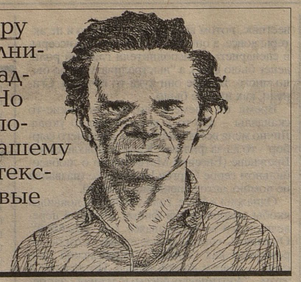
Пьер Паоло Пазолини:

5 марта этого года Пьеру Паоло Пазолини исполнилось бы 75 лет. Уже двадцать два года его нет. Но новости продолжают поступать. Предлагаем вашему вниманию несколько текстов от Пазолини, впервые переведенных на русский язык.



"Амаркорд"

Рецензируя сценарий "Амаркорда", созданный совместно Федерико Феллини и Тонино Гуэррой, я сделал в числе прочих следующие замечание и предсказание.

Замечание. Эта книга с большим основанием могла бы называться не "Я вспоминаю"[1], а "Мы вспоминаем". Но не потому, конечно, что писали ее двое (хотя первым текстом этого палимпсеста была статья, написанная одним Феллини для посвященного ему издателем Каппелли огромного иллюстрированного тома под редакцией Ренцо Ренци, и вот там действительно было уместно название "Мой Римини", а не "Наш Римини".

Так почему же все-таки "Мы вспоминаем"? Потому что авторы при изложении решили отказаться от повествующего "я" (от "**Я** вспоминаю"), но не сочли возможным заменить его аналогичным "**мы**". И вовлекли в эту историю, приняли в компанию самого читателя. Каковой, читая "мы видим Градиску" или "Бобо, как мы уже видели" и прочее, оказывался в положении свидетеля, соавтора, соучастника и знатока этого риминского эпоса "маленьких людей", чуть-чуть сверх меры антифашистского. Но для чего потребовалось авторам такое гостеприимное введение в текст читателя?

Возможно, для того, чтобы заранее придать Риммини универсальное значение. Четырехрукий автор словно говорит: "Мой Римини, читатель, – что твой Чезенатико. И в этом смысле мы с тобой – в одной упряжке, на нас один и тот же грех – провинциальности, или воспоминаний, или посредственности, или нет, пожалуй, это все-таки нечто иное, непреодолимое, известное лишь нам с тобой. И ты, как я, над этим тоже посмеиваешься – фальцетом, заливаясь краской и терзая пальцем волосы, прикидываешься, будто тебе сил нет до чего смешно, хотя на самом деле ты не видишь ничего смешного".

Соучастие читателя спасало письменный текст "Амаркорда" от опасности, которой более всего боялись авторы, в особенности будущий создатель фильма: от сентиментальности. Ведь и Пасколи[2], и Муссолини – родом из Романьи. Сентиментальность возбранялась. Но чем тогда ценны эти воспоминания? Очевидно, тем, что в них имеется невероятного. И гарантировать это своим участием был призван именно читатель, объективируя игру.

В фильме повествующее "мы", объединяющее автора с читателем, исчезло. Напрасно персонаж-ведущий смотрит в камеру, как будто обращаясь прямо к зрителю, через экран. Напрасно! Зритель воспринимает его просто как посланца автора, которым тот действительно является, таясь во тьме партера и никоим образом не отзываясь. Автор ищет, чтобы не сказать – выпрашивает зрительского соучастия. Но не добивается его. Меж ними – пропасть, пролегающая между производителем и потребителем. Тем, кто делает, и тем, кто пользуется.

Выражаясь более уместным в данном случае языком, между тем, кто стиль творит, и тем, кто этот стиль анализирует (если – и как – может). Феллини там один, в том мире, где жизнь превращают в форму. И это – ужасающее одиночество, о чем по крайней мере говорит этот масштабный фильм, сквозь который, кажется, просвечивает космос – именно по той причине, что это не "продукт", а "выражение". Оно тем самым неизбежно лишено признанной предметности, основывается на самом себе и, самообразуясь, поневоле является вполне самодостаточным. Если выражение становится невнятным – это конец (выразительность – не просто "соединительная ткань"). Этот режиссер, такой искусный и лукавый, рискует опозориться.

Что чувствуется постоянно, на протяжении всего фильма: смотришь, затаив дыхание, так как любой спад выразительности был бы безусловной катастрофой, поскольку в этом фильме нет ничего объективного и общеустановленного. Зритель – сколь удобно добрый – думает себе: "Ну нет, дружок, **мой** Чезенатико – это не **твой** Римини. Пошел на поводу у своего желания придать универсальный смысл твоему местечку, никчемному и мрачноватому, скрыв сентименты? Вот теперь выкручивайся! Я здесь эпизод за эпизодом, кадр за кадром опасаюсь твоего провала. Ты, если угодно, – клоун, гуляющий по проволоке, от шуточек которого мороз по коже продирает. И мы здесь – в зале, то есть на площади, а не у тебя дома. Ты мог себе позволить массу разных игр, но игра со стилем – самое опасное, что может быть.

Здесь – или "да", или же "нет", дарующие наивысшее блаженство или мучительный позор. Здесь о наличии или отсутствии гармонии судят со всей жестокостью. И без толку пытаться защитить себя искусностью, профессионализмом, зрелищностью и отчасти демагогией или неистребимым стремлением залучить меня в сообщники. Нет, милый, стиль – вещь крайне деликатная, достаточно совсем чуть-чуть его не выдержать – и все развалится. И тогда – позор".

Предсказание. В означенной рецензии на **сценарий** "Амаркорда" я предполагал, что превращение письменной структуры (этого **сценария**) в аудиовизуальную (структуру фильма) произойдет согласно тем канонам выражения, которые я вывел из предшествующего произведения Феллини. То есть, что решит он действовать по следующей формуле: 1) считать реальность в целом невыразимой и непредставляемой; 2) выбрать часть ее, какой-то элемент, одну из ее форм, уменьшенную ее копию (Римини); 3) как можно более приблизить этот "образец" реальности (неизбежно сохраняющий ее загадочную сущность) к распространенному общеизвестному, даже условному представлению; 4) этот клочок уменьшенной условной реальности подвергнуть непомерному семантическому и формальному расширению; 5) представить этот лоскуток в гигантском расширении, изменившем его смысл, вниманию зрителей, который: а) поражается экспрессионистской необычностью картины; б) признает ее распространенность и прочность.

Феллини же во многом опроверг мое предположение. "Семантическое расширение" раз и навсегда заложено в исходном понятии "Римини 30-х годов". Не было необходимости работать над приданием Римини условного характера, ибо подобные воспоминания сами по себе предполагали наличие условленности автора с читателем. Фильм в целом, таким образом, – как бы огромный надутый шар. Включение в "раздутое" целое "раздутых" же деталей предопределяет гармонию, скрадывающую гигантизм. Где огромно все, – там нету ничего огромного. Даже если, как обычно, речь идет о гигантизме, маскирующем добродушным (почти по-мандзониевски)[3] видом и напоминающим о вагантах юмористическим духом (призванным скрыть в случае чего пасколианскую сентиментальность) свою истинную демоническую природу.

Далее, следует обратить внимание на "бедность" дорогущих декораций (целый Римини воссоздан на театре!) и актерского состава (вновь нежнейшая Магали, поразительный Чиччо Инграссиа, Пупелла Маджо и так далее, плюс божественные непрофессионалы с Титтой во главе). Папьемаше, нерезкие натурные кадры (дабы скрыть, что это Остия и Фьюмичино[4], а не побережье Адриатики), модельки ("Рекс") – виньеточной ради соответствия "стилеме" (на подлинный корабль не хватит сметы и феллиниевских фильмов), упрощенческие стилизации под "массовые" сцены (как раз те самые собрания фашистов) и так далее. "Амаркорд" не скрывает своей бедности, наоборот, он поступает так же, как и с прочим, – он преувеличивает ее. Например, видны только фасад и угол дома Титты. Но видимая бедность выражает абсолютность, единственность для Титты этого дома, где ему было так горько и так сладко.

Все это относится к "профильмическому" моменту фильма (по новой технической терминологии), то есть к тому, что **перед камерой**. Но следует отметить: бедновато в "Амаркорде" также и по другую сторону ее. Куда девались долгие движения камеры, которая ныряла в гущу персонажей, следила за одним из них, потом, оставив его, поворачивалась и, поймав другого, провожала его, пока не возникал на первом плане третий персонаж, взмывала, чтобы дать все общим планом и так далее и тому подобное. Почти все кадры "Амаркорда" статичны. То есть "говорить" призваны реалии (тот самый "профильмический" материал): самое большее, что временами можно наблюдать, – классическое панорамирование, как, например, великолепное в финале – ни на что, или на горсточку народа, который просто пребывает в месте, лишенном всяких свойств, кроме тех, каких не быть не может.

Стало быть, в связи с этой картиной можно говорить о "сумерничестве"[5]? Может быть, во всяком случае, если следовать "дантовской" интерпретации поэзии Гоццано[6], то есть героев анекдотичных эпизодов фильма рассматривать как персонажей "Ада" Данте, которые, поочередно возникая в неспешном ритме припоминания, сами представляют в куда более быстром ритме собственные истории. Эпизод с безумным дядей, несомненно, снят в этой необычной гоццано-дантовской манере. Но о "сумерничестве" этот фильм Феллини (так не похожий на бредовый "Рим") напоминает прежде всего внутренней застылостью героев, что делает истории их как бы невзаправдашними.

Персонажи никак не эволюционируют. Какими появляются они, такими же и остаются. Нам намекают на изменения, происходящие кое с кем из них (мальчик Титта после смерти матери становится мужчиной, Градиска выходит замуж и так далее). Но это неправда. Неправда, так как это противоречило бы фильму в целом: не только потому, что этот фильм – возможно, оттого, что автор не сумел иначе, – фиксирует прошлое в непреложном адском "настоящем", но прежде всего потому, что главное в этой картине – внешний облик. Источник поэтичности картины – всегда и исключительно "тела" героев. Это удивительные тела – нескладные "мешки", полные невинности и провинностей, легкомыслия и одержимости, посредственности и тревожного ожидания, тайны и вульгарности. Они – такие, и такими же останутся.

Историю их следует искать не в смене одного другим, а в их наполнении. Что сразу придает иное звучание всем возможным традиционным замечаниям критики об "Амаркорде" – если только, обнаружив неореалистическую матрицу (без которой здесь, конечно же, совсем не обошлось), она на том не остановится. Нет. Историям персонажей, кружащимся на месте вплоть до, по сути дела, неподвижности и до вставления чужих историй в "сумеречическую" пыль "маленьких людей", несвойствен квалюнквизм[7] означенного неореализма, разве что в какой-то степени – его поэтика, но совершенно искаженная все тем же гигантизмом (для которого любая пустота – загадка).

Действительно, в историях персонажей "Амаркорда", их мозаике, в отличие от реальной жизни, никогда нигде нет ничего случайного. Всегда все выстроено или, точней, воссоздано, и ритм сообщен всему искусственный (что сделано прекрасно, в особенности в первых сценах). Хотя вообще-то это в самом деле мир неореализма, но воссозданный в театре, где было подготовлено все для того, чтобы случайность сделать преднамеренной и управляемой, чтоб можно было повторить ее, преувеличить. Тела в этой картине – не выхваченные из жизни чудесные явления, а продуманные места свершения таинства. В них нисходит и воплощается дух Великой Матери, Богини-матери - двойственной, отталкивающей и возвышенной одновременно и не способной проявить ни в ком из персонажей лишь одну из этих сущностей. Это делает героев жертвами ее слепой воли, по сей причине трогательными.

"Гэг" у Чаплина

"Гэг" вообще есть стилистический прием, ведущий к автоматизации действия, примерно так же, как в комедии дель арте маска ведет к автоматизации персонажа.

"Гэг" и "маска" плавают между двумя полюсами (двумя диаметрально противоположными манерами); с одной стороны, они могут достигать максимального автоматизма, превращая действие и персонажа в абстракцию, которая считается элементом неестественного изображения; с другой стороны, "гэг" и "маска" благодаря осуществляемому ими обобщению неизбежно, я бы сказал, технически делают упор на человеческую природу действия или персонажа, представляя их в моменты озарения и вдохновения, отражающие наивысшие проявления их реальности (таким образом, контекст, лишенный даже толики натурализма, оказывается реалистичным).

Обычно "гэги" рассеяны по фильму и чередуются с повествовательною техникой иного рода. Лишь немые комические фильмы состоят исключительно из "гэгов". То есть они представляют собой особый технический и стилистический феномен. Кино Чаплина не схоже ни с каким иным: это другой мир.

В чаплинском кинематографе нет всего того, что в прочих фильмах есть. В сравнении с остальным кино фильмы Чаплина определить можно лишь путем отнятия – как бы отрицательная феноменология. Я говорю, конечно, о немых картинах: в звуковых чаплинских фильмах эта абсолютная оригинальность пропадает; их роднят с другими фильмами диалоги, представляющие собой отрицание "гэгов". "Гэги" в звуковых картинах, таким образом, не могут более являться единственною стилистической структурой, они чередуются с другой структурой – аудиовизуальной, где мимика или же просто физическое присутствие и устная речь друг друга дополняют и, стало быть, не могут избежать тех самых "толик натурализма", несовместимых с **чисто реалистическими** обобщениями "гэгов".

"Бьянко э неро" № 3/4, март-апрель 1971 г.

Против Эйзенштейна

Я, наверное, принадлежу к числу немногих интеллектуалов, которые не любят Эйзенштейна. Я прекрасно знаю, что он весьма талантлив, и что, может быть, его фигура – исполинская вершина русского формализма. Но я считаю все его творения неудачными, за исключением "Да здравствует Мексика!", поскольку этот фильм монтировал не он (а кто монтировал, тот сделал это замечательно традиционным образом). "Броненосец "Потемкин" – просто скверная картина, где изображению героев-революционеров свойствен конформизм самой фанатичной пропаганды, не сопровождаемый, однако, чувством формы, характерным для "плакатов" (чем тогда поистине велик был Дзига Вертов). Моряки с "Потемкина" – бесполые создания без души и тела, их движения – жесты "положительных" манекенов. Быть правыми и быть героями еще не значит быть живыми людьми. Освобождается от своего угодливого пропагандизма Эйзенштейн лишь в знаменитой сцене на лестнице: там формализм его взрывается (не только в историческом смысле слова, но и в обыденном), и сцена, вне сомнения, прекрасна, но именно она и выявляет всю банальную шантажную неискренность остального фильма (как потрясающая сцена с тевтонскими рыцарями обнаруживает смешной дилетантизм всего остального "Александра Невского)".

1973.

(Впервые опубликовано в книге "Фильмы других", изд. "Уго Гуанда Эдиторе", Парма, 1996)

Дорогой Висконти

Дорогой Висконти, позволь мне говорить с тобой по-дружески искренне и с теми невоздержанностью и несвоевременностью, что присущи обращениям друзей. Прежде всего – подчеркиваю – потому, что я не могу не считать тебя своим другом, как и себя – твоим. Для меня это вполне естественно. Мне подтверждают это весь твой облик, склад и нрав. Думая о себе, я замечаю, что думаю о тебе. Я испытываю к тебе неизменную симпатию. Я не сердился на тебя (ну разве что две-три минуты) ни когда мне сообщили, что ты на французском телевидении отговаривал сниматься в моем фильме Каллас[8]; ни когда узнал, что ты в Венеции был заодно с Феллини, который дурно отзывался об отсутствующем, не называя имени (то есть обо мне, протестовавшем неприбытием против двух процессов, связанных с моим присутствием в Венеции в прошлом году. Мне не пришло бы в голову претендовать на солидарность "послушного сына" Феллини. Но ты...). Ну ладно, я хочу выразить тебе свое мнение о твоей картине и об объективном ее значении, как говорится, в нынешний момент развития итальянского кино.

Твой фильм теряет силу во второй половине, после того, как на темной улочке, чуть освещенной лишь жестоким светом утренней зари, тускло мигает фара мотоцикла (это возвышенный момент, как легковесно выразился бы какой-нибудь мальчишка из "Кайе"[9] и как серьезно утверждаю я). С этого момента вдохновение твое иссякло: сцена бойни чересчур "кинематографична" и лишена всякой таинственности, на телах статистов – литры красной краски, эсэсовец Ашенбах превращается из полноценного героя в плоского персонажа бульварного романа, способного ощипывать кисть винограда в тот момент, когда сын собирается насиловать собственную мать, с невозмутимостью классических героев де Сада; остальные персонажи тоже делаются плоскими, утрачивая всякую загадочность; они буквально растолковывают самих себя и собственные чувства, незатейливо и назидательно, как Мартин со всей ясностью – эсэсовцу, а то и просто превращаются в карикатуры на самих себя – подобно матери, которая из героини Томаса Манна (конечно, с кое-какими изменениями) становится фигурой Энсора.[10]

Штурм виллы "богов" небрежно обозначен, как в картинах "серии Б", кучкою статистов в форме войск СС на мотоциклах или пеших, салютующих друг другу вскинутой рукой. А необъяснимое кровосмешение! Пойми, я говорю "необъяснимое" не потому, что мне нужны логические объяснения (их в фильме даже слишком много – фраз вроде "Я хочу уничтожить тебя, мама". Лучше б твои сценаристы оставили их Никкодеми!). Я имею в виду: необъяснимое психологически (все можно выдумать, сказал Толстой, кроме психологии).

Мужчина "с отклонениями", испытывающий склонность к восьмилетним девочкам, "блокирован": его эрос кристаллизовался, и он не в состоянии помыслить ни о чем другом, ни на какие иные отношения, в особенности по-иному ненормальные, он не способен. Кровосмешение с матерью, конечно, не исключается, но для того, чтобы оно произошло, должны нахлынуть совершенно иные чувства, нежели желание отомстить, вдруг возникшее после банального признания эсэсовцу (такой внезапный поворот, возможно, выглядел бы достоверней и оправданней, хотя и безрассудней, если б Мартин вожделел не к девочкам, а к мальчикам).

Первая же половина фильма, до пресловутой фары мотоцикла у озера, великолепна и достойна "Чувства" (вот твой лучший фильм, а не "Земля дрожит"). А хороша она по той причине, что снята не по сценарию со старомодными сценами-матрицами, а представляет собой мозаику, которая является твоим творением от начала до конца, основанным на твоих опытах-предвестиях.

О твоей картине говорить я мог бы еще долго. Однако ограничусь лишь еще одним замечанием – об использовании трансфокатора. Для тебя это стилистическое новшество – принятие на вооружение не вполне традиционного выразительного средства, так легко используемого посредственностями. Но ты полностью вобрал этот прием в твой старый стиль, так что новое средство выражения стало у тебя просто лакировкой, маленькой уступкой времени. Ты закодировал его.

И вот, пожалуйста: твой фильм (кодировавший новое и подтвердивший старое) объективно служит делу реставрации. Не случайно я с ужасом увидел и услышал, как в ужасной хронике, какая делается прихвостнями власти, кадры, где ты запечатлен, по-моему, по пути на демонстрацию мод, сопровождает комментарий: "О-о, вот и настоящий режиссер!" Это – реакция, направленная против всего, что создал и открыл кинематограф в эти годы. Кинематографическая реакция, которая прежде всего носит политический характер.

Обрати внимание на меры, принимаемые для обеспечения общественного порядка, на усиление цензуры, на кампанию, развернутую моралистами, и наконец, на реваншизм старого кино. Надеюсь, что тебя насторожил хор похвал, несущихся, как и по поводу "Сатирикона", со всех сторон – и справа, и слева. Все действительно чертовски заинтересованы в реставрации. От тебя, конечно же, не ускользнуло, например, что и в моралистической кампании правые и левые газеты действовали сообща, в трогательном единении. Не знаю, в какой мере ты ответствен за это объективное значение твоего фильма. Это своеобразное "возвращение к порядку" с последующими всеобщими любезностями – результат расчета, или ты был движим иррациональным порывом к самореализации, невозможной, если б ты остался верен твоей реальной практике. Это знаешь только ты. Я не хочу судить тебя, а только что-то разъяснить тебе, что, возможно, требовалось уяснить и мне самому.

22 ноября 1969 г.

Перевела с итальянского Наталия СТАВРОВСКАЯ

[1] **Amarcord – я вспоминаю (романьольский диалект; здесь и далее – прим. перев.)**

[2] **Пасколи, Джованни (1855-1912) – итальянский поэт**

[3] **Мандзони, Алессандро (1785-1873) – итальянский писатель**

[4] **местечки на берегу Тирренского моря**

[5] **"сумеречная поэзия, "сумеречничество" – течение в итальяской поэзии начала XX века, изображавшее с меланхолической иронией обыденную жизнь**

[6] **Гоццано, Гуидо (1883-1916) – итальянский писатель, поэт-"сумеречник"**

[7] **политическое движение в послевоенной Италии, вдохновлявшееся интересами и чувствами простых людей, а не политическими идеологиями**

[8] **речь идет о фильме П.П.Пазолини "Медея"**

[9] **французский киножурнал "Кайе дю Синема"**

[10] **Энсор Джеймс (1860-1949) – бельгийский живописец и график. От реалистических жанровых картин перешел к символико-фантастическим образам, резкой сатире и трагической иронии.**

Рисунки Периколи.