод вполне оправдан в контексте смеховой культуры средневековья. Происходит «отелеснивание» высшей материи. Дух принимает конкретно-бытовые формы. Телесно-понятными становятся религиозные постулаты. Эта веселая бравада - надругательства над абсолютом — является попыткой преодолеть "космический" страх перед Создателем. И думается, совершенно неслучайно мы видим в следующем эпизоде этого злопыхателя мертвым. Его труп несут по площади завернутым в плащ. Действие, в котором происходит преодоление страха, оказывается последним в его жизни. В этом образе прослеживаются эсхатологические мотивы, связанные с карой Господней.

В "Декамероне" мир плоти естествен, гармоничен, природен. Плотские грехи принимают зримую форму удовольствия, чаще всего без душевного надрыва, с желанием по возможности избежать смерти и представить эротический акт делом благородным. Глухонемой садовник, на деле оказавшийся дюжим здоровым молодцом, способным удовлетворить одновременно девять монахинь, не нарушает внешних привычных моральных устоев монастыря. Девственность, обещанная Христу, для монахинь сохранена. Непорочным можно оставаться и вступив в связь с Эросом, просто нужно представить свое физическое желание как желание, направленное на ублажение интересов Всевышнего. "Чудо свершилось! Мальчик заговорил!", и, значит, все остались довольны — зов плоти само собой, но дело служения Господу - превыше всего.

Подчас естественность плотских наслаждений граничит с глупостью, как в новелле о "превращении" жены в кобылу. Эротический грех мыслится как закономерность - "грехом больше, грехом меньше, не все ли равно". И даже с того света можно вернуться (ведь границы жизни и смерти довольно размыты), чтобы рассказать о том, что законы плоти и на том свете уважаемы и в меньшей степени, чем что-либо, подвергаются анафеме.

Плоть в "Кентерберийских рассказах" - основной фактор мироздания. Ее микрокосм внедряется в макрокосм, разрушая его и диктуя ему свои законы. Плоть подчиняет, она сокрушает все на своем пути. В связи с тем, что не выполняется главная ее функция - созидание - она несет в себе разрушение и в конечном итоге гибнет сама. Следуя Чосеру, плоть в "Рассказах" и "в помыслах" находится на дороге в ад. Нслучайно фильм заканчивается новеллой, где ангел ведет священника в ад. Перед глазами героя проходят картины тяжких мук грешников. Черти терзают, прежде всего, не душу их, а тело.

В этой картине Пазолини выстраивает множество фаллических конструкций, которые назойливо внедряются в сознание зрителей. Как уже было сказано, плоть здесь не просто дисгармонична, она соответствует канонам эстетики безобразного. Но, кажется, частичка святости все-таки в ней присутствует. Эпизод в новелле о дьяволе и инквизиторе, где дружеская их беседа происходит в тот момент, когда они едут на конях по взрыхленной земле, а между ними остается нетронутая полоса. Думается, что эту полосу можно трактовать как чистоту, девственность, непорочность истерзанной и измученной матери-природы.

Может быть, наше утверждение покажется странным, но мне

представляется правомерным оценивать Пазолини как пантеиста. С одной стороны, во всей трилогии он противопоставляет человека природе, так как нарушены не только ментальные, но и биологические законы бытия, с другой - ощущается постоянное желание гармонизировать Вселенную, что наиболее ярко выражено в "Цветке 1000 и одной ночи".

В последнем фильме трилогии Пазолини поднимается из глубин ада к вершинам духовных парений. Радостная, живая, чистая (но по-прежнему неоплодотворяемая) плоть организует пространство "Цветка". Герои пытаются раствориться в плоти и одновременно уйти от нее для того, чтобы познать некую тайну, законы, правящие миром, истину. Пазолини в этом фильме встает над земной материей и добивается того, чтобы душа стала намного сильнее плоти. Тогда появляется готовность обменять богатство на знание. "Цветок" - гимн любви, величию и красоте духа и тела, гармонии природы и личности.

Несовершенство человеческой природы у Пазолини - не кажущееся, оно имеет корни уже в основах мироздания. Человек несовершенен, потому что конечен. Смерть возвеличивает конечный результат существования отдельной личности и вместе с тем обесценивает смысл самого факта бытия. Поэтому в концепции Пазолини тело не способно к воспроизведению.

"Трилогия" оказалась в творчестве режиссера своеобразным постскриптумом после жизни перед смертью. Это тот этап, после которого Пазолини смог снять только "Сало, или 120 дней Содома" и умереть. Смерть его окутана тайной, и она оказалась для режиссера заключительным актом творения

Совершенно неоспорим тот факт, что «Трилогия жизни» для Пазолини - попытка осуществления праздника в надежде поверить в светлое начало жизни. Тот страх, который сковывал сознание Пазолини в течение всего второго периода его творчества в конце концов реализовался в ощущении радости: "Что делают, коснувшись дна? Выныривают ..." ¹⁹. В противовес пространству вражды и смерти, которые царят в "Медее", Пазолини конструирует модель иную, внутри которой есть наслаждение жизнью и радостями любви, но не все так безоблачно.

¹⁹ П. П. Пазолини "Теорема" М, 2000, Из интервью Клоду Мишелю Кюни "Это "Декамерон" выбрал меня" с.529

Режиссер остается верен своему страху, страданию, пороку, и он заставляет своих героев, радуясь, убивать, прелюбодействовать, лжесвидетельствовать, одним словом, вновь, как прежде, уходить в свой грех. Почему, убеждая себя и всех, что он радуется жизни, и, наконец, достиг подобия счастья, Пазолини включает в "Трилогию" прежние мотивы? "Нужно ни во что не верить, чтобы быть довольным всем. По правде говоря, я никогда и не верил, но неизменно чувствовал себя повинным в этом" ²⁰.

Абсолютная внутренняя деструктивность этого высказывания заключается в том, что Пазолини, обвиняя себя в атеизме, чувствует свой грех. Но атеизм режиссера странен и многозначен, как и он сам, его поиски Бога и желание видеть его проявление зримым и вещным заставляют проникнуться жалостью ко всему человечеству в связи с его обреченностью на порок.

Пазолини считает, что истинный художник в своем творчестве не имеет права ограничиваться наслаждениями, он обязан быть идеологичен, этот момент режиссер постоянно подчеркивает, говоря о "Трилогии". Моделируя

пространство этих трех фильмов, он делает акцент на игровом начале "...я понял, что кино - игра"²¹. Отсюда, напрашивается вывод, что созданное им зрелище режиссер не рекомендует воспринимать всерьез. Думается, есть еще один, наиболее важный аспект этой игры, который сам Пазолини обозначил как непокорность, нежелание жить по определенным правилам (оговоримся в духе автора - мелкобуржуазным), возможность почувствовать себя собой. Игра на пределе оказывается настолько насыщенной, что кинопространство становится гиперреальным. Смысл игры заключается в абсолютной достоверности вымысла.

²⁰ Там же с.530

²¹ Там же. Из интервью Дарио Белице "Я и Боккаччо" с.531

Неслучайно во всех трех фильмах доминирующим оказывается рассказ в рассказе, выстроенный по определенному принципу, ведомому только самому Пазолини. Произвольность выбора новелл основана на их абсурдности и достоверности одновременно. Отсюда на зрителя с экрана выплескивается "поток жизни". "И если "Декамерон" задумывался как некое объективное, далекое, мифологизированное единство, соответствующее онтологии реальности..." , то появление здесь Пазолини в роли мастера делает эту реальность более плотской и осязаемой.

Включенность режиссера в пространство своей картины позволят ему заглянуть в душу своим детищам и убедить себя и своего зрителя в их реальности. В "Кентерберийских рассказах", напротив, условность иногда доведена до своего логического завершения. Во-первых, автор здесь сам не может понять структурную последовательность новелл, которые не соответствуют оригиналу, а только внутреннему ритму режиссера, во-вторых, Пазолини более Джотто, чем в "Декамероне", так как структурирует пространство ада по принципу джоттовского "Страшного суда". Но у Джотто даже грех гармоничен, то есть имеет композиционный центр, у Пазолини его нет, и его пугает хаос, но он все более в него погружается. Если в "Декамероне" режиссер абсолютизирует естественность и реальность, то в "Рассказах" подчеркивает условность.

В "Цветке тысяча и одной ночи" вообще размываются какие-либо смысловые и физические границы и реальность превращается в символ, где существует только "...повествование без конца и края. Одно вслед за другим, одно в другом - до бесконечности" . Пазолини подчеркивает, что он в своей ленте объединил два пространства - условное и физическое и сделал его очень протяженным, так как по своей внутренней композиции картина является фильмом-путешествием. Именно здесь с небывалой искренностью находит воплощение иррациональность атеизма Пазолини.

²² Там же. Из интервью Набилю Реда Махини с.533

²³ Там же Из интервью Марко Джованни "Тысяча и один Пазолини" с.536

На первый план в "Цветке" выходит судьба, которая совершенно неожиданно проявляет себя странным образом, порой кажется, сам режиссер не знает, что произойдет в следующий момент "... провидение позволяет себе шалости, вмешательство Всевышнего (или пущенного им в ход механизма - судьбы) нарушает нормальный ход вещей, и вот за первой аномалией следует вторая... Возникает цепь аномалий, находящаяся в соответствии с планом путешествия, то есть познания "другого места". Герою суждено вернуться - вернуться к норме"²⁴. Что есть норма? - реальность и, соответственно, выход за

ее пределы — волшебство. Именно к созданию волшебного-реалистической ауры направляет Пазолини свои усилия. "Трилогия" пронизана эросом и именно с ним связана "идеология" режиссера в данном контексте. "Я показываю мир - феодальный мир — где эрос переживается особенно глубоко, неистово и счастливо и где нет ни одного человека, включая самых жалких нищих, который бы не обладал глубокими чувствами собственного достоинства. Я воскрешаю этот мир и говорю вам: вот, сравните, я показываю, рассказываю, напоминаю вам, каков был этот мир" ²⁵.

²⁴ Там же. Из статьи "Вот в чем скандал" с.536

²⁵ Там же Из интервью Массимо Финн "Эрос и культура" с.539

Естественно встает вопрос, - если Пазолини ощущал внутреннюю органику своей "Трилогии" и всецело гармонизировал созданную там модель мира, то почему в конечном итоге он отрекается от своего детища?!

В июне 1975 года Пазолини отказывается от того, что он назвал праздником жизни. Появляется реальность смерти, а ад "Сало или 120 дней Содомы" становится адом сознания режиссера. Отречение, безусловно, является подведением итогов перед шагом в пропасть.

Пазолини обвиняют в том, что он излишне откровенно демонстрирует "обнаженные тела и их кульминационный символ - половые органы" ²⁶.

²⁶ Там же "Отречение от "Трилогии жизни" с.540

Для режиссера именно эти моменты являли собой суть «прогрессистских» устремлений 50-60-х годов, с одной стороны, с другой же, Пазолини видел в этой открытости искренность и непосредственность самых интимных сторон человеческого бытия: "...идея изображения эроса в человеческой среде, которая уже попадает под власть истории, однако, еще сохраняет эрос в первозданности - в Неаполе, на Среднем Востоке, - завораживала меня лично как автора и как человека" ²⁷. Пазолини воспринимал свой отказ от "Трилогии" как нежелание соответствовать общепринятым нормам и правилам, исходя из которых не только лжестерпимость и физическое вырождение выступают в качестве естественного процесса "эволюции" человеческого рода, но "и насилие над телом... стало самой явной характеристикой новой эпохи в развитии человечества" ²⁸.

Пазолини актуализирует свой отказ тем, что сейчас бы он не смог снять такого фильма, где царит красота тела (примером этой невозможности и может служить "Сало...", где нет конкретной обнаженной фигуры, а есть груда тел, на которых направлена энергия насилия и уничтожения, потому что нет сопротивления, нет проявления собственного человеческого достоинства). Пазолини констатирует современное вырождение духа и тела, что, по его представлению, в принципе обесценивает прошлое. "Крах настоящего влечет за собой и крушение прошлого, жизнь превращается в груды ничтожных нелепых руин" ²⁹. Режиссер убежден, что ложная скромность — лицо современной ему критики, и благодаря ей происходит деформация культурных ценностей, что с неизбежностью приводит к вырождению.

Та стихия "народной культуры", которая царила в "Трилогии жизни" есть прежде всего факт прошлого. Более того, Пазолини с горечью утверждает, что "и народ в антропологическом смысле не существует" ³⁰, так как политическая жизнь любой отдельно взятой страны (и Италии, в том числе) пронизана расизмом и дискриминацией.

²⁷ Там же с.540

²⁸ Там же с.540

²⁹ Там же с.541

³⁰ Там же с.542

Именно в "Трилогии", пытаясь отрешиться от идеологии и показать реальность прошлого как таковую, Пазолини встал перед фактом слияния времен и неизбежно констатировал крах настоящего, который за собой ведет крушение прошлого. Отречение - шаг вынужденный, но его фатальность заключается в том, что идет процесс съемок "Сало...", сочетающийся в сознании режиссера с мучительным ощущением конца -конца своего творчества и жизни в целом. Общественное мнение, заставив Пазолини отречься от «Трилогии...»(это связано с очередным судебным процессом над творчеством режиссера), по сути отказало себе в любви, а режиссеру - в надежде найти основу, на которой держатся связи между людьми.

Отрекаясь от "Трилогии" - попытки ощутить радость бытия, он как бы ставит крест на своей судьбе и начинает мучительно готовиться к смерти. Неслучайно, говоря о современной ему Италии, Пазолини подчеркивает, что в ней "не происходит ничего, кроме "приспособления" к собственному вырождению"³¹. Катастрофа уже готова разразиться - к своему ужасу режиссер начинает понимать, что он ничего не в состоянии изменить, как бы он ни страдал и как бы ни пытался облечь эти страдания в форму, наиболее приемлемую, по его разумению, для людей. Ничего невозможно изменить, ибо преступление, насилие, извращенность, жестокость - столпы, на которых держится этот мир. Именно осознав свою обреченность, режиссер решается на предпоследний (последним будет смерть) шаг — предъявить зрителю весь кошмар, ад мира, который вобрала в себя эстетика маркиза де Сада.

³¹ Там же с.542

В своем последнем фильме Пазолини совмещает три пространственно-временных пласта:

1) Реальное время, связанное с конкретными историческими событиями. Гитлер дарит Муссолини республику - сам этот факт позволил связать пространство вымышленное (то есть книги маркиза де Сада) с пространством историческим. Пазолини создает кинематографическую модель фашизма, который он столь ненавидел. С помощью литературного материала режиссер домысливает исторические реалии. Для него фашизм равен садизму, история показала, что именно так и было на самом деле. В контексте мировоззрения автора это не только проклятие в адрес фашизма, но, по сути, своеобразная могила человечества. Пазолини не столько судит, сколько ужасается, его ужас переходит в констатацию факта, что человечество погрязло во всех смертных грехах, и придумывает острые ощущения, опускаясь все ниже, до истребления себе подобных, а в итоге — и себя в целом.

2) Вымышленное время - время маркиза де Сада, игры его подсознания и безумия духа. Здесь Пазолини четко следует правилам, навязанным текстом первоисточника: "Хочу заметить, что я с абсолютной верностью воссоздал психологию персонажей и их действия, ничего не добавляя от себя. Тожждественна даже структура повествования, хотя она, конечно, представляет собой синтез текста Сада. Осуществляя этот синтез, я использовал идею, которую наверняка держал в уме де Сад, - Дантову модель"³². Думается, однако, что именно тут Пазолини и де Сад существенно расходятся, так как у последнего нет представления о слоистости мироздания, а есть только человек,

ввергающий себя в бездну наслаждения для того, чтобы, в конце концов, себя уничтожить. Если в «Аккаттоне» герои двигались по обочине дороги, и режиссер смещал центр кадра в сторону, — как бы для того, чтобы они прошли мимо пропасти, то в «Сало» он намеренно проводит своих героев по кругам ада.

³² Из буклета «Парижский фестиваль». — Пазолини П. П. Теорема. М., 2000, с. 565.

3) Авторское время - тот пласт смысловой конструкции фильма, где режиссер подводит итог своему жизненному пути и проводит героев по кругам ада. В фильме есть как бы преддверие Ада, за которым следуют три адских Круга: «Круг маний», «Круг дерьма», «Круг крови», и композиционно фильм делится на четыре части.

1. Пустынное пространство, поглощающее людей.

На нем происходят странные, пока абсолютно непонятные зрителю действия, которые Пазолини как будто намеренно уводит в глубь кадра. Власть в руках избранных извращенцев, которые отлавливают юношей и девушек, чтобы на оргиях в особняке Сало удовлетворить все свои желания и прихоти. Финальная сцена этой части построена так (и думается, что здесь раскрывается суть режиссерского замысла), чтобы довести до абсурда некоторые из пазолиниевских хронотопов. Хронотоп пустыни предстает здесь в логически завершенной форме, но визуально оформляется несколько иначе, чем в «Трилогии» и в «Свинарке». Ракурс съемок фашистско-садовской человеческой пустыни резко отличается от предшествующих визуальных построений Пазолини. Раньше его кинематографическая метафора «человек и пустыня» прочитывалась буквально и неизменно вызывала библейские ассоциации. Теперь же действуют люди-марионетки, и хотя их много, но каждый из них экзистенциально одинок в силу того, что все они рабы (одни — своих желаний, другие — желаний своего господина). На экране происходит бессмысленное действие, где похожие на теней люди движутся в пространстве, подернутом дымкой, отчего все кажется еще менее реальным, далеким от действительности.

Идет облава на тех, кто должен стать объектом смутной страсти маленькой группы людей, обладающих неограниченной властью и, как следствие, дикими необузданными желаниями. Пазолини лишает жертв силы духа — даже тех, кто способен сопротивляться; отсюда возникает визуальное ощущение того, что практически все, кого на протяжении фильма насилуют, убивают, калечат, несут в себе комплекс жертвы и ждут возможности его реализации. Режиссер одинаковыми монтажными стыками показывает равно безропотное подчинение каждого, кого уводят в замок, откуда можно вернуться только мертвым. Изображение замка — прибежища отвратительных, нечеловеческих страстей — подается как бы в тумане, отчего усиливается ощущение нереальности происходящего.

Крупным планом (который для Пазолини — преддверие вечности), показаны лица тех, кто был реален (все имена и количество персонажей героев де Сада в фильме сохранены — Кюрваль, Бланжис, Дюрсе, Епископ) и в эпоху Просвещения, и в XX веке — веке фашизма, у которого, с точки зрения режиссера, нет периодизации: это явление постоянно.

В фильме Пазолини персонажи Сада перевоплощаются, становясь эсэсовцами в штатском; их лица — злобные маски, лишённые мысли, чувства и

души. Рядом с ними «рассказчицы», услаждающие слух присутствующих извращенными премудростями наслаждения. В кадре лица тех, кто будет наслаждаться, и тех, кто будет служить наслаждению, разделены зрительно: те, в чьих руках власть, стоят на балконе — то есть на головах (душах, телах) своих жертв, стоящих внизу, на полянке под балконом. Пазолини называет эту часть фильма «Преддверием ада», и логическим ее завершением становится дословная цитата из романа де Сада: «Для всего остального мира вы мертвы». Нет границы между жизнью и смертью, и неизвестно, что милосерднее. Пустыня души деформировалась. В «Сало» акценты расставлены таким образом, что возникает сомнение, — а существует ли человек как таковой. Режиссер говорил: «Я обычно обращаюсь как бы к своему второму «я», — ко всем, кто так же ненавидит власть за то, что она делает с человеческим телом, низводя его до состояния вещи, уничтожая личность»³³. Вместе с уничтожением личности стирается печать божественности со всего мира.

³³ Из «Беседы с Пьером Паоло Пазолини» Донаты Галло и Гидеона Бахмана. — Пазолини П. П. Теорема. М., 2000, с. 566.

2. «Замкнутое пространство сладострастия».

Оно начинается продвижением к центру ада с повествовательных повторяющихся моделей на фоне изображения Мадонны. Визуально она является композиционным центром. С ее вынужденного молчаливого согласия происходит обожествление гнусностей, под воздействием которых даже тело перестает быть своим собственным, начинает принадлежать кому-то. Пазолини дает семантическую антитезу палач-жертва с предельной ясностью. Большинство, оказавшееся во власти меньшинства, абсолютно покорно своей судьбе, принимает все, что с ним делают или собираются сделать. Нет сопротивления злу, есть подчинение. Палачи не знают, как далеко заведут их собственные прихоти (сюжет развивается по принципу нарастания произвола и отвращения), а их жертвы настолько слабы духом, что не в состоянии противостоять любому насилию. Сильный хочет обладать, слабый жаждет этого обладания. Пазолини не только обличает власть как таковую, что он не раз подчеркивает, но и тех, кто готов этой власти служить.

В «Сало» вседозволенность власти достигает таких чудовищных масштабов, что становится нормой, создавая иллюзию естественности происходящего. Желание проецируется в «дурную реальность», где зло облечено во плоть и парадоксально «нравственно» (следуя логике де Сада, бездействие жертв оправдывает палачей). Тогда Бог становится невозможным, но необходимым, — как тот, кому бросают вызов смертные существа своим ложным бессмертием.

Не случайно в «Круге маний» Мадонна оказывается свидетелем всего происходящего; она смотрит на реальные и планируемые бесчинства, — и не может что-либо изменить. Насилие бросает вызов Творцу отсутствием страха и душевного трепета. Де Сад, обличая Бога как ложного владыку мироздания, лишённого воли и способности к действию, тем самым претендует на роль существа, равного Богу, а может быть, даже превосходящего его силой воли. Этот абсурдный вызов Пазолини игнорирует (при всех утверждениях об атеизме), демонстрируя наличие страха, из-за которого человеку представляется невозможным посмотреть в глаза Божеству. В последующих кругах режиссер закрывает глаза Мадонны: на ее изображение навешивается некое подобие дверей, плотно закрытых и с огромным замком. Таким образом

происходит убийство Бога, и человек становится рабом своих или чужих желаний: «Человек, который соединялся с Богом на низшей ступени иерархии через акт служения и который теперь, когда Бог, располагавшийся на вершине иерархии, умер, оказался в положении раба, оставаясь слугой без господина в той мере, в какой, переживая смерть Бога в собственной душе, он продолжает терпеть того, кто на самом деле является повелителем, и он может стать повелителем лишь постольку, поскольку ему, принявшему участие в убийстве Бога, совершенном на вершине иерархии, хотелось бы уничтожить повелителя, чтобы самому стать им»³⁴.

³⁴ Клоссовски Пьер. Сад и революция. — В кн.: Маркиз де Сад и XX век. М., 1992, с. 34.

Согласно концепции Пазолини, власть присваивает себе божественные функции, но Бог — это любовь («Птицы большие и малые»), а власть — насилие. Значит, в «Сало» применен оксюморон — «насилие любви». У этой любви — извращенная природа, направленная не на созидание, а на уничтожение. Зло заполняет пространство, и формула «одно зло порождает другое» действует в эстетике пазолиниевского фильма с циничной точностью.

Мир «Сало», где любой, оказавшийся в кадре, — или палач, или жертва, точно соответствует жизненной позиции Пазолини: сопротивление злу насилием тоже есть зло, — возможно, еще большее, чем явное зло. Сцена бракосочетания, которая венчает эту пространственную модель, выглядит некой идиллией, в противоположность своей истинной сущности. Это «идиллия» безропотного подчинения, принятия рабства как единственно возможной формы существования, представлена грудой голых тел, раздавленных и униженных физически и духовно. Появляется ощущение, что жертва сама направляет желание палача, и при этом извращенно наслаждается.

«Замкнутое пространство сладострастия» в большей степени, чем фильм в целом, построена по законам театра жестокости Арто. Именно здесь визуально создан некий универсум Зла — социального и физиологического каннибализма, доисторического, звериного, безумного. В основе визуальной эстетики Арто лежит не столько кровожадность (не в этом смысл его жестокости), сколько игра подсознания, способствующая выявлению «источника и содержания жизни в неких существенных принципах»³⁵. Убежденность в том, что метафизику бытия можно познать только через кровь, становится неотъемлемой частью режиссерского сознания (возможно, эти фатальные умозаключения и привели Пазолини к страшному итогу). Арто писал: «В том состоянии вырождения, в котором все мы пребываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу»³⁶. Пазолини следует логике Арто, постепенно разворачивает ее в пространстве и во времени, придавая все более извращенную окраску — в духе маркиза де Сада.

³⁵ Арто А. Театр и его двойник. СПб, 1993, с. 38.

³⁶ Там же, с. 40.

3. «Смердящее пространство сладострастия».

Если Маркиз в своем «предсмертно-судорожном» произведении стремится продемонстрировать читателю все возможные виды извращений, приносящих наслаждение, то Пазолини, внешне сохраняя в своем фильме дух де Сада, утверждает нечто прямо противоположное. Режиссер ужасается бездне морального разложения, в которую повергло себя человечество на

протяжении своей истории (думается, неосуществленная экранизация Жюль де Рэ стала бы логическим продолжением «Сало» и нашла бы определенную актуальность в современном режиссеру времени). Пазолини не может смириться с социальной несправедливостью и произволом, насилием и смертью и именно поэтому доводит до абсурда эти аспекты человеческого существования.

Либертинам в черных одеждах, застегнутых на все пуговицы, четко соблюдающим церемониал, противопоставлена группа обнаженных людей, которым нечем прикрыть свои тела и души — в данном контексте одежда в визуально-смысловом плане означает наличие защиты. Хозяин диктует рабу определенную модель поведения, и тот вынужден позволять ему все — от оскорбления словом и взглядом до вырывания глаз и вырезания языка. Смерть для раба оказывается слишком легким выходом из положения — поэтому Пазолини выводит ее за кадр. В смерти просто нет смысла, потому что изначально и жертвы, и палачи мертвы, пресыщены жизнью настолько, что готовы поглощать экскременты. Пазолини закрывает изображение Мадонны, сужая пространство до одной комнаты, где концентрируется действие фильма, причем постоянно повторяющиеся сцены доводят его до бессмысленности.

По сути, на протяжении всего экранного времени происходит одно и то же, движения нет, только какое-то блуждание во тьме. За наслаждением теряется смысл, все превращается в гнусность. Режиссер акцентирует внимание на мании, тщательно скрываемой в подсознании (по Фрейду). Экскременты, сладострастно пожираемые либертинами, в символике фильма представляют отобранное наслаждение и деградацию личности через возвращение в детство. В теории Фрейда задержка дефекации есть первая попытка ребенка получить сексуальное удовлетворение. Пазолини демонстрирует извращенную реализацию этого детского желания. Торжественная тональность чудовищного пира вызывает ассоциацию со средневековыми обрядами. Вымазанные лица, почти осязаемый смрад, груды тел, в которой отдельный человек уже не различим, — кадр за кадром режиссер не только рисует картину физического и духовного вырождения, но и постепенно уходит от реальности, в связи с гиперболизацией страха перед ней.

Этот же страх воплощается в моделировании перманентной смерти (в японской мистике считается, что момент познания смерти приходится на пик сладострастия). Смрад смерти, растянутой во времени, наполняет пространство всего фильма. Либертины Пазолини бросают своим жертвам: «Мы бы хотели убивать вас тысячи раз, — до бесконечности, если бы это было возможно»; точно такое же желание выражают герои де Сада. В фильме «Сало» режиссер заставил зло говорить его собственным языком — языком смрада, крови, убийства.

Страх перед реальностью жизни превращается в желание реальной смерти. Видение режиссера практически совпадает с эстетикой писателя, но если последний считает все это проявлением человеческого естества, то для Пазолини — это приговор власти и всему человечеству. Люди используют власть для того, чтобы безнаказанно убивать и длить блаженство смерти; тем самым они разрушают и себя, и мир в его целостности. Для зла у Пазолини (как впрочем, и у де Сада) нет конкретного времени, оно носит планетарный характер, оказывается актуальным в любую эпоху, что взрывает само время изнутри, стирает его границы и придает злу характер абсолюта, обесмысливая

тем самым вечность. «В самом деле, одно зло заполняет таким образом каждое мгновение социальной жизни, разрушая одно мгновение другим»³⁷.

³⁷ Клоссовски Пьер. Указ. соч., с. 42.

Не случайно именно «Сало...» — последний фильм режиссера. Можно делать различные предположения по поводу истинных причин его загадочной смерти, но анализ творчества Пазолини позволяет сказать, что каждый фильм был своеобразным протестом против безнравственности человека и социума в целом. Фиксируя зло в визуальных образах, он стремился, в конечном счете, если и не победить зло, то хотя бы ограничить пространство его господства. Можно предположить, что Пазолини понял бессмысленность своей борьбы, и его страх перед жизнью во зле оказался сильнее страха небытия.

4. «Кровавое пространство сладострастия».

Морис Бланшо писал: «Общество... по сути, состоит из весьма малого числа всемогущих людей, у которых оказалось достаточно энергии, чтобы возвыситься над законами и над предубеждениями, чувствующих себя достойными природы из-за тех отклонений, которые она в них заложила, и которые всеми средствами ищут своего утоления. Эти несравненные люди принадлежат обычно к привилегированному классу... они пользуются выгодами и преимуществами своего ранга, своего состояния, безнаказанностью, обеспечиваемой им их положением. Своему рождению они обязаны привилегией неравенства, усовершенствованием которой путем беспощадного деспотизма они и ограничиваются. Они самые сильные, поскольку составляют часть сильного класса»³⁸. Власть в руках пазолиниевских героев превращается в возможность манипулировать судьбами более слабых, и режиссер ведет своих героев по своеобразным ступеням познания ада наслаждений.

³⁸ Бланшо Морис. Сад. — В кн.: Маркиз де Сад и XX век. М., 1992, с. 52.

Сначала палач доказывает себе и своей жертве, что никто ни в чем не виноват и должен делать только то, что ему приятно; следовательно, в мире не существует другого закона, кроме закона удовольствия и обладания. Единственным мотивом поведения становится желание следовать своей извращенной духовной и физической природе, причем последствия неслыханных злодеяний не берутся в расчет. Результаты совершаемых поступков — вне их внутренней сути, отсюда полная безнаказанность. Двигателем оказывается фундаментальный принцип де Сада: «Отдаваться всем, кто того желает, овладевать всеми, кого хочешь»³⁹. Именно из этого принципа вытекает закон равенства: «Равенство существ — это право в равной степени располагать ими всеми; свобода — это возможность подчинить каждого своим желаниям»⁴⁰.

³⁹ Бланшо Морис. Указ. соч., с. 51.

⁴⁰ Там же.

Пазолини ведет своих героев от обладания к крови, изощренной жестокости, в которой они находят новые источники наслаждения. Их желания визуализируются, и теперь каждый может посмотреть на другого со стороны и сравнить его с собой. Два плана соединяются наплывом в позиции оконной рамы. Мир остается разделенным, раздробленным в своем немыслимом полете в бездну. В кресле, напоминающем трон, сидит один из палачей и наблюдает в бинокль за зверствами, которые происходят на открытой площадке перед замком. При этом бинокль, с одной стороны, делает

взгляд более целенаправленным, с другой — сужает пространство, нивелирует его. Пазолини здесь снова подтверждает мысль де Сада — зло способно существовать только в замкнутом пространстве: «Грандиознейшие человеческие излишества требуют скрытности, темноты и бездны, неприкосновенного одиночества камеры-кельи»⁴¹. Режиссер обрекает своих героев на безумие удовольствия — в замкнутости, отъединенности от всего мира.

⁴¹ Там же, с. 48.

Дальнейшее остается за рамками фильма. Не исключено, что со временем может появиться бунтарь, который захочет ради собственного удовольствия мучить и убивать тех, кто сегодня это делает сам. Именно для того, чтобы избежать подобной участи, они держатся за власть и наслаждаются видимой безопасностью. Меньшинство властвует, большинство подчиняется, и даже некое подобие бунта, смоделированное режиссером в середине повествования, превращается в предательство себе подобных.

Таким образом, режиссер рисует схему бесконечной смерти: внутри нее существуют равноправно как палач, так и его жертва. В этом желании вечного убийства реализуется потребность в господстве, выраженная абсолютным отрицанием. В духовном и физическом рабстве оказывается и палач, и его жертва. Создается лишь видимость свободы: «Если человек кажется удивительно свободным по отношению к своим жертвам, от которых ведь зависят его удовольствия, то объясняется это тем, что в удовольствиях этих насилие целит в нечто иное, от них отличное, выходит далеко за их пределы и только и делает, что проверяет — лихорадочно до бесконечности в каждом конкретном случае — общий акт разрушения, посредством которого Бог и мир были низведены в ничто»⁴².

⁴² Там же, с. 70.

Здесь снова возникает вопрос об основах атеизма Пазолини. Он, как художник думающий, не может не признавать божественную природу мироздания, но смерть и насилие заставляют его провозглашать небытие Бога. В «Сало» власть вытесняет и лишает существования и Бога, и его творение — мир и человека. Пазолиниевский герой не достоин существования Бога, тогда как де Сад считает, что человек придумал Бога для того, чтобы унижить себя, доказать собственное ничтожество, а значит — дать возможность убить себя и других. «Садовский человек отрицает людей, и это отрицание совершается посредством понятия Бога. Он на время превращает себя в Бога, чтобы люди перед ним исчезли и увидели, каково быть ничем перед Богом»⁴³.

⁴³ Там же, с. 73.

Пазолиниевский герой ставит себя на место Бога, потому что, во-первых, нет выше власти, и, во-вторых, эта верховная власть позволяет творить беззаконие над теми, кто слабее.

Режиссер не бравирует своим безбожием, но страдает от него, — как человек, посвятивший свою жизнь и творчество поискам проявлений божественного. Трагедия его жизни обернулась трагедией его смерти, а «Сало» подводит итог метаниям его духа и жизни в целом. Еще в «Птицах...» режиссер выражал недоумение: почему Бог, требуя любви, взамен дарит смерть? В последнем своем фильме Пазолини пришел к выводу, что Бог, сеющий смерть, на самом деле обожествивший себя человек. Опыт жизни вынудил режиссера принять формулу де Сада, смысл которой сводится к следующему: быть Богом

— значит уничтожать. Тем самым опальный маркиз предвосхитил образ сверхчеловека Ницше. Сверхчеловек, возомнивший себя Богом, отказывается от человека (и в себе, и в других), оскорбляя и унижая природу (в фильме — сценами насилия, поедания экскрементов, выкалывания глаз). Так он удовлетворяет свою потребность в богохульстве, поскольку, по мнению де Сада, «мир — это не только всеобщее утверждение, но и всеобщее разрушение»⁴⁴.

⁴⁴ Там же, с. 78.

Пазолини строит модель трансцендентного пространства, представляющую собой пирамиду бытия в небытии, которое в свою очередь заключено в другом бытии — и так до бесконечности. Эта структура оказывается одновременно отрицанием всего сущего и его признанием, уничтожением и созиданием. Смерть не только все разрушает, но кладет предел власти и силы. Смыслом жизни объявляется смерть, но, парадоксальным образом, это означает, что ежесекундно продолжается акт творения, а значит, движение и сама жизнь абсолютны — здесь во взглядах Пазолини усматривается неразрешимое противоречие.

Режиссер признавался, что он ничего не боится, кроме смерти: «Тогда кончится моя жизнь»⁴⁵, а это значит, что Бог взамен любви дал ему смерть. Ответная реакция на смерть — преступление.

⁴⁵ Из интервью Джакомо Карьотти. — Пазолини П. П. Теорема. М., 2000, с. 270.

Либертины из фильма «Сало, или 120 дней Содома» в потоке сладострастия утрачивают способность наслаждаться, ибо их преступления вершатся для всеобщего разрушения. «Жестокость — это всего лишь самоотрицание, зашедшее столь далеко, что превращается в разрушительный взрыв»⁴⁶.

⁴⁶ Бланшо Морис. Указ. соч., с. 84.

Если в «Аккаттоне» выявляется хронотоп дороги, ведущей к аду, то в «Сало» все становится более объемным и сложным, — в соответствии с уже сложившимся мировоззрением художника. «Сало» уже само по себе есть ад, где пространство — мир, разрушенный сознанием, а время — сознание, разрушенное миром. Структура хронотопа «мир–сознание внутри разрушения» соответствует абсолютной реальности ада. Пазолини преобразовывает хронотоп пустыни в хронотоп бытия-в-небытии, где объекты существуют — и не существуют — одновременно.

И хотя у Пазолини было немало творческих планов и замыслов (проект фильма «Отец-дикарь», сценарий «Святой Павел»), после «Сало...» художник ставит точку в своей жизненной и творческой биографии. В ночь на 2 ноября, на границе между Днем всех святых и Днем всех усопших (в особый, мистически избранный момент времени) Пьер Паоло Пазолини был убит. Многих обвиняли в странной смерти странного режиссера: его друзей, коллег, людей плохо и хорошо знавших его. Одной из официальных версий было заказное убийство Пазолини неонацистскими организациями, расценившими «Сало» как оскорбление их чести и достоинства. Истинную причину, возможно, мы не узнаем никогда. Известно лишь, что художник испытывал страх смерти, а еще — что он страдал от одиночества и безумия мира, такого, как в «Сало». Снова и снова возникали навязчивые мысли о смерти, которую он ждал и боялся. Художник устал, и умер он так же таинственно, скандально и жертвенно (причем все это — одновременно), как творил и жил.

Поразительно, что перед смертью он снимает и «Трилогию жизни», и «Сало, или 120 дней Содома». В одной — упоение жизнью, карнавал, сказочное шествие во времени; в другой — шаг в бездонную пропасть, в комплексы подсознания, на дне которых — ад. И в этой картине мира предсмертного Пазолини все закономерно и логически выверено. В одном из своих интервью режиссер сказал, что если у человека есть силы, то он, коснувшись дна, выныривает и продолжает радоваться жизни. Художнику поначалу казалось: у него есть силы, есть смысл жизни, есть свобода. Но всякий раз, когда радость обуревала его, он ощущал вину перед Создателем за свое безверие. В его «Трилогии» постоянно появляется фигура распятого Христа, в «Декамероне» — пространство, наполненное творением. Но человечество убило Бога жадностью, насилием, ленью, и его место должен занять Творец, взвалив на свои плечи груз человеческих грехов — во имя созидания. Режиссер не претендует на эту роль, зная свое место и радуясь малому, но все же он — идеолог, если не больше — политик. Он ненавидит фашизм, ищет его проявления и в прошлом, и в современном мире. Пазолини хочет постичь абсолютный смысл сущего, а постигает абсолютный порок.

По сути «Трилогия» — это прорыв к жизни, в надежде, что еще остались силы, а «Сало» — продуманный акт самоубийства, унижение мира и уничтожение себя. Таков творческий итог Паоло Пазолини.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на кажущуюся подвижность, даже – калейдоскопичность картины мира у Пазолини, она по сути цельна. Некоторые аналитики пытались увидеть у него регресс и упадок, отказывая режиссеру в каком бы то ни было движении и развитии предпосылок, исходя из которых он строил свою картину мира. Однако без преувеличения можно сказать, что он более чем последователен в творчестве, где даже конструкция последнего фильма ("Сало, или 120 дней Содомы") по-своему закономерна.

Если выражаться по Бахтину, картина мира должна являть собой хронотоп, т.е., скрещение, переплетение пространственных и временных рядов. Те имеют своим истоком или конечным пунктом, к которому устремлены, некоторые полюса, творящие между собой силовое поле, где и локализуется паутина таких рядов. Поначалу марксизм и католицизм служили полюсами -в картине мира Пазолини. Режиссер мыслил их в качестве тех моделей бытия, по образу и подобию которых пытался реконструировать изображаемую в фильмах реальность.

Как уже говорилось, творчество Пазолини условно делимо на три этапа, в каждом из которых - по 4 художественных фильма, т.е., режиссер снял 12 полнометражных лент, кроме того, 6 - документальных, 5 новелл в сборниках, да еще написал 15 сценариев до того, как взял в руки камеру, а также был автором сценариев всех своих фильмов. Для первой четверки картин, в которых сильны неореалистские тенденции, характерно стремление Пазолини увидеть "какое духовное богатство таится в глубине самых повседневных событий", а более конкретно - ощутить мучения духа тех, кто в этих событиях участвует, предаться поискам истины, найти выход из тупика, и, в конечном итоге, осознать невозможность выхода.

Безусловно, фильмы, снятые режиссером с 1960 по 1966 год, выдержаны в стилистике неореализма, о чем можно судить хотя бы потому, что они черно-белые. Подобная эстетика, видимо, способствовала более четкому определению границ света и тьмы, а именно к тому ориентирована мысль Пазолини в данный период. Правда, подлинно неореалистским считается только "Аккаттоне": "...его операторская работа скромна, его монтаж кажется лишенным оригинальности, просты композиции кадра и пластический материал, призванные конкретно выразить его внутреннее видение."

Стилистическая скромность картины могла быть вызвана тем, что, снимая ее, Пазолини еще не был профессионалом, но, вероятно, в гораздо большей степени эта скромность проистекает из важнейшей в ту пору для него мысли, согласно которой "основа всякого большого искусства не то, что кто то думает о действительности, а то, что является самой действительностью"⁸.

Думается, принципиальное расхождение с неореализмом начинается для Пазолини именно с этого тезиса. Режиссер видел действительность не только такой, как она есть. Пазолини в это время ищет в действительности и душах своих героев знаки Божественного, и в конечном итоге делает человеком Бога: его Иисус - прежде всего человек, взявший на себя смелость стать Богом.

Неореализм Пазолини духовен, экзистенциален, поскольку режиссер не констатирует факты, он их анализирует. И Аккаттоне, и Мама Рома, и даже Иисус — неореалистские герои новой формации, люмпен-пролетарии от Пазолини. Они живут в реальном мире, и настолько им поглощены, что

сначала не видят причин своей трагичности (иждивенчество Аккаттоне, нелюбовь сына к Маме Роме, готовые на предательство сподвижники Христа). Потом каждый из них вступает в борьбу, чаще - с самим собой. Итог их борьбы - один: человек обречен во враждебном личностном мире - и современные римские люмпены, и сын Бога, Пазолини в этих фильмах удлиняет временные ряды своего хронотопа, размыкая границы сюжетного времени, заставляя себя, зрителя и своих героев видеть происходящее на экране в перспективе вечности.

Аккаттоне живет между адом и раем; пространство же его обитания есть чистилище. Он пытается освободиться от протянутых к нему щупалец ада, поскольку внутри Аккаттоне - личность, стремящаяся к автономии. Он - нищий падший ангел-Франко Читти - один из многих, тех, кто живет в таком же пространстве, и также ощущает время. Он - измученный, страждущий и равнодушный, берущий и отдающий; он - воплощение многих, потому неслучайна в фильме вереница лиц, так похожих друг на друга, и среди них - Аккаттоне, один из многих, но один.

Перспектива вечности, т.е., временные ряды, протянутые в бесконечность еще сильнее ощутимы в следующем фильме режиссера.

"Мама Рома" - дева Мария, но существующая сейчас, в сиюминутной реальности и повседневности, где порывы к обретению высот духа так или иначе сопрягаются с низменными инстинктами, с плотью и грехом. Можно сказать, что этот фильм - своеобразное Евангелие, но повествующее не о рождении и смерти сына Бога, а о рождении и смерти женщины.

В начале фильма - крупный план Анны Маньяни, Мамы Ромы, ожидающей сына, верящей в его будущее, или, скорее, в свои силы и в свою любовь, способные все совершить и все преодолеть. В финале картины - такой же крупный план, теперь - уже сына, распятого на тюремном ложе. Евангельский Иисус был распят за грехи мира во их искупление. Героиня фильма, вероятно, любит сына не меньше, чем ее библейская предшественница, но, как и она, отправляет собственное чадо в мир, т.е. на муки, однако персонаж Пазолини - не искупитель грехов мира, а всего-навсего их жертва.

Временной ряд, связывающий Этторе и евангельского Страстотерпца тянется из вечности или, говоря словами Бахтина, из «времени начал», но теперь решительно снижает уровень полета. Это снижение неизбежно в картине: человек всегда остается человеком, какие бы попытки самовозвышения не предпринимал. Плоть подчиняет дух, эгоизм оказывается сильнее любви, посему искупления не будет.

Оптика мировидения радикально меняется в следующем фильме Пазолини - в "Евангелии от Матфея", который, думается, можно считать идейным, композиционным, духовным центром творчества режиссера. Здесь парадоксальным образом совмещено католическое воспитание автора и его постоянный (словесный, но не духовный) отказ от веры и от Бога. Возможно, Пазолини потому выбрал для экранизации именно это Евангелие, ибо Спаситель мыслится там как Эммануил, что значит «с нами Бог». Режиссер намеренно исключил из картины Преображение Господне на горе Фавор, т.е., не удалил своего героя от людей, оставил «с нами». Так же в финале, после крестных мук и Воскресения, он не возносится, а возвращается к людям, продолжая пребывать «с нами». Пазолини свел воедино рассредоточенные по

тексту Евангелия проповеди Спасителя, придав им накал и яростность, потому Христос у него - бунтарь. Именно так воспринимали героя фильма радикалы из молодежных движений, контестаторы второй половины 60-х и Пазолини, практически против своей воли, оказался идейным их вдохновителем.

По существу, он сохранил в этом фильме оба полюса своей картины мира - католицизм и марксизм, радикальная же смена оптики состояла в том, что от римской современной повседневности, к которой режиссер был столь сильно привязан в прежних лентах, он перенесся в глубь веков, во «времена начал», чтобы оттуда, из глубины постигать сегодняшний мир и увидеть насколько он отошел от заложенных в ту пору «начал». Иисус Евангелий возвещал царство «не от мира сего», герой Пазолини, жаждущий перестроить «мир сей», разведен с Ним по сути и духу своих устремлений. В евангельские времена члены секты зилотов, т.е., «ревнителей», надеялись на пришествие именно такого – перестраивающего «мир сей» - Мессии, и то, что контестаторы 60-ых, эти потомки древних зилотов, приняли героя картины не может не означать, что надежда, согревавшая сердца древних сектантов, не угасла поныне. Христово царство «не от мира сего» должно прийти не с бунтами и революциями, но через очищение душ, через преодоление греха и греховности. Бунтарство героя Пазолини и его почитателей - контестаторов воспринимается как утрата веры в неизбежность «иногo царства». Мир, в котором оно невозможно оттого, что истинный Бог его оставил или умер, вызывает страх, переросший к финалу творческого пути режиссера в ужас и отчаяние. В жажде «иногo царства» и неверии в то, что оно достижимо через смирение - и самосовершенствование, как то веками проповедовала церковь, - исток трагедии Пазолини. Его поиски Бога или того, что Его заменило бы, ясней, отчетливей осознаются в свете идей и мыслей Кьеркегора.

Датский философ середины 19 века кажется тем духовным зеркалом, в которое смотрелся итальянский режиссер 20 века. Кьеркегор считал утрату веры основой духовного падения. Без веры человек утрачивает представление о святости, отчего перестает существовать как самоценная личность, ибо без веры он может только погибнуть, что и случилось с Пазолини, утратившим последнюю надежду. То, что Кьеркегор писал в работе "Страх и трепет" можно отнести и к состоянию Пазолини: "В наши времена никто не остается при вере, каждый хочет идти дальше. Вопрос, куда они идут, может считаться глупым, но, по всей вероятности, он, будет признаком вежливости и хорошего воспитания, если примем за аксиому, что каждый из них имеет веру, иначе выражение "идти дальше" было бы странным. Когда-то дело обстояло иначе.

Вера тогда была задачей всей жизни, так как думали, что способности к верованию не приобретаются в течение дней или недель: когда испытанный старец приближался к концу жизни, после правой борьбы и сохранения веры, то он имел еще достаточно молодое сердце, чтобы помнить эту болезнь и трепет, которые формировали его молодость, которые муж преодолел, но от которых ни один человек не освобождается полностью, если ему не посчастливится пойти дальше как можно раньше. Пункт, к которому приближались эти уважаемые лица, теперь становится исходным пунктом. Такой пункт существовал на жизненном пути Пазолини олицетворяемый его матерью, святая вера которой буквально превратила ее в Деву Марию (Сусанна Пазолини сыграла Богородицу в "Евангелии от Матфея", а, кроме того, исполнила роль матери служанки Эмилии из "Теоремы", убежденной в

святости дочери). Коль скоро режиссер поручал такие образы собственной матери, то, вероятно, в реальной ее жизни были к тому предпосылки: она, следует думать, воспринималась сыном как источник харизмы и набожности. Однако, те оказались недостаточными, чтобы сына сделать истинно верующим - преодолев импульс исходивший от матери, он, говоря словами Кьеркегора, «пошел дальше», отчего стал «сценой» и действующим лицом драмы, которую тоже предусмотрел датский философ: "Если у человека не существует никакого вечного сознания, если на дне всякого скрывается дико действующая сила, которая, клубясь в зарослях страсти, породила все то, что было великого, и то, что не имело никакого значения, если под всем скрывается бездонная и никогда не насыщаемая пустота, чем же иным становится жизнь, если не отчаянием? Если это так, если нет никаких святых уз, связывающих человечество, если поколение за поколением появляются, как листья в пуще, если одно поколение приходит на смену другому так, как следуют сами собой песни птиц в лесу.

Если поколения людей проходят по жизни, как корабль по морю, как вихрь по пустыне, как бессмысленное и бесплодное действие, если вечное забвение всегда предостерегает свою добычу и нет вещи, которая была бы достаточно сильна, чтобы освободить от этого, - то какой же пустой и безнадежной представляется жизнь".

Именно духовная сила, что клубилась «в зарослях страсти», заставляла Пазолини обратиться к творчеству, благодаря которому он пытался найти смысл жизни и закон бытия. Его марксизм - протест против безнадежности, атеизм - оправдание быта бытием и вместе с тем желание найти Бога - не ради Него самого, а как твердое, незыблемое основание вечно нестабильной, причудливо меняющейся реальности. Он хотел видеть Бога во всем - найти в мире, человеке, дереве, траве, но не находил, и был близок к отчаянию, приведшего Пазолини сначала к протесту, а потом к смерти. Протест его был жестоким, прежде всего - по отношению к самому себе. Он искал свет и истину, а открыл трагедию заброшенности в мир, обреченности на одиночество.

С такими чувствами он вступил в новый период своего творчества - мучительный, экзистенциально отчаянный, когда реальность стремился поверять мифом. Многие из них существуют веками, более того - тысячелетиями; стало быть, хранят в себе нечто незыблемое, не подвластное времени и тем самым - сакральное. Именно в «мифологизированных» лентах режиссера с наибольшей полнотой воплощается "иерофантическая" концепция мироздания (иерофания – явление сакрального). Пазолини казалось, что это его личный термин, полагающий природу священной и одушевленной, но потом он нашел его у Элиаде. В свете такой концепции существенно меняется картина мира, которую режиссер воссоздает в своих фильмах.

Марксизм и католицизм, являвшиеся до того ее «композиционными центрами», теперь как бы утрачивают эти свои функции и прежнюю значимость. Герои мифов - и у Пазолини, и вообще как таковые - суть носители невероятной, недюжинной, в большинстве случаев - неосознаваемой, духовной энергии, которая диктует им их деяния и способствует тому, чтобы такие герои не зависели от смены веков и эпох. Благодаря экранным воплощениям этих героев, в лентах Пазолини этого периода миф смыкается с играми подсознания т.е., происходит встреча Фрейда с Элиаде и Фрэзером.

Неореалистские герои режиссера боролись с действительностью как со змием, пожирающим их душу, новые персонажи борются с самими собой, верней, с духовной энергией, которую в себе носят, или, выражаясь по Кьеркегору, с той «дико действующей силой», что клубится в зарослях их страстей.

Они "привязаны" к этой силе, как Сизиф к камню, следовать ее велениям становится для них обязанностью и ярмом. Знаменательно, что в «мифологической» четверке после фильма на античный сюжет следует картина из современной действительности: "Царь Эдип" - "Теорема" - "Медея" - "Свинарник". Режиссер будто совершает временные скачки - отрываясь от современности, идет в глубину истории, убеждаясь, что все и везде то же, неизменное и заданное: человек и прежде, и теперь покорствуется «дико действующей» в нем силе. В первой ленте этой четверки современный итальянец оказывается двойником и прямым продолжением античного царя - Эдипов комплекс не привязан к какой-то эпохе; он - вне времени. В «Медее» - своя «дико действующая» сила. Послушная ей героиня теряет все: любовь, детей, душу, наконец. Она, по выражению кентавра, воспитавшего Ясона (мыслительная конструкция, принадлежащая только Пазолини, и являющаяся в контексте фильма как бы логическим завершением его религиозного атеизма), попала из одного мира в новый, не понимающий и не принимающий ее ценностей. Однако, по логике фильма различие пространств - колхидского, покинутого Медеей, и греческого, а также современного самому Пазолини - чисто внешнее: оставленная женщина мстит своему возлюбленному во все времена. Вот только накал страстей везде различен.

Вневременность пазолиниевской Медеи проистекает из ее любви к детям, а запредельный трагизм заключен в том, что, убив детей, она по собственной воле лишает себя самого дорогого в жизни. Режиссер во всем своем творчестве мыслил любовь к детям естественной и абсолютной функцией женщины, видимо, считая, что именно в этой любви заключается та цель и смысл, ради которых она была сотворена. К большинству своих женских персонажей Пазолини относился не просто с симпатией, а с неким даже поклонением.

Правда, есть у него персонаж, женскую суть которого Пазолини отверг.

Это героиня "Птиц...": Тото и Нинетто встречают в самом финале своего пути актрису, рожаящую ненужного ей ребенка. По и тут режиссер радуется вместе с героиней той доле, что ей выпала, - подарить миру дитя.

В "Царе Эдипе" вневременность иначе манифестирует себя, чем то будет в «Медее»: герой Читти переходит, не меняя облика и сути, из одной эпохи в другую. Комплекс, обоснованный Фрейдом, подчиняет его себе – герой ощущается как бы его механическим придатком. Персонаж Софокла лишает себя зрения - порывая тем самым связь с миром, т.е., протестуя, в сущности, против него, а, следовательно, против воли богов, которой мир подчинен. Читти - Эдип слепнет в детстве - он жертва обстоятельств, а не бунтарь и в дальнейшем механически совершает все то, что было заложено в его судьбу Фрейдовым комплексом. То, что экранный Эдип - игрушка «в руках» действующей в нем силы, поддерживается изобразительным решением фильма. Оно вызывает странное ощущение, что в отличие от "Медеи" режиссер разыгрывает "Царя Эдипа" не как трагедию на высшем пределе страсти и жестокости, а как некую буффонадную мистерию.

Безропотность и одномерность героя, доведенные до логической

завершенности, с одной стороны, и пространство кадра, построенного по сценическому принципу, т.е., с театральными "задниками" - с другой, придают "Царю Эдипу" несколько антитрагедийный колорит. Знаменательно, что Медея и Эдип появляются до определенного момента в замкнутом пространстве – за их спиной или стена храма, или закрытое помещение .

Одним словом, за ними - то, что ограничивает их волю и не дает возможности действовать. Открытое пространство появляется в ключевых моментах сюжета - там, где Эдип убивает отца, и в «современном» финале, когда он, слепой, возвращается к месту своего рождения.

Медея только один раз оказывается композиционным центром кадра с незамкнутым пространством Финальная сцена. Ритуальный костер. Отказ Ясону в последний раз прикоснуться к детям. Думается, что, размыкая пространство в самый ответственный, решающий момент действия, Пазолини абсолютизирует одиночество своих героев в мире, желание бежать от действующей в них силы и невозможность такого бегства. Его герои, проливая кровь, или истребляя себе подобных, преступают через самих себя, и лишь в одном случае вместо, казалось бы, закономерного раскаяния оказываются в состоянии эсхатологически безмерного наслаждения (персонаж Пьера Клементи в "Свинарнике".) Безысходны на этой стадии пазолиниевского творчества его финалы. В "Свинарнике" главный герой съеден свиньями. В "Теореме" прощание с неведомо откуда взявшимся то ли демоном, то ли ангелом заканчивается тем, что каждый из героев встает перед проблемой невозможности выхода из духовного тупика, куда, пожалуй, сам себя загнал. И сюжетное время организуется в «Теореме» так, что словно перетекает от одного персонажа к другому, можно даже сказать - из одного в другого. Члены этого добропорядочного семейства существуют поначалу в намеренной изоляции друг от друга (исключение составляют только отец с дочерью). Незнакомец будто заставляет их встретиться - не лицом к лицу, а через посредство Эроса, той общей для всех их силы, которую пришелец в них пробуждает.

Каждый из героев «Теоремы», существуя в своем бытовом времени, так же носит в себе некую вневременную структуру, связанную с комплексами, страхами, тайнами. Незнакомец будто манипулирует этими токами времени, соединяя их воедино. Если предположить, что он ворочает временами и заставляет вознестись над прозой будней, то главная функция Незнакомца, пожалуй, состоит в том, чтобы каждый персонаж как бы заживо похоронил себя, замолчал на время, а может быть навсегда, обратился к тому, что под спудом таилось в душе. Так можно понимать обнажение перед всем миром отца - добропорядочного главы семейства и финальный его проход по пустыне.

Может быть, незнакомец (имеет смысл представить его Люцифером - дающим свет и отбирающим душу) возвращает своих новообретенных возлюбленных во вневременность Эроса, берущего в плен дух каждого из персонажей. Тем самым они оказываются в пространстве вечности, которая ощущается через крик, вознесение, или принимает какую-то другую форму.

"Теорема" является своеобразным водоразделом в творчестве Пазолини.

Появившись после «Евангелия...» и "Царя Эдипа", она предвосхищает "Трилогию жизни" с ее пессимистично-оптимистичным отношением к миру и "Сало...", где режиссер, будто замыкая круг, возвращается к некоторым смысловым структурам своих ранних картин. С "Трилогией..." режиссер

вступил в третий период, сам Пазолини говорил, что она для него - своеобразный источник духовных сил и вместе с тем попытка взглянуть на жизнь иначе, с возможной долей оптимизма. Режиссер будто пытался объяснить зрителю свою любовь к бытию, и радость погружения в его плоть.

На самом деле радость тут оказывается обретаемой главным образом в творчестве (мастер Джотто в "Декамероне"), ибо прекрасный сон, видимый творцом, гораздо лучше, чем реальность, где душа порабощена телом, а любовь нередко оборачивается ненавистью.

В "Трилогии жизни" много пространства и света - особенно в "Цветке...". Начинает казаться, что Пазолини будто посылает привет светлому началу в самом себе и жизни в целом. Она здесь иная, чем в предыдущих «четверицах» пазолиниевских фильмов - можно сказать, более свободная.

Там человеческое бытие рассматривалось в соотнесении с какой-либо идеологической или мировоззренческой системой - с марксизмом с христианством; затем в нем отыскивались вневременные, универсальные страсти - Эдипов комплекс или Эрос, привнесенный извне, из трансцендентных, неведомых индивиду сфер, как в «Теореме». Теперь же, в сюжетах «Трилогии...» человеческое бытие предстает как таковое – без внешних по отношению к нему факторов, а, значит, видится свободным и самоценным. Оно не мыслится идеализированным и благостным, т.е., сосредоточивающим в себе весь набор христианских добродетелей - персонажи «Трилогии...» прелюбодействуют, лгут, изворачиваются, нередко страдают от себе подобных; режиссер к концу своего творческого пути словно приходит к выводу, что человечество обречено на грех, однако проступки его персонажей - не смертные: они не инфернальны и не предельны, а обычны, соразмерны с жизнедеятельностью обыкновенного, рядового человека - такие, что случались когда-то, случаются теперь и будут случаться всегда.

Чтобы подчеркнуть эту вне-зависимость человеческого бытия, Пазолини знаменательно корректирует литературные первоисточники.

«Декамерон» Боккаччо - своего рода отклик на эпидемию чумы, свирепствовавшей в 1348 году во Флоренции. Эпидемия - трагический, зловещий фон, на котором разворачиваются сюжеты новелл, составивших сборник. Фон заставляет обостренно воспринимать хрупкость, приземленность того, о чем рассказывается - над комическими, а нередко - драматическими событиями, образующими саму материю сюжетов, будто нависла смертная тень. Та же тень ощутима в «Тысяче и одной ночи» - если Шахерезада прекратит рассказывать истории, она погибнет. Пазолини исключил эту зловещую тень из фильмов - эпидемия удалена со сцены в кинематографическом «Декамероне», а в «Цветке...» Шахерезаду с нависшим над нею наказанием заменил юноша, разыскивающий возлюбленную - именно ему досталась роль повествователя.

Столь же решительно режиссер обошелся с рассказчиками «Декамерона» - вместо десяти горожан, скрывающихся от чумы, здесь единственным повествователем оказывается мастер Джотто, сыгранный самим Пазолини. Художник умер за 11 лет до эпидемии и за 17 до того, как «Декамерон» был завершен, - возможно, потому «чумной фон» не попал в фильм. Замена рассказчиков в «Декамероне» знаменательна и знакова. Джотто - родоначальник новой европейской живописи; он первым отступил от средневековых византийских канонов, первым повернул изобразительные

искусства к людям, или, как пишут историки живописи, «в мире Джотто род человеческий занял центральное место». Фигуру рассказчика в фильме можно прочитывать как аллюзию режиссера на поворот в его собственном творчестве - от систем и «универсальных» страстей к обычным людям. Ощущение поворота поддерживается сюжетной конструкцией картины: Джотто по ходу действия возводит храм - может быть, тот колокольню которого он действительно спроектировал, а новеллы, возникающие на экране, - сны, видения Мастера. Он как бы растянут между монументальностью и бытием как таковым - от первой устремлен ко второму.

Чосера, автора «Кентерберийских рассказов» тоже играет Пазолини.

В одном из кадров Чосер листает «Декамерон» - будто принимает эстафету от великого флорентийца, наследуя его поворот к бытию как таковому. В заключительной «створке» триптиха уже не появляются рассказчики - великие люди, сыгранные режиссером; здесь эта функция достается персонажу с той же социальной ступени, что и другие действующие лица: посредством такого повествователя реальность будто говорит от своего имени. Благодаря тому «Трилогия жизни» окончательно заявляет о себе как о трилогии тварного мира и плоти.

Между последним ее фильмом («Цветок...», 1972 г.) и "Сало..." (1975 г.) - три года. Для Пазолини это время интенсивной духовной работы, время подведения итогов, возвращения к той картине мира, с построения которой он начинал, однако в последнем его фильме эта картина коренным образом перестроена, так как реальность увидена иным - многое переосмыслившим и переоценившим - художником. Он окунулся в эпоху Ренессанса (по крайней мере, в двух фильмах триптиха), видимо, потому, что ему необходим был катарсис - очищение и просветление, желание утвердить красоту жизни, чтобы прийти обновленным к собственному концу света. Стало быть, "Сало..." - фильм нового Пазолини, по-новому взглянувшего на те смысловые конструкции, которые он воздвигал на прежних этапах творческого пути.

Пазолини, прикоснувшись к атмосфере радости жизни, уже неспособен был воспринимать идеологические системы и «универсальные» страсти с тем же упованием на их спасительность, как в начале своей кинематографической деятельности: «Сало...» и есть окончательный приговор таким системам. Для «обвинительного заключения» режиссер выбрал одну из самых омерзительных - фашизм. Ради ее обличения он не воспроизводит реалии недавней истории страны, а связывает выбранную систему с XVIII веком, с творениями того, кто дал имя понятию «садизм». Республика Сало - последняя (чудовищная, уродливая) гримаса итальянского фашизма, царившего в стране более двадцати лет и теперь сходящего со сцены. На пороге своего низвержения он и должен был, по мысли режиссера, скорчить такую гримасу, чтоб похолодела кровь не только у его противников, но даже - у поклонников и почитателей, т.е., должен был явить свое истинное, не прикрытое выспренной риторикой лицо. Пазолини усилил, подчеркнул, обострил омерзительность гримасы тем, что заставил персонажей фильма, репрезентирующих уходящий режим, разыгрывать сценарий, придуманный неистовым маркизом почти за полтора века до того. Пазолини и раньше любил выстраивать длиннейшие временные ряды - рассматривая теперешние явления в исторической перспективе или, напротив, поверяя события прошлого сегодняшними настроениями, как то было в «Евангелии от Матфея».

Временной ряд в последнем фильме Пазолини, протянутый из середины сороковых годов XX до конца века XVIII, делает предельно ощутимой основную, по представлениям режиссера, черту уходящей системы – ее садизм. Черта становится основной, более того - единственной, поскольку уходящую систему Пазолини рассматривает не в ее идейном или социологическом аспектах, но исключительно в ее отношении к людям – к тем, кого система должна была осчастливить, иначе говоря – в прагматическом аспекте.

Выстроенный в фильме временной ряд - длиной в полтора века, имеет два существенных последствия, напрямую между собой связанных.

Во-первых, ряд выводит фашизм за хронологические рамки его бытования, делая по сути феноменом вневременным, универсальным. Во вторых, посредством редукции аспектов универсализовав своего «героя», Пазолини словно предлагает видеть в нем прообраз любой идеологической системы - ведь каждая из них обладает прагматическим аспектом, т.е., навязывает себя людям, не чураясь при том садизма – он потенциально присутствует в любой системе и тем сильнее обнаруживается, чем агрессивней система себя навязывает. По логике фильма, его «герой» - в силу исторических обстоятельств - должен быть предельно агрессивен, а, значит, должен практиковать предельный садизм.

В таком состоянии ему уже - не до идей и не до социологии, он демонически цепляется за жизнь, отнимая ее у тех, кого призвана был опекать. Его радетели и защитники, наподобие суккубов или вампиров, оказываются во власти инстинктов, которые - в силу неограниченной власти, радетелям доставшейся, - подменяют собой сознание, диктуя тем, кто ими захвачен, не только поступки и поведение, но вообще снимают любые моральные запреты и табу. Именно это и показывает Пазолини. Персонажи фильма, ощутив вседозволенность, радостно устраивают безумные оргии, поедают экскременты, пакостно словоблудствуют, но это лишь цветочки, лишь первые шаги. Вскоре распоясавшиеся сверхчеловеки понимают, что можно стрелять, выкалывать глаза, уродовать лицо, тело, душу своих жертв.

Нет никаких внутренних а, тем более, внешних запретов.

В фильме размеры республики Сало, подаренной Гитлером Муссолини, равны пространству особняка и того, что его окружает. Основное действие происходит в еще более замкнутом пространстве - в комнатах-лабиринтах, где живет страх, ужас, извращение, смерть. Только в финале Пазолини выходит за пределы замкнутого пространства. Самые изощренные и "упоительные" сцены насилия происходят на лужайке около особняка, а некто наблюдает за всем этим через окуляры бинокля - может быть, сам автор, разглядывающий через призму времени то, что поработило когда-то сознание итальянцев.

Время здесь тоже ограничено. Иногда кажется, что прошло не более суток: утром все собрались для увеселения; днем происходит словесное безумие; вечером избираются жертвы, затем снова наступает утро, происходит выплеск всех тайных и явных комплексов, ибо все дозволено. Вместе с тем, несмотря на плотность сюжетных событий, каждому из героев, относящихся к фашистской элите, Пазолини отводит свое время. У этого времени двоякая природа: рассказы персонажей являются выплесками порока и вместе с тем исповедами, в которых говорящий будто выворачивает себя наизнанку.

Благодаря «Сало...», последний период кинематографического творчества Пазолини, как и другие, внутренне контрастен, хоть в отличие от них, контраст

здесь предельно. Только что совершился экскурс в эпоху Ренессанса, одну из самых светлых в истории человечества, поскольку годы эти – пора гигантского извержения творческих сил человека. Герои пазолиниевской "Трилогии ..." не выказывают особых креативных потенций - они грешны, суетны, но вместе с тем - свободны, поскольку живут, не ощущая гнета идеологических и мировоззренческих систем и не соотнося свои поступки с ними. И тут же сразу - конец мрачайшей идеологической системы, выплеск не творческих сил, но садизма - он таился в системе, режиссером же возведен в квадрат или даже куб.

Это доведение до предела не может не означать, что картина мира, которую прежде выстраивал режиссер, должна была существенно измениться, но трагический его уход из жизни внезапно прервал процесс перемен. Потому остается лишь гадать, какой облик приняла бы эта картина впоследствии.

Опыт Пазолини не может не быть полезен для современного российского кинематографа - пожалуй, даже в большей мере, чем опыт других великих итальянцев, скажем Феллини или Висконти. Автор «Трилогии...» разуверился в тех идеях, на основе которых пытался выстраивать картину мира - марксизм и католицизм дискредитировали себя в его глазах, потому в "Сало..." человек оказался обнаженным перед миром, где царит садизм и где ему отведена роль жертвы. Нечто подобное - хоть, пожалуй, не с той яростностью и страстью - предлагают своим зрителям российские кинематографисты. История столкнула их с фактом крушения всевластной идеологической системы; кадры и эпизоды российских фильмов безудержно живописуют садизм рухнувшего миропорядка; авторы же этих картин, подобно творцу «Трилогии жизни» и других лент, ищут основания, на которых может быть выстроена подлинно человеческая картина мира. Поиски Пазолини были трагически прерваны, хочется надеяться, что российские его коллеги завершат недоконченное замечательным мастером.