

Журнал и сцена.
1993. — 23 февр. —
2 марта — с. 10

Есть великая тайна мира — имя ей юность.

Что есть юность? Не возраст, но лишь глубокое и цельное состояние человеческого существа.

Когда человек юн, то он, не будучи уже ребенком, впервые осознает свою чуждость окружающему миру. Он оказывается чужим юному созданию по самой простой причине — оттого, что мир есть нечто внешнее, отделенное от человека. Оттого, что в мире царят связи, изначально предназначенные для взрослых людей, знающих свое место и свою роль. Но юность не желает иметь какого-либо определенного места, так как хочет быть в сем.

Ребенок знает то, что говорят ему взрослые люди, юность же надеется только на себя самое. Она не знает своего будущего и, часто неосознанно, стремится к прекрасным мирам прошлого. Прошлое неотделимо от юности, оно — история души юного существа, история без предела.

Ибо прошлое есть нечто находящееся за гранью смерти, а смерть всегда безмолвно стоит над юностью, призывая ее к себе.

Юность не желает принимать настоящего — оно грязно для нее. Она стремится жить внутри ушедшего, заполняя его своими грезами и видениями. Поэтому юность одинока.

Она отличается особой чуждостью к любого рода давлению, поскольку ясно видит его грубость и нищету. Всякое давление для юности — чужое. Но оно окружает человека всего лишь потому, что он был рожден на свет — потому, что у него есть тело, которое можно связать, и кровные узы, которые его держат. Потому, что есть тюрьмы. Потому, что есть власть.

Тяга к разрушению, присущая юности, — чистый бунт глубоко благородного существа против косной материи, стремящейся обратить человека в пустую игрушку.

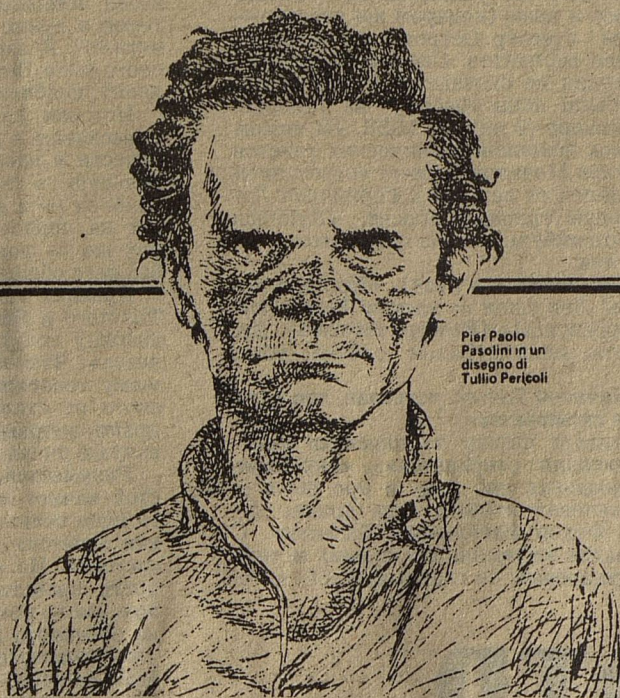
Пьер Паоло Пазолини был одним из самых юных и бездомных существ в истории кино.

Он был тончайшим эстетом, но жил в мире, где любое эстетическое устремление превращается в товар и запускается в конце концов в серийное производство. Он был интеллектуалом, но стремился к состоянию дикого зверя, поскольку зверь представлялся ему чище человека. Он не находил себе места в настоящем, и на экране появлялись миры Боккаччо и Чосера, пространство древности, где жили Эдип и Медея. Он создавал новое евангелие — и видел своего героя — себя — на кресте в пейзаже южной Италии.

Настоящее превращалось в

Этюд о юности

К ретроспективе итальянских фильмов 60-х
«Пазолини и окрестности»
в Музее кино



Pier Paolo Pasolini in un disegno di Tullio Pericoli

его фильмах в притчу. Витторио, герой первой картины Пазолини, носит прозвище «Аккаттоне» («Оборванец») и предпочитает его собственному имени. Имея вид лумпена, обитателя «дна», он живет по законам отдаленных времен и не желает работать, так как чувствует себя свободным человеком в уже утраченном смысле этого слова: работа унижает для него, и он вынужден стать сутенером. Работать, а позже воровать заставляет его лишь желание спасти от панели любовницу. Но в двух женских образах — наивной девушки и проститутки — герою является сама жизнь, чудовищный груз неживой материи, которая последовательно уничтожает человека.

Герон Пазолини — чужие существа, пришедшие из неведомого. В его «Теореме» семью буржуа посещает прекрасный юноша, приносящий с собою освобождение от власти кровных уз и предрассудков общества. Никто из членов семьи уже не в силах существовать без гостя, но юноша покидает их. Ему нет среди них места, как самому Пазолини не было места в его настоящем. Но видеть в

«Теореме» протест против буржуа было бы не слишком верно, поскольку семья оказывается здесь вовсе не слепком с общества. Изначальный враг человека — не социум, а его собственное рождение. Связь фильма Пазолини проходит настойчивое стремление уничтожить кровное родство, и по сути это стремление есть не что иное, как желание очиститься от всякой плоти, вознестись и освободиться.

«Я убил своего отца, я ел человеческое мясо, я дрожу от радости», — повторяет в «Свинарнике» юноша с темными волосами, обрамляющими бледное лицо проклятого ангела.

Тот же артист Пьер Клементи предстанет в «Каннибалах» Лилианы Кавани таинственным существом, вышедшим из моря. Возненавидев людскую жестокость, он помогает девушке из обезпеченной семьи в ее бунте.

Подобно картинам Пазолини, «Каннибалы» обращены к прошлому, к истории Антигоны, вопреки приказу похоронившей убитого брата. Антигона конца 60-х выносит с городских улиц тела бунтарей, оставленных властями

без погребения. Но эта осовремененная трагедия Софокла в большей степени выражает общий настрой «молодежного бунта», нежели личность автора, чему доказательством последующие фильмы Кавани, часто носившие характер спекуляции и отражавшие тягу режиссера к околкинематографическим битвам. Между тем проблема каннибализма, пожирания человека человеком оказалась выведенной на высокий уровень. Кто есть каннибалы? Есть ли это революционеры, или же это есть власть, которая их уничтожает? Фильм отвечает просто: каннибалы есть и те и другие, поскольку жизнь трагична сама по себе. Но каннибализм власти абсолютен — он в том, что власть пытается убить и растворить человеческую личность. И те, кто отвечает ей прямой агрессией, в конечном итоге всего лишь реагируют на еще большую агрессию в отношении себя. Благородство этих людей проявляет себя в их нежелании превращаться в социальное животное, в чей бы то ни было инструмент, ибо инструмент — материя, а материя уродлива.

Героя фильма Марко Белоккио «Кулаки в кармане» зовут Алессандро. Он тяжело болен, но его семья представляет собою столь страшный паноптикум, что болезнь оказывается лишь итогом общего вырождения. Юноша убивает своих родных вследствие неосознанной ненависти к их безобразному облику и поведению. В финале он гибнет от рук собственной сестры, намеренно или из страха не оказавшей ему помощи во время приступа болезни. Как и герой «Конформиста» Бернардо Бертолуччи, Алессандро оказывается заложником своего бытия: у Белоккио человека вытягивает физиология, у Бертолуччи — государство.

«Конформист» — фильм, знаменующий в итальянском кино конец экранной свободы шестидесятых и начало перехода ее в мрачный, сгущенный стиль тяжелой грусти. Бертолуччи, чья первая картина «Костлявая кума» была «черным» вариантом «Аккаттоне», создал в «Конформисте» трагедию человека, обретшего любовь и отказавшегося от нее. Встретив в детстве юношу-шофера Лино и с некоей фатальной мгновенностью влюбившись в него, герой при первой же встрече ранит возлюбленного случайным выстрелом. Все годы «конформиста» омрачены тенью невольного убийства, косвенным следствием чего становится ассимиляция героя фашистским режимом. Встретив Лино вновь, несчастный человек теряет ориентацию в мире и, вместо естественной радости, возлагает на свою первую и единственную любовь ответственность за собственную связь с фашистами.

Фашизм в случае Берто-

луччи выступает образом агрессивной власти, которая не позволяет людям жить, мучает их, лишает их воздуха. В определенной степени давящий стиль этого фильма адекватен материалу. Через пять лет «Ночной портье» Лилианы Кавани со всей полнотой выразит консервацию стиля и темы, превратив фашизм в своего рода феерию, в ледяной танец.

Подлинным же реквиемом шестидесятым стал поздний фильм Марко Белоккио «Прыжок в пустоту», где постаревший Алессандро из «Кулаков в кармане» (в его роли Мишель Пикколи, чей актерский образ часто связан с состоянием глубокой усталости) вступает в дружбу с террористом, в конце концов громящим его квартиру. Оказавшись в пустоте, герой бросается вниз с балкона своего дома. Времена смелости прошли, бывшие бунтари оказались лишь интеллектуалами на распуте, боящимися себя самих и своей прошедшей молодости.

Пьер Паоло Пазолини не увидел этого. Его Аккаттоне умирает со словами «Мне очень хорошо».

Не желая уничтожить себя, Пазолини из фильма в фильм настойчиво требовал себе смерти как единственной награды. Он ушел в 1975 году. Подобно Райнеру Вернеру Фассбиндеру, с чьей смертью закончилось «новое немецкое кино», он не смог наблюдать угасания той новой волны, стержнем которой был сам.

Его последний фильм «Сало, или 120 дней Содомы» просветлен, ясен и спокоен так, как может быть ясно только произведение человека, отчетливо видящего свою смерть. Эта картина стала шедевром индивидуального стиля, абсолютно свободного от какого бы то ни было давления кинематографической эпохи. Героя «Сало», как и у де Сада, по роману которого сделан фильм, разделены на хозяев и жертв, и только это дает им возможность общения. Четверо власть имущих, заперев на отдаленной вилле шестнадцать подростков, вступают с ними в отношения нежной привязанности и нежного убийства — метафора мира, о котором режиссер сказал все, не чувствуя уже с ним связи.

Пазолини пришел на эту землю чистым, чистым же он ее и покинул. Его кино осталось здесь. Остались его картины мира людей, увиденного не человеческим взглядом вечной юности. Остались его сияющие фрески, запечатлевшие чуждость миру и странную любовь к нему — ту любовь, которая есть прощание.

Юлия СКРАМТАЕВА.

Павел Пьер Паоло

23.2.95.