

Франциск, Пазолини и Лилиана

Фигура Франциска Ассизского не раз привлекала кинематографистов. Обращались к ней и выдающиеся итальянские режиссеры Лилиана Кавани и Пьер Паоло Пазолини. Интересно при этом, что у нас есть возможность познакомиться с их оценками работ друг друга — тех именно фильмов, в которых художники выразили свое отношение к легендарной личности, к целому ряду проблем, связанных со святым из Ассизи.

Поводом для публикации в итальянском журнале «Иммаджине э пубблико» давней дискуссии между Пьером Паоло Пазолини и Лилианой Кавани послужил фильм последней «Франциск», показанный в 1989 году на кинофестивалях в Канне и Москве.

Точнее, «Иммаджине э пубблико» во фрагментах воспроизвел материал, увидевший свет в 1966 году в католическом еженедельнике «Орризонти» в связи с постановкой той же Кавани телевизионного фильма под названием «Франциск Ассизский»: этой лентой режиссер дебютировала в художественном кино, впервые обратившись к биографии легендарного христианского мученика.

Поскольку события, излагаемые в беседе двух выдающихся художников и корреспондента журнала Франческо Больцони отстоят от нас на четверть века, нелишне напомнить их кинематографическую предысторию.

По окончании в 1961 году факультета документалистики Римского экспериментального киноцентра Лилиана Кавани в течение пяти лет выпускает семь авторских монтажных лент для телевидения (мы назвали бы их художественно-документальными), среди которых наибольшую известность получили «История третьего рейха» и «Эпоха Сталина» (оба — в 1963 году), «Женщина Сопротивления» (1964) и «Петэн: процесс в Виши» (1965). Тогда же, в 1965 году, ею был закончен фильм «Иисус, мой брат».

Свое «Евангелие от Матфея» Пьер Паоло Пазолини снял, как известно, в 1964 году. Так что, несмотря на старшинство Пазолини, обе стороны выступают в дискуссии в равной «весовой категории» — оба имеют по евангельскому фильму и по несколько впрямую ангажированных социальных лент. Если к этому добавить «Овечий сыр» Пазолини, новеллу в «Рогопаге» (1963), снятую в резкой конфронтации религиозного и социального начал, и «Франциска Ассизского» Кавани, картину для Пазолини мало приемлемую, фактическая раскладка сил налицо.

Итак, перед нами текст дискуссионный и богословский одновременно. Вряд ли имеет смысл комментировать этот последний его пласт без привлечения профессионалов-католиков или серьезных специалистов в области кино и религии. Относительно же его дискуссионности можно сказать, что дискуссионен был сам контекст времени, как и взаимоотношения между кинематографистами. Итак, что за словом?

Итальянский «штурм унд дранг» в кино, получивший название «контестации», будучи прологом к молодежной революции на Западе, рисковал выйти за пределы чисто кинематографического явления. Именно молодые итальянские контестаторы, преисполненные резких антибуржуазных настроений, которые они не уставали декларировать, выдвинули новый тип героя. Едва ли не самой определяющей его чертой оказалась готовность к действию. Действию, не отягченному сомнениями и рефлексиями, влиянием или гнетом традиций мира отцов, и уж тем более узаконениями официальных институтов буржуазного государства.

Энергия и заряд действительности, которые требовали в новом герое незамедлительного выхода, сполна проявились в персонажах романов Пазолини «Лихие ребята» и «Жестокая жизнь», экранизированных сразу же по их выходе, и в первых фильмах Пазолини-режиссера — «Аккатоне» и «Мама Рома». Во многом благодаря этим фильмам был осуществлен резкий прорыв итальянского кино в иную сферу, в не освоенный ни Феллини, ни Антониони, ни даже Висконти пласт реальности. Герметичность существования знакомых по экрану персонажей с очевидностью себя исчерпала. Бездействие героя, присущие ему колебания и медитации полагались отныне недопустимым промедлением.

Дерзость Пазолини, снявшего «Евангелие от Матфея» впритык с фильмами о римских задворках, привившего своему Христу черты даже не разночинцев неореализма, но люмпенов 1960-х годов, эпохи экономического чуда в Италии,— именно эта дерзость была по достоинству оценена молодыми¹.

Действительно, Христос у Пазолини не столько страстотерпец и мученик идеи — он этой идеи глашатай и трибун. Роль его в фильме целиком сводится к пламенному, действенному призыву — с обращением прямо в зрительный зал. Он неистов, яростен, гневен. И устами своего Христа — революционера и бунтаря-одиночки — Пазолини бросает клич к действию в охваченную брожением Италию середины 1960-х годов².

Призыв Пазолини к единению в борьбе был восторженно воспринят молодым поколением итальянских кинематографистов. Завтрашние режиссеры-дебютанты охотно признали за Пазолини право учительствовать и наставлять. Так из-под крыла учителя первым выпорхнул



Тото и Пазолини на съемках фильма «Птицы большие и малые»

его молодой ученик и сподвижник (в городах Италии до сих пор помнят этих неразлучников, шагавших в обнимку) Бернардо Бертолуччи, снявший «Перед революцией» (1964). Годом позже свой «манифест от контестаации» под названием «Кулаки в кармане» снимет Марко Беллоккио. Успеют появиться еще несколько столь же громких фильмов, прежде чем направление пойдет на убыль.

Сам же Пазолини как художник не стремится довольствоваться почетным титулом

¹ К слову сказать, сей крамольной, едва ли не атеистической «генетики» не заметил тогда никто из многочисленных официозных советских критиков, в унисон долбивших Пазолини (по Ленину!) за «игры с боженькой».

² Ср.. «Концепция фильма вызывает большое сомнение... Мне трудно судить... насколько актуальна постановка такого рода фильмов для Италии... Прежде всего это касается изображения Иисуса Христа как революционера. С такой идеей нельзя согласиться, если даже допустить целесообразность экранизации библейского сюжета. Фильм подпал под влияние распространенной в Италии тенденции соединять марксизм с теологией. Известно, что определенные церковные круги, в том числе и в Италии, в своих целях распространяют версию о том, что Христос — первый коммунист на Земле... Авторы сочли возможным использовать русскую революционную песню «Вы жертвою пали в борьбе роковой»... Проповедники же Христа в это время помогали жандармам душить революцию...» (Ермаш Ф. Усталость, одиночество, тоска.— «Искусство кино», 1965, № 2, с. 120).

родоначальника направления, который готово было оставить за ним кино «контестации». Он продолжал работать в параллель ему, как бы его и не замечая.

Впоследствии, 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. «Отцы оказались прогрессивнее детей, — заключал Пазолини. — И все это из-за чудовищного барьера, который «дети» возвели между собой и «предками».

Уклонившись от собственного наставничества, скептически высказавшись о творческой



Лу Кастель в фильме
«Франциск Ассизский»

Лилиана Кавани и
Микки Рурк
на съемках
фильма «Франциск»

потенции молодых, Пазолини позднее охарактеризует время, а вместе с ним и кино «контестации» горько, но точно — «эпоха исчезающих светлячков».

Собственно, дебют Лилианы Кавани в игровом кино состоялся, когда пик «контестации» оказался этапом пройденным. Начало же ее деятельности как постановщика, падая на вторую половину десятилетия, совпадает с закатом молодого кино.

В публикуемой ниже дискуссии несовпадение точек зрения оппонентов на трактовку образа Франциска из Ассизи очевидно: для Пазолини образ героя Кавани так же неприемлем, как для нее уязвима философская притча оппонента «Птицы большие и малые» (1965), в которой тот же Франциск Ассизский наказывает двум монахам обучить речи человеческой птиц ловчих и певчих — соколов и воробьев.

А точнее было бы сказать, что даже не мировоззренческое расхождение, а любой повод — неореализм, проблема эмансипации, судьбы Европы — выказал бы непримиримость позиций спорящих сторон. Ибо спор ведут представители все же различных поколений, оказавшиеся сведенными ненадолго («контестация») и по частному вопросу (образ святого Франциска), чтобы, оттолкнувшись от позиции оппонента, оставить за собой ауру творческого суверенитета.

Правда, когда Пазолини делает очередной резкий поворот в выборе материала — от христианской культуры к античной, — создав собственные версии «Царя Эдипа» (1967) и «Меден» (1969), Кавани, будто вспомнив свое докинематографическое прошлое филолога-античника, выпишет свой вариант заката «контестации» в «Каннибалах» (1969) — как бы на полях классической «Антигоны».

Сочтем это за случайное совпадение. Однако ни случайностью, ни совпадением не объ-

яснить тот факт, что спустя несколько лет, в середине 1970-х, Кавани снимает «Ночного портъе» (1974), а Пазолини закончит последний фильм «Сало, или 120 дней Содома» (1975). И каждый из них даст свою, но сходную с версией оппонента, характеристику фашизма, не укладывающуюся в каноническую причинно-следственную связь социального порядка. Исследуя фашизм, и Кавани, и Пазолини применяют психоанализ, выявляют подавленные стороны влечений, диагностируют извращение фашизмом человеческой природы, после чего остается лишь исход насильственной смерти. Финальное сходство картин способно поразить — физическому уничтожению подлежат все причастные к злодеяниям режима: как жертвы, так и их мучители.

«Брат Иисуса», Франциск Лилианы Кавани, созданный с опозданием всего на два года после пазолиниевского Христа, уже не мог воодушевить «контестацію», прошедшую собственный взлет. Восхождение Кавани пришлось на закат направления. Зато уже в следующем десятилетии постановщик «Ночного портъе» Лилиана Кавани говорит с Пазолини отнюдь не как равноправный оппонент, но как единомышленник. Говорит как мастер.

В. Босенко



Больцони. Начнем с напоминания. На определенном этапе своей деятельности и Пазолини, и Кавани «встретились» со святым из Ассизи. Кавани посвятила ему фильм. Пазолини воплотил фигуру Франциска в центральном эпизоде своей картины «Птицы большие и малые»: святой наказывает двум монахам внушить идеи терпимости поочередно соколам и воробьям. Почему Пазолини доверил такой «наказ» именно Франциску?

Пазолини. Насколько мне помнится, все вышло совершенно случайно. Сначала я и не думал о Франциске, но потом оказалось, что я снял фильм о нем. Просто я размышлял о птицах, и поскольку их увещевал именно Франциск, я втянул в фильм святого из Ассизи. Хотя я все же не могу сказать, что во время съемок фигура святого Франциска меня особенно интересовала. Конечно, вещь может родиться в результате каких-то своих, не проявленных внутренних связей. Мой Франциск — образ символический, представляющий собой Церковь периода ее глобального расцвета. И вещи, которые говорит Франциск, — те же, что были сказаны Павлом VI в ООН.

Больцони. А почему Кавани решила рассказать именно сегодня и именно на телевидении жизнь святого из Ассизи?

Кавани. Это был не мой выбор. Мне этот сюжет предложили, и я не сразу согласилась — хотела сначала прочесть некоторые тексты. Но потом понемногу я начала чувствовать, что фигура Франциска очень актуальна и сегодня — его беспокойство, его духовный поиск. Я думаю, что благодаря книгам создан некий легендарный нарост, тогда как взволновать способна сама чистая и про-

стая жизнь этого человека. И вообще работа оказалась для меня куда интересней в период подступов к ней.

Больцони. А каково мнение Пазолини об этом фильме?

Пазолини. С точки зрения эстетики, фильм мне понравился. Особенно вторая его половина (встреча с папой, смерть) — там есть превосходные сцены. Но я не могу ограничиться одним лишь беспристрастным эстетическим суждением. Здесь я хотел бы быть моралистом. Во «Франциске» Кавани я вижу нечто, что меня задает, нечто для меня неприятное — при том, что фильм снят с большой искренностью, с настоящей, истинной страстью. Но в нем отсутствует мотив чуда. Избранный автором — как человеком верующим — новый ракурс жизни святого, жизни по сути обмирщенной и вольной, коробит меня своим скандалезным отношением к религии. Я отмечаю тут попытку привить католицизму мелкобуржуазную ментальность. Для неверующего, каким являюсь я, то, что Франциск революционер, что он страдает истины и не подчиняется правилам, — все это вещи вполне нормальные. Все это не столь занимательно, сколь естественно. Только верующая, католичка, могла поверить, что это каким-то образом способно скандализовать традиционную Церковь.

Кавани. Мне сдается, что это довольно-таки упрощенный подход, когда людей делят на верующих и неверующих. Во всяком случае, пока Отец предвечный не отметит огненной печатью чело своих избранных, человеческий дух имеет жизненную силу такой мощи и полноты, что способен подчинить себе человеческую природу во всех ее проявлениях, со всеми символами веры и безверия, хотя при этом он часто вступает в противоречие с тем, что мы говорим о нем, о духе. Таким образом, я посвящая свой фильм всем — как верующим, так и неверующим. То, что Франциск был против правил, не было для меня поводом устраивать скандал, но зато это стало одной из характерных черт его личности, пренебречь которой ради ясности я не могла. Что до «скандала», то я бы осмелилась сказать, что любое истинно религиозное деяние есть скандал в этимологическом смысле этого термина, поскольку оно находится вне норм, установленных человеческим сообществом. В этом смысле вся жизнь Франциска — целая серия скандалов: и когда он оставляет солдат через два дня после отъезда, и на процессе, когда он обнажается, и так далее — до самого конца. Он существует, следуя логике Евангелия, которая кажется людям скандальной.

Пазолини. Чтобы уточнить мою позицию, я хотел бы зачитать кое-что из моих заметок после просмотра «Франциска» Кавани. Я записал, в частности, что проблема Церкви у нее ни разу не дебатировалась. Точнее, дискуссии ведутся внутри самой Церкви. Тому, кто верит, трудно представить религию как некое новшество, а следовательно, и как святость. Разве что предложить это как проблему. Для неверующего, повторяю, неважно, что Франциск в простоте своей отказывается следовать правилам. Для неверующего это кажется естественным, не заключающим в себе чего бы то ни было скандального или странного. Как можно быть верующим и иметь потребность в норме, как можно жить, не соотносясь с уровнем новизны во всей ее высоте и чистоте, так неверующим это не более чем засчитывается. И ему, неверующему, никогда бы не пришло в голову затевать об этом фильм. Я бы сказал, что неверующему больше нравится святой Франциск, говорящий с птицами и творящий чудеса. Западная религия, по-светски непроницаемая и ошибочно убежденная в революционности собственного клерикального духа, по отношению к чудесам тщится выказать скепсис и иронию. Святой, который не может летать или исчезать, который не признает вещей вполне натуральных, чудодейственным образом не есть святой, или же он святой западного века.

Кавани. Я настаиваю на том, что не согласна с жестким разделением людей на верующих и неверующих. Сама я, к примеру, вышла из семьи, которую Пазолини аттестовал бы как «неверующую», я получила светское воспитание в университетском пансионе. Мои познания и в детстве, и в отрочестве, и в юности замешаны на опыте неверующих куда в большей степени, нежели у Пазолини. И все же я не рискнула бы определить их таким образом, потому что человек всегда во что-то верит. Это может быть политическая идея, отнюдь не религиозная (но несущая идеологическую нагрузку), которая превосходит реальность каждый суший день. Я столкнулась с христианством в том возрасте, когда встают большие проблемы и завязываются крепкие дружеские связи, когда и то и другое сплавляется в универсальный жизненный опыт; как всякий опыт, он перегорает, проходит стадию зрелости, отмечает разочарования, создает стимулы для борьбы. Мне кажется, что для Пазолини вера представляется в виде пушистого, мягкого нимба, изготовленного из подвижного кресла комментаторов. Не могу признать его во всем неправым, у него действительно есть свои резоны, не поддающиеся, впрочем, обобщению. Для меня Франциск не нес в себе ничего заведомо учтенного, ничего, что можно было бы выдать за данность культурного ряда. Я подступала к нему с тем, чтобы его культуру сделать собственной, чтобы познать его, чтобы воплотить его опыт. Если так называемому неверующему больше нравится все сделанное иначе, то в конце концов меня это мало волнует. Но все же я не верю, что Пазолини может говорить от имени этой «категории», потому что с его стороны это была бы инициатива главенствования, на которую он претендовать не вправе и потому еще, что он культурный человек. Вернемся к «чудесам». Для меня они не имеют культурного веса. Они имеют диковинное содержание, то же, что имели еще для моих предков. Я не спорю с ними, я, скорее, отклоняюсь от них. Для меня самое большое и чарующее чудо — это доверчивая близость к ребенку, с которым Франциск остается до конца. Это-то для меня и есть чудо, самое диковинное и скандальное. Абракадабра иных «чудес наоборот», чудес, на которых настаивает Пазолини, меня совершенно не интересует, и я верю (только верю), что она мало интересует и людей моего поколения. Франциск дарит нам самое прекрасное чудо — передает нам свой опыт, свою жизнь.

Я сказала бы, он преподносит нам захватывающую, исполненную поэзии попытку быть «Другим Христом» («Alter Christus»), как называли его в Средние века,— попытку быть другим, вторым, испителем человечества со всеми своими слабыми силами и собственной большой верой в Брата Иисуса. Причины, по которым, я настоятельно отказывалась от иерархии, систем и правил, были обоснованы: иерархия, системы и правила являются принадлежностью земного удела, Франциск же зывал исключительно к духовному — к вере. Имеешь веру — горы сдвинешь.

Франциск, который говорил с птицами, мог летать или исчезать, мог заставить волка дать ему лапу, меня мало интересует: все это казалось мне охотой за фантазмами. И потом чудеса, несмотря на свою магическую мотивировку, должны все же иметь свои внутренние побудители. В моем фильме я помню только одно чудо, именно с волком. Есть ощущение приторности, когда видишь Франциска — Нембо Кида, который заставляет укрощенного волка дать ему лапу. Но в фильме волк преследует Франциска и Леоне, пытаюсь их схватить, они же, естественно, убегают и спасаются на дереве. Они отнюдь не проклинали волка, напротив, Франциск продолжает начатый разговор о том, что есть счастье, и, по его словам, следует быть терпимым к ближнему и не питать к нему злобы, даже если он пытается тебя толкнуть. Чудо и происходит, но лишь в сердце Франциска. Более того, победить природу — это значит не только непостижимо поднять волка до человеческого уровня и заставить его протянуть лапу, но и опуститься самому до уровня волка — понимая волчий голод, ибо они с Леоне сами испытывают в тот момент голод. Любовь Франциска к тварям божьим выражается в том, что он приближается к ним, им же уподобляясь. Бродя свободным по свету, он зависит во всем от всех — подобный волку, подобный птицам. И чудо — это способ постижения и завоевания самой чистой евангельской духовности.

Пазолини. Конечно, и я иной раз скептически по отношению к чудесам. Но не исключаю, что они случаются. Чудеса же, связанные с Христом, действительно происходили. Возвращаясь к образу святого, созданному Кавани, мне хочется сказать, что режиссер хорошо потрудились — следуя правилам и вопреки скандалу. Она максимально «озападничила» своего Франциска. Но свое средневековье она сняла с восточной ориентацией, что объективно имело свои социальные и экономические предпосылки. Она выделила восточные элементы — голод, смерть, грязь, безнадежность, жестокость, — которые были присущи миру Франциска, но в значительной степени ему оказались свойственны и мелкобуржуазные элементы. Естественно, в этом есть своего рода исторический произвол, как если бы Кавани хотела сказать: «Дорогой итальянский мелкий буржуа, мой соотечественник, брат и зритель телевидения! Франциск совсем не был на тебя не похож: он был, как ты, его отец был мелким буржуа с добрым семейством и небольшим ухоженным хозяйством и т. д.; это я тебе говорю, когда заявляю, что Франциск нарочно хотел быть бедным, как настоящие бедные. Истина, которой взыскует Франциск, та же самая, которую смутно ищешь и ты». Отсюда нарочитые аллюзии социалистического характера в фильме Кавани. Мое несогласие с автором сводится к отсутствию в фильме мифа святости Франциска. «Служащие банка», которые сопровождают святого, то бишь его ученики, почти все несостоятельны как элементы священного мифа. Единственные лица, исполненные поэзии, это лица папы и епископов. Лицо папы — единственно совершенное и в своем совершенстве смущенное, точно как в мифологии: лицо наивное, умное, скромное — словно сама весомость мифа. Оно не содержит в себе проблем, но непостижимым образом их разрешает. А это и есть религия.

Из-за своего окружения святой Франциск предстает на экране дилетантом от религии. Он остается носителем природы своего отца и своей матери, и ничего с этим он поделать не может, именно от этого — его иррационализм. Это и есть типично буржуазный способ (этому термину я не придаю ценностного значения, а использую исключительно как психологический определитель) противопоставления другого самому себе. Как бы ни изменялось лицо Франциска у Кавани, ему не удастся стать другим, то есть святым. Он остается подобным остальным. В этом заключен светский и демократический смысл, весьма лестный для Кавани. Но никак не скажешь, что до безумной и утонченной аристократии от религии есть кому-то дело... «Много званых — мало избранных»...

Перевод В. Босенко