

Экран и сцена - 2001 -
июль (~19-20) - 916

Звенья в цепи одинокчества

Валерий БОСЕНКО

хоть зимой, на дорогах, предоставленных
ветру,
среди бескрайних мусорных свалок
на фоне далеких зданий,
это встречи не что иное, как звенья в цепи
одинокчества

Стихотворение "Моему нерожденному сыну" со строками - "Сразу же за белокаменным новым мостом над Тибром... горстка женщин ждала клиентов на солнце..." - также насыщено атмосферой ранних лент Пазолини, вплоть до прямых реминисценций, точного соответствия стилистике и духу "Аккаттоне" и "Мамы Рома", первых фильмов режиссера начала 60-х годов.

В сборнике "Религия моего времени", опубликованном тогда же, когда был снят первый фильм Пазолини "Аккаттоне" - в 1961 году, есть стихотворение, где лирический герой поэта во время киносеанса остро переживает финал демонстрируемого фильма. В поэтическом тексте название ленты не упоминается, но из контекста читатель Пазолини (он же зритель) понимает, что речь идет о "Риме - открытом городе" Роберто Росселлини. Через своего лирического героя автор в финальных эпизодах этого фильма "выкадровывает" группу подростков, молчаливых свидетелей расстрела, спускающихся по склону холма.

Классическое полотно Роберто Росселлини, манифест неореализма, здесь взято Пазолини не просто за точку отсчета. Эпизодические персонажи "Рима...", подростки - провозвестники новой жизни у Росселлини, становятся ее движущей силой, "лихими ребятами" в произведениях самого Пазолини. Слово сойдя с экрана 1945 года, подростки, судьба которых пронзительно отозвалась в лирическом герое стихотворения, прошли суровую школу жестокой жизни на страницах романа того же автора и, став "Лихими ребятами", в новом своем качестве как бы обретают вторую экранную жизнь у Пазолини в "Аккаттоне" (1961) и "Маме Рома" (1962). Бывшие ранее - у Росселлини - свидетелями героического процесса, они стали в новое время - у Пазолини - участниками трагического бытия.

Персонажи романов, ранних сценариев и фильмов Пазолини - это люди социального дна, изгой и отбросы буржуазного общества, обитатели ночлежек, трущоб, городских клоаки. Пазолини по праву принадлежит первенство открытия нового человеческого и художественного материала в итальянской культуре, в частности, в литературе и в кино, представители которой суть порождение "эпохи экономического чуда". Стабилизация буржуазной государственности, острее социальные противоречия в жизни страны на рубеже 1950-60-х годов, начало новой эпохи в Италии, получившее выражение в фильмах Висконти, Феллини, Антониони того времени, приобретают у Пазолини черты трагической хроники повседневности. Не палаццо на Виа Венето или наследственная вилла за чертой "вечного города", но неизменно задворки Рима, его предместья и окраины - постоянная съемочная площадка для Пазолини начала 60-х годов.

Авторский "Аккаттоне" (как, впрочем, и все другие фильмы Пазолини) в свое время миновал наши экраны. Лишь в сборнике 69-го года "Сценарии итальянского кино" был помещен его кинематографический текст. Спустя тридцать лет русскому читателю, наконец-то, становится доступным адаптированный автором для экрана текст первоисточника - первого романа писателя 1955 года издания.

По поводу русского перевода названия романа представляется не лишним отметить следующее. Этот роман Пазолини читающему миру известен под названием "Ragazzi di vita". В русском переводе И. Заславской, переводе лексически ярком, при определенной сленговой его модернизации, название романа дано как "Шпана", что все-таки мельчит его проблематику, переводя ее в сугубо бытовую ряд. Поэтому более приемлемым русскоязычным вариантом перевода представляется все же "Лихие ребята", в котором наряду с лихостью доминирует и мифологизированное русское "лихо". При этом нельзя не отметить прекрасно поэтического перевода той же И. Заславской

стихотворения "В день моей смерти", венчающего сборник "Теорема", и неожиданной даже для Пазолини автопародии на его "Овечий сыр" - под названием "Сырдечная любовь". Это блистательная переводческая находка!

Читая литературные произведения Пазолини начала 60-х годов, нельзя не ощутить узнаваемость их в киноматериале, отнюдь не собственно авторском, а общенациональном. Возвращение к первичным, неприкрашенным реалиям повседневной действительности напрямую отвечало намерению Пазолини использовать в своих фильмах неореалистическую стилистику, вызывая в зрительской памяти образы классических лент. Позиции автора, художника и гражданина, который неизменно подчеркивал огромный вклад мастеров неореализма в национальную культурную традицию, отвечало и приглашение на главную роль в "Маме Рома" Анны Маньяни, актрисы своей эпохи. Однако между депутаткой Анджелиной из одноименного фильма Луиджи Дзампы и римской проституткой Мамой Рома, равно как и между росселлиниевскими "детьми" и пазолиниевскими "лихими ребятами", пролегли пятнадцать лет итальянской истории - целая эпоха "национального процветания". Смысловый итог этой эпохи Пазолини резюмирует лаконично и емко. В одном из эпизодов "Мамы Рома" в крошечной сцене в больнице режиссер снимает прославленного "похитителя велосипедов" - Ламберто Маджорани. Пазолини беспощаден, и вывод его горек: социальное благодеяние 60-х годов сводится на поверку к тривиальной краже. Безымянный герой Маджорани у Пазолини, и по сей день нищий, попав в затрапезный лазарет для бедняков, снова оказывается жертвой: но не он крадет - крадут у него, у кого и красть-то нечего!

Однако неореалистическая традиция подвергается у Пазолини художественному переосмыслению. Он фиксирует в неприкрашенном виде проявления новой, но ничуть не менее жестокой, в сравнении с послевоенной, жизни. Автору необходимы для этого актеры-непрофессионалы, обитатели здешних мест. В свои ленты он вводит трудный даже для итальянского слуха римский диалект. Поступки героев Пазолини, импульсы, которые ими движут, основываются на простейших физиологических побуждениях. Наиболее частым из них оказывается голод. Лихой Аккаттоне, нажравшись до отвала, готов броситься с моста в Тибр, лишь бы доказать друзьям собственную удалость и выиграть спор. Точно так же, не раздумывая, он способен ввязаться в драку или на ворованном мотоцикле броситься от полиции и за поворотом разбиться насмерть. Дистанция от побуждения до самого действия, от шального поступка до смертельного исхода у героев Пазолини ничтожно мала. Но автору важно успеть зафиксировать этот момент проявления жизненной активности, тот самый миг, наиболее полно их характеризующий. В героях Пазолини проявляет себя не рефлексия, им не присущая, а витальный рефлекс, крайне им свойственный. Но им же они себя и истощивают.

При этом для Пазолини уже с первых его лент характерны отдельные попытки мифологизации своего героя. Формально-стилистические приемы в ранних фильмах поначалу диссонировали с общей репортажно-аналитической природой этих лент. Однако позднее Пазолини развернет их в художественную программу своего творчества. Сын Мамы Рома - мелкий ворышка Этторе, лежащий перед смертью на нарах в полицейском участке, снят в ракурсе "Мертвого Христа" Андреа Мантеньи, с использованием нижней точки съемки, резко деформирующей пропорции тела. Глубокое одиночество нищего Аккаттоне, обреченность Этторе - такие аллегории, даже бегло намеченные, требовали от Пазолини и другого материала, и иной стилистики - стилистики и материала "Евангелия от Матфея" (1964).

"Евангелие от Матфея" режиссер снял нарочито жестко. Земли Иудейские, Вифлеем и Иерусалим по рождению Христа вышли на экране предельно достоверными, источающими беспокойство и тревогу, начиненными бунтом и

неповиновением. У Пазолини они оказались на удивление памятными по неореалистическим лентам. Выжженная, скудная земля, как и на итальянском Юге, жалкие халупы, такой же нищий, обездоленный люд. Эту легендарно-историческую реальность режиссер снимает сквозь призму неореалистической поэтики, и пафос фильма окажется созвучным эпической мощи созданий неореализма.

Христос в "Евангелии от Матфея" не страсто-терпец и мученик идеи - он этой идеи глашатай и трибун. Роль его в фильме целиком сводится к пламенному призыву, с обращением прямо в камеру, в зрительный зал. И устами своего Христа - революционера и бунтаря-одиночки, сумевшего поднять за собой апостолов новой веры и массу страждущих, - его устами Пазолини бросает клич к действию в современность.

Апогей молодежного движения на Западе, в частности, бурные выступления французских студентов 1967-1968 годов, был пережит итальянскими контестаторами на несколько лет раньше. К маю 1968 года от недавних громких речей и сокрушительных акций героя-бунтаря мало что осталось. За короткий промежуток времени он успел трансформироваться едва ли не в полную себе противоположность.

Генерация же вчерашних дебютантов в национальном кино, поначалу казавшаяся цельной и единой, рассыпалась на глазах. Первым отвернулся от своих духовных выучеников Пазолини. Позднее, в статье "Несчастные молодые люди", посмертно опубликованной в сборнике "Письма лютеранина", оценивая явление уже с исторической дистанции, он будет говорить о "добровольном молодежном гетто": молодое поколение оказалось отделенным от большого мира той самой стеной, которой оно отгородилось от поколения отцов. Замкнувшись, молодежь перестала идти вперед, в результате чего у нее сильнее начали проявляться те отрицательные черты, которые предыдущее поколение легко в себе преодолело: конформизм, интеллигентская слабохарактерность. "Отгородившись от отцов стеной с целью засадить их в гетто, они сами оказались в нем, по другую сторону этой стены".

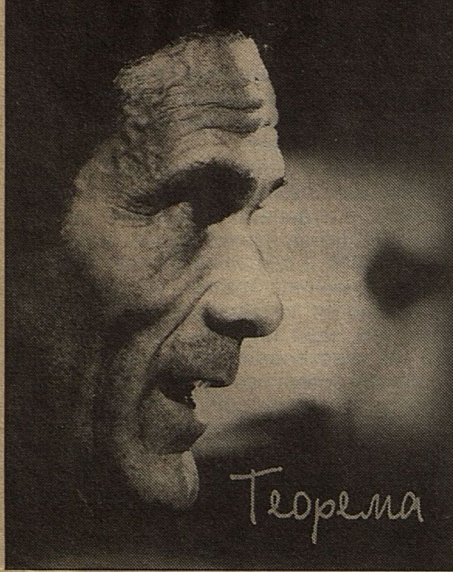
Сам же Пазолини не стремился довольствоваться почетным титулом родоначальника направления, который готово было оставить за ним кино контестации. Он продолжал работать в параллель ему, как бы его и не замечая. И эволюция его как режиссера при всех его поворотах и зигзагах была по-своему последовательной и закономерной.

От ранних фильмов до самых последних, равно как и в литературном творчестве, Пазолини уделял пристальное внимание природе человеческой плоти, подвергая ее в своих произведениях духовно-физиологическому анатомированию.

Вместе с тем, начиная с "Овечьего сыра" и "Евангелия от Матфея", в творчестве Пазолини проступает прежде лишь намеченная линия мифологизации материала, героев и собственно фигуры самого автора. Она отчетлива в философской притче "Птицы большие и малые" (1965) с ее намеренным совмещением современного (вплоть до хроникального - похороны в Риме Пальмиро Тольятти) и средневекового (Франсиско Ассизский и монахи, его апологеты) пластов. Его античная диалогия "Царь Эдип" (1966) и "Медея" (1969) - также по-своему переключалась с современностью. В "Теореме" (1968) и "Свинарнике" (1969) миф и реалии повседневной действительности конца 60-х годов тесно сплавлены меж собой. Знаменитая авторская "Трилогия жизни" с "Декамероном" (1970), "Кентерберийскими рассказами" (1972) и "Цветком Тысячи и одной ночи" (1974) представляла собой развернутый личностный манифест "реабилитации плоти" на классическом литературном материале европейского и ближневосточного Ренессанса опять же в открыто мифологизированных формах. И, наконец, "Сало, или 120 дней Содомы" (1975) лишь внешне, фальбуно отталкивается от первоисточника, одноименного романа маркиза де Сада. Куда важнее здесь смысловая трансформация текста и внутренняя эволюция самого Пазолини.

Две трети книги "Теорема" отведены последнему десятилетию - периоду пазолиниевской мифологизации в самых разнообразных ее формах: статьи, сценарии, стихотворения, трактаты, интервью. Не видевшим фильмов Пазолини достаточно углубиться в этот плотный текст, чтобы эволюция итальянского литератора и кинематографиста стала постижимой.

ПЬЕР ПАОЛО
ПАЗОЛИНИ



Теорема

Пьер Паоло Пазолини. "ТЕОРЕМА". Составление, комментарии, библиография, фильмография Н.А.Ставровской. Последействие О.В.Аронсона. Редактор Владимир Забродин. Москва. Научно-издательский центр "Ладомир", 2000.

За эту книгу Н.А.Ставровская награждена Премией Гильдии киноведов и кинокритиков России за 2000 год.

Около сорока лет назад журнал "Иностранная литература" опубликовал перевод авторской поэмы "Интеллектуальная баллада о Германе Титове", положив начало русской пазолиниане. Последние двадцать пять лет произведения Пазолини входили в поэтические сборники и антологии, были и отдельные публикации в периодике. В 1984 году проскочила - иначе не скажешь - единственная брошюрка авторского "Избранного" в серии "Современная зарубежная лирика" объемом в 64 страницы. Вслед за Томасом Манном можно было бы сказать по сему поводу - "Пазолини, но в меру".

Нынешний почти 700-страничный пазолиниевский том "Теорема" - практически первый свод разножанровых произведений художника, изданный на русском языке.

В нем - литературно-кинематографический путь Пазолини от 50-х годов до посмертных изданий из его наследия. Выверенная хронологическая канва жизни автора, биографические и аналитические комментарии составителя и ведущего переводчика тома Наталии Ставровской, впервые дадут русскому читателю полную и достоверную хронику его жизни и творчества.

Пьер Паоло провел почти три десятилетия жизни между родиной отца - Болоньей, где родился, и северо-итальянской провинцией Фриули, родиной матери, Сузанны Пазолини, урожденной Колусси. Учился в Болонье и Реджо-Эмилии, в Кремонне и Конельяно, затем учительствовал во Фриули, где начал писать и издаваться. В 1947 году вступил в ИКП, двумя годами позже был исключен из нее "за недостойное морально-политическое поведение". В канун 1950 года вместе с матерью он навсегда переезжает в Рим.

Никто тогда и предположить не мог, что этому безвестному двадцатилетнему неудачнику, потерявшему место провинциального преподавателя в связи со скандалом по обвинению в совращении несовершеннолетнего, суждено будет стать родоначальником нового итальянского кино - кинематографа контестации и подхватить эстафету мастеров итальянского неореализма.

Это позднее станет очевидным, когда образы поэтического мира Пазолини органично вольются в кадры и в композицию его собственных фильмов. "Строки завещания" вполне могли бы стать эпиграфом к раннему периоду кинематографического творчества режиссера:

"...камни среди помоек грязные и сырые;
только одно утешение - вне всяких сомнений -
твердеи еще долгий день и долгая ночь
без обязанностей или малейших ограничений.
Плоть - предлог. Сколько бы ни было
встреч