

ЭРОТИКА ПО ПАЗОЛИНИ

«Видео-дайджест» представляет новую рубрику — «Архивная полка». Здесь наш читатель сможет познакомиться с прославленными режиссерами мирового кино. Жизнь этих людей продолжается после жизни: в их искусстве, в их фильмах, которые становятся достоянием новых поколений кино- и видеозрителей.

Два обстоятельства привели нас к мысли о необходимости предлагаемой рубрики. Во-первых, появление на западном видеорынке сотен кассет с фильмами, по праву считающимися «золотым фондом» мирового кинематографа:

видимо, зритель, пресытившись коммерческим развлечением (как правило, шаблонным), начал испытывать потребность в общении с произведениями подлинного искусства.

Второе обстоятельство: конкретная культурная ситуация в нашей стране. Высокие образцы кино — это нередко пронаведенные, сложные по форме, трудные для восприятия и понимания. Появление многих из них в нашей аудитории, получавшей кинообразование «понаслышке», сопровождается сенсационностью, как правило, «клубничного» свойства, а непосредственное знакомство приводит к разочарованию или, хуже того, весьма неадекватному пониманию. Ведь каждый из нас воспринимает любое произведение вовсе не объективно, а сквозь призму своего воспитания, культурных стереотипов, психологической установки: видит лишь то, что готов увидеть. «Ты где была сегодня, киска? — У королевы у английской. — Ты что выдала при дворе? — Выдала мышку на ковре!» — говорится об этом свойстве психики в ироничном английском стихотворении.

Сегодня мы расскажем о выдающемся режиссере, судьба которого была драматичной именно потому, что в культуре не оказалось кодов, позволяющих расшифровать его замыслы, о художнике, бросившем традиционной культуре вызов, который она не могла и, видимо, все еще не может без внутреннего сопротивления, мучительного пересмысления своих канонов принять.

Речь идет о Пьере Паоло Пазолини.

Фильмы П. П. Пазолини явились на наш стихийный видеорынок (впрочем, наш строго организованный кинопрокат вообще не нашел для них места) не только в ореоле всемирной славы, но и окутанные плотной завесой скандальной сенсационности. Воображаю, с какой таинственностью, прибегнув к самым изощренным мерам предосторожности, один повзвешенный киноман, рожденный эпохой видеобума, передает другому, коллеге-неофиту, кассеты с записью «Цветок тысячи и одной ночи» или (только никому — тсс!) «Салдо, или 120 дней Содома». Подтекст очевиден: чистая порнография! Что ж, и на Западе многие, в том числе и просвещенные люди, так думали и продолжают думать. Дей-

ствительно разгуливают по экрану обнаженные герои и героини и делают это, между прочим, с удивительной естественностью и невинным бесстыдством наших прародителей Адама и Евы, а откровенность в показе эротических сцен достигает очевидной натуралистичности... И все же какое-то сомнение, что, мол, нет, не такова она — порнография, после просмотра названных и других лент позднего Пазолини («Декамерон», «Кентерберийские рассказы») все-таки остается. И если вы испытали это сомнение, вы абсолютно правы. Не так все просто с П. П. Пазолини и его фильмами.

Жанр «Видео-дайджеста» не позволяет обстоятельно рассказать об этом одареннейшем человеке — поэте, прозаике, кинематографисте (сценаристе, режиссере, актере), публицисте, художнике, лингвисте, ученом, о его сумбурных и непоследовательных исканиях истины и себя самого — в культуре, в искусстве, в жизни. Он соединяет несоединимое: его атеизм ищет себя в христианстве («Евангелие от Матфея»); антибуржуазностью он оправдывает гомосексуализм («Теорема», «Свинарник»), а в своем марксизме он то ортодоксален и нетерпим, то, напротив, сам нетерпим к марксизму («Птицы большие и малые»).

Пьер Паоло Пазолини родился 5 марта 1922 года в Болонье: его мать была школьной учительницей, отец кадровым офицером, происходившим из древнего рода. В семь лет он уже записывает первые свои стихи, в двадцать на собственные средства издает первый поэтический сборник; в 1947 году вступает в ИКП и участвует в создании Федерации коммунистов в Порденоне. В 1950 году Пазолини перебирается в Рим: здесь выходит его первый роман «Продажные пари» (1955); здесь написан первый киносценарий «Женщина с реки» (1954); здесь снят им первый фильм «Аккато-

не» (1954); здесь снят им первый фильм «Аккато-не». О фантастической работоспособности Пазолини существует много свидетельств. До конца жизни он не оставлял ни одного из своих занятий, но все же режиссура наряду с писательством были его главным делом. Он снял свыше двадцати фильмов (в том числе и в коротком метраже), и практически каждый из них был бомбой, взрывавшей привычные взгляды, привычное понимание вещей, привычную эстетику.

Сначала он просто озадачивал. Как, например, в «Маме Роме», где рассказана трагическая история проститутки (Анна Маньяни), которая пытается в сыне осуществить свою мечту о буржуазном благополучии. А когда священник призывает ее к покаянию, смирению, к честному, праведному труду, она отвергает его советы и идет напролом, пользуясь самими нечестными средствами ради осуществления своего «идеала». Мама Рома терит крах, ее без вины виноватый сын, ставший вором, трагически гибнет. Кто ответит? Кто виноват? Финальный вопрос обращен к экрану в зал. Но всем фильмом ответ подготовлен: не бедная женщина виновата и не ее профессия, а общество, растлевающее людей фетишем потребления.

«Общество потребления», превращающее и самого человека в вещь, в товар, стало для Пазолини объектом его ненависти. Чтобы образумить это общество, «встряхнуть», отрезвить, он использовал самое болезненное, но, он верил, единственно эффективное средство — шок. И он шокировал.

Например, в «Теореме», где рассказана история уважаемой буржуазной семьи, в которую приходит Гость. Он не разговаривает с персонажами, он занимается с ними любовью без различий пола. Когда же он уходит, то все члены семьи (отец, мать, дочь, сын, служанка) становятся совершенно другими людьми, а служанка даже делается святой и возносится в небо. «Гость — не Иисус, — объяснял Пазолини, — и не древний бог Эрос, он — посланник, который пришел сказать людям о том, что они заблуждаются насчет себя, своего образа жизни, и освободить их от предрассудков, в плену которых они живут». Этот фильм, появившийся на фестивале в Венеции в 1969 году, а это год Констатации — бунта молодежи и студентов против буржуазного истеблишмента, вызвал грандиозный скандал. Но... мир соткан из противоречий, и фильм получил приз Международного католического киноцентра (АСИК) за то, что «наряду с эротизмом и гомосексуальной чувственностью выразил мысль о необходимости абсолюта, о необходимости для современного человека отказаться от буржуазного жизненного идеала, который чужд его природной сути».

На рубеже 60—70-х годов П. П. Пазолини воспринимается многими как духовный лидер движения молодежного протеста. Отчасти так и было: он поддерживал молодежь в ее нежелании быть похожей на «отцов», потому что полагал, что кризис, которому способствовало молодежное сопротивление, как, впрочем, любой кризис, будет только благотворен для общества. Но вместе с тем он видел, что молодые люди только мнят себя «другими», а что на самом деле они дети своего общества, своих «отцов». И Пазолини продолжал лечить общество эстетическим шоком.

Он снял «Трилогию жизни»: «Декамерон», «Кентерберийские рассказы», «Цветок тысячи и одной ночи» — и, похоже, достиг цели: его обвинили в оскорблении общественной морали и религиозного чувства. Откровенный эротизм этих лент не только в католической Италии, но и во всем мире вызвал шквал негодования. И в то же время все три фильма были высоко оценены на самых представительных кинофорумах: «Декамерон» получил Серебряного медведя на фестивале в Западном Берлине в 1971 году с формулировкой: «За художественную строгость, кинематографическую зрелость и колоритный юмор, с которым Пазолини возродил дерзкую иронию Боккаччо и не только достиг живописной подлинности Дерексанса, но и



воссоздал через нее со здоровой жизненной силой образ современного мира». В 1972 году на этом же фестивале его «Кентерберийские рассказы» были удостоены Золотого медведя. В 1974 году уже в Каннах «Цветок тысячи и одной ночи» получил специальный Большой приз жюри.

«...Эти три фильма — самые идеологические фильмы в моей жизни, — говорил Пазолини. — Ведь все, что я люблю, и все, что я не люблю, все, что я хотел бы, чтобы было, и все, чего бы я не хотел, сконцентрировано в них. Но даже для самых прогрессивных критиков существует запрет на секс. Все без различий придают сексу низшее значение по сравнению с другими видами человеческой активности. Они говорят, что если сравнивать интересы политические и интересы сексуальные, то более важным, благородным, в общем, высшим является интерес к политике».

«Декамерон» — экранизация одноименной книги Боккаччо — снимался в особый период жизни П. П. Пазолини. «Я выбросил слово «падежда» из моего словаря, я перестал ждать, я утратил иллюзии, юношеские надежды и стал просто жить день за днем. И эта сакомленная энергия вызвала к жизни огромное желание смеяться, — говорил Пазолини в преддверии съемок. Возраст изменил его; он отказался от борьбы, от своего программного отрицания и разрушения. Изменился его стиль — появилась новая концепция кино как игры. Материал эпохи Возрождения давал колоссальные возможности для игры фантазии, а «сакомленная энергия» устремилась в русло ренессансного, светлого и жизнеутверждающего юмора. Картина получилась радостная, жизнь бурлила в ней, рвалась на полях во всех своих формах, в том числе и в эротике.

В последованных затем «Кентерберийских рассказах» Пазолини снимает все табу с секса. «А что же дальше-то будет?» — волновались пур-



тане, и, как оказалось, напрасно. Дальше была экранизация «Тысячи и одной ночи». Пазолини нередко писал о том, что нет в его фильмах географической и исторической реконструкции, что есть в них одно — реальность его фантазии. А фантазии было угодно, чтобы его персонажи в своих плотских утехах выглядели бесплотными, в чем-то даже игрушечными фигурами. Любовные пары в фильмах «Трилогии жизни», гомо- и гетеросексуальные, погружаются в объятия неспешно, почти созерцательно, с ясной, детской улыбкой, словно желая выразить в акте своей любви совершенство и гармонию природы.

«Пазолини эротизирует искусство или, если угодно, олитературивает эрос», — заметил один итальянский критик. В кинотрилогии Пазолини сонитя достигает совершенной красоты абстрактных искусств, его гиперэстетизм разрушает его гиперреализм. Так что не ищите здесь порнографию. Наслаждайтесь искусством кино, которое преподносит вам жизнь как искусство.

В 1975 году, в год своей трагической гибели, Пазолини снял свой самый трудный фильм «Салдо, или 120 дней Содома», в котором попытается соединить, слить в едином образе извращенные сексуальные фантазии маркиза Де Сада и агонию издыхающего фашизма. Колоссальная оргия организована четырьмя развратниками в республике Салдо в последние три дня ее существования. Но если в трилогии Пазолини эротика — это живое творное, природное действо, то здесь режиссер, может быть, предопределяя свою скорую смерть, представил секс как форму насилия и подавления личности, форму расчеловечивания.

«Весь секс в «Салдо» (который представлен там в небывало большом объеме), — писал Пазолини, — это метафора отношений тоталитарной вла-

сти с теми, кто ей подчиняется». Поэтому даже жертвы в его картине изображены без сострадания: они испытывают нечеловеческий ужас перед насилием, но готовы служить насильникам.

Цензурная комиссия 12 ноября 1975 года, спустя десять дней после смерти Пазолини, провалила картину, не допустив ее в прокат. Дело дошло до суда, слушание его проходило в Милане, где в Кorte д'Апелло был вынесен вердикт: «Произведение подлинного искусства и документ редкой этической ценности». «Просмотр этого фильма можно сравнить с процедурой экзорцизма (изгнания дьявола из человека)», — писала пресса. Однако преследование картины продолжалось, и спустя пять лет на нее снова был наложен запрет. Иными словами, дьяволом, которой должен быть изгнан из сознания зрителя, большинству пока еще представляется сам этот страшный фильм, а многим — и творчество П. П. Пазолини в целом.

Л. АЛОВА