

Кіно П'єтро Паоло Пазоліні зазвичай розглядають з основним акцентом на фаталізмі та відвертості, які шокують пересічного глядача, а ще й обурюють носіїв показної поверхової моральності.



Кадр з фільму «Кентерберійські оповіді». 1972.

Леся Прокопенко

Культ тілесності у фільмах Пазоліні



Це почалося в 1975 році, коли режисер зрікся «Трилогії життя», того, що також називалося «святком життя», аргументуючи свою відмову усвідомленням неспроможності в сучасному світі зняти фільм, де панувала би безпосередня краса тіла – вона, як виявилось, людей не лікувала, а лякала. Потім в автора загострюється відчуття приреченості, реалій смерті, безглузого насилля, самоприниження та нищення, піком чого стала стрічка «Сало, або 120 днів Содому». А. Бернатоніте вважає, що зневіра в щасливості буття стала катуючою підготовкою до загибелі, закривши шляхи назовні з «пекла свідомості», диктатури розуму¹.

Але наразі повернімося до «святково-життєвого» Пазоліні, того позитивного емоційного первня режисера, що деякий час переважав у його творчості, власне до «Трилогії». Задум її прийшов до автора у 1970-му, під час зйомок фільму «Медея», як бажання зобразити інший аспект «народного варварського світу» – той його бік, де люди «насолоджуються життям та радіщами кохання». Цей амбітний проект ніс у собі глибокі внутрішні послання, концентруючи нехить відповідати загальноприйнятим схемам, які принижують натуральну тілесність, та прагнення реабілітувати її. Крім того, Пазоліні робив спроби «протистояти як надмірній політизації та утилітаризму лівих партій, так і нереальності масової

культури. Створити фільми, де можна віднайти втрачене природне почуття тіла, того фізичного первня, *elan vital*, що його давно було втрачено». Таким чином з 1971-го по 1974-ий з'являються «Декамерон», «Кентерберійські оповіді» та «Квітка тисячі й однієї ночі».

Тілесність у цих стрічках являє собою те, що Маркузе називав «нерепресивним еротичним ставленням до дійсності»². За його ж теорією, таке сприйняття людиною світу та іншої людини є безпосередньо пов'язаним із задоволенням та естетикою, а точніше з таким явищем, як «erotичне примирення людини й природи в естетичному підході, де порядок – це краса, а праця – гра». Фактично Пазоліні своєю «Трилогією» блискуче ілюструє вимір «нерепресивної цивілізації», за суттю несумісний з порядком, що реально існує і ґрунтується насамперед на відмові, зреченні та продуктивній роботі. Важливо, що вивільнене інстинктивне задоволення поєднано із задоволенням естетичним: відвертий показ природної непригніченої тілесності це, водночас, показ красивого. Й оскільки ствердження цього звільнення як панівного принципу потенційно руйнує фундамент раніше створений, воно можливе лише в певній паралельній дійсності. Такою в даному разі є кіно.

Єжи Коссак писав³, що кіно Пазоліні коливається між двома полюсами – реалістичним гострим баченням дійсності, заснованим на раціональних засадах, та поверненням до ірраціональних міфів, obsesії, повновладдя долі та випадку. Симбіоз цих двох сторін особливо виразний у середньовічній культурі, своє бачення простору якої режисер відтворює у «Трилогії». Свідомий розрахунок пов'язується із забобонністю; іноді це може бути просто-таки блискавичний стрибок від строгої ортодоксії до безтурботного поринання в ерос (один з епізодів «Декамерону», де персонаж дізнається від привида померлого друга, що секс – не гріх). На рівні роботи режисера – це надзвичайна натуралістичність та неприкрашеність зображуваного, до найдрібніших деталей відповідність емпіриці, що не заважає подіям сюжету та образам бути фантастичними, казковими. Минуле, відтворене з Чосера та Боккаччо, перетворюється не на історію, а на яскравий захопливий фольклор. Це підкреслюється й тим, що актори фактично не грають, більшість діалогів – орнаментальні, знакові, ніби в народній виставі; емоції перебільшені та згущені. Натомість фізичний вигляд персонажів – автентичний, для Пазоліні не страшно показати беззубих селян, огрядних жінок, великі носи, криві роти. А краса у цих фільмах – не стандартна відповідність якимось ustalеним рамкам, а певне внутрішнє сяяння, як посмішка Зумурруд; радість та насолода і є краса.

Стрічка «Декамерон» (*Il Decamerone*) – це новаторська візія плебейського, народного Ренесансу. У ній Пазоліні створює абсолютно суб'єктивний загальний образ простолюдинів, де ця простота дорівнює щирості та чистоті й фактично нівелює будь-які хиби. Народ «Декамерону» – «innocenti», вони забобонні, меткі, сповнені спонтанного почуття та поезії, їхня відверта сексуальність та свобода кохання вільні від збочення, пересичення, бруду, породженого надміром. Режисер чудово усвідомлював, що люди ніколи не були бездоганними істотами, але виправдував жагу насолоди, бачив у відкритості безпосередність взаємин. Від Боккаччо Пазоліні запозичив хіба що лише

сюжети, досить вільно інтерпретуючи їх та додаючи своє (гомосексуальні мотиви, яких не було – Чеппарелло пропонує хлопчикові монетку для відомої мети; урізання деяких епізодів – наприклад, новели про Лізабетту). Але в ширшому сенсі, режисер змінив більше, ніж деталі нарації. Аристократичні анекдоти Боккаччо у Пазоліні перетворюються на простонародні, що й задає весь настрій фільмові в цілому. «Верх» і «низ» не просто міняються позиціями, а змішуються в ідеальній пропорції для тієї самої «гармонійної цивілізації». Сам же Пазоліні у своєму «Декамероні» грає роль Джотто, що виступає свідком-коментатором та художником-деміургом, відстороненим від прямих сюжетних ліній, тобто великою мірою він грає самого себе.

Журналістка Анна Цоррадіні робила Пазоліні закид у порнографічності наступної частини трилогії, «Кентерберійських оповідей» (*I Racconti Di Canterbury*). Режисер пояснив засилля відвертих сцен тим, що «фільм не є вульгарний, однак він про життя». Вульгарним для Пазоліні було те, що зроблено виключно для перегляду, а не для мислення, «не пов'язане з правдою, дійсністю речі та почуття». Його «фізіологічний реалізм» та надзвичайно високий рівень зображення дійсності мали на меті ще й «втечу від ірреальної банальності телевізійних сюжетів». У своєму перекладі на кінематографічну мову восьми новел із Джефрі Чосера Пазоліні знову акцентує «низький» шар ранньої ренесансної культури, так званий «фекальний» її бік. Хоча в «Кентерберійських оповідах» так само, як у «Декамероні», ідеалізовано чуттєвість та задоволення, тут мають місце й інші мотиви – скажімо, епізод про хлопця, що стверджує гріховність та бруд публічного дому, а потім гине. В іншій новелі з'являється диявол (згадка образу середньовіччя, притаманного Бергману), котрий карає нечесного збирача податків. Але це – ще не фаталізм, а баланс справедливості серед людей. У цій стрічці Пазоліні знову грає митця – цього разу, власне, Чосера. Самозанурення у побудовану ним же кінематографічну дійсність ніби замикає коло між автором і твором, робить додаткову зв'язку між «реальністю» Пазоліні та глядачем.

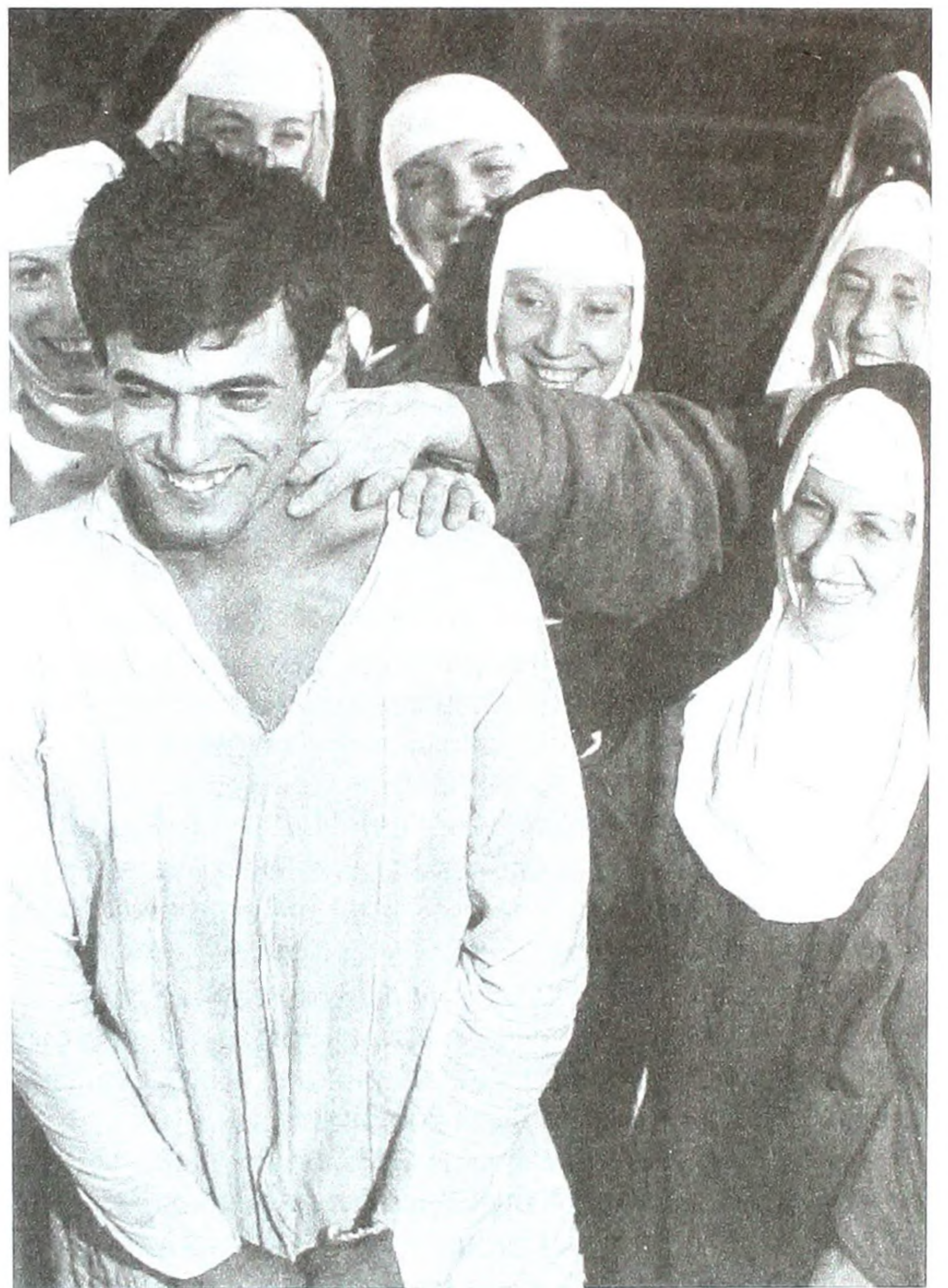
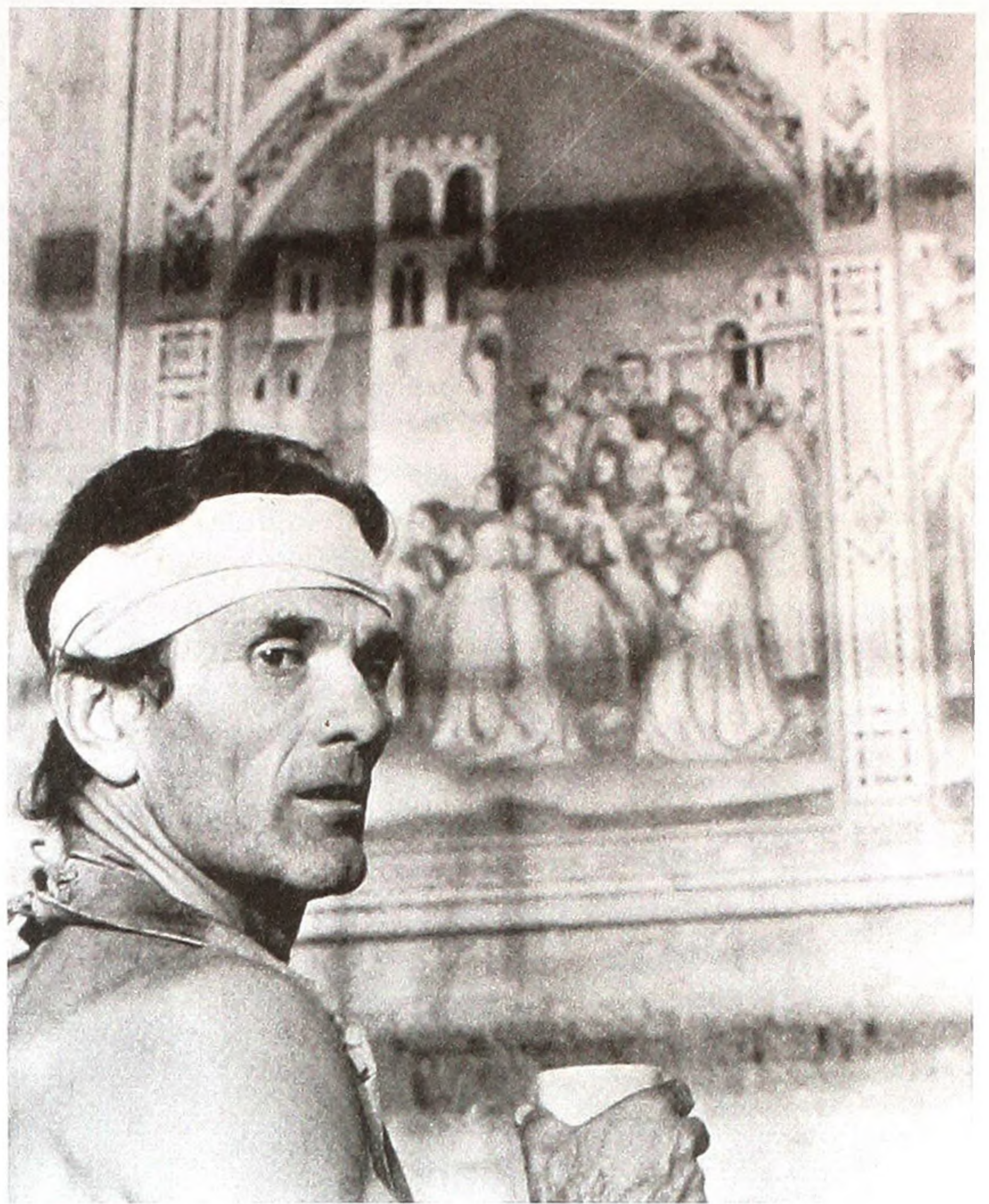
«Квітка тисячі й однієї ночі» (*Il fiore delle Mille e una notte*) – це, радше, позитивно заангажований, зачарований погляд Заходу на середньовічний Близький Схід, аніж таке, як у попередніх частинах «Трилогії життя», рефлексування. Схід – витончена таємниця, концентрат прекрасного. У ролі негідника-переслідувача виступає європеець, «чужинець». Східна жінка у фільмі є мудрою володаркою, повелителькою, хоча називає себе рабиною, вона сильна, але залежна – від насолоди насамперед. Позиція чоловіка амбівалентна, він може бути й об'єктом вибору, і хазяїном; не усвідомлюючи своєї влади, чоловік може стати причиною смерті жінки, а не усвідомлюючи певної підвладності – постраждати сам (у стрічці – кастрація одного з персонажів, до якої вдається коханка, що дізналася про загибель його законної дружини). За такої хисткості позицій, світ, зображений Пазоліні, досягає цілковитої гармонії. Автор задумав цю стрічку під час подорожі Єменом, але ще раніше Схід кликав його, і між 1961 та 1963 роками Пазоліні відвідав Індію, Судан, Кенію, Гану, Нігерію, Ізраїль та Йорданію. Зрозуміло, наскільки сенситивною людиною він був, змігши вловити

ти найтонші мотиви незнайомих йому культур та переда-ти їх у «Квітці». Це не тільки музика та вбрання, а й ґрун-товне відтворення загального духу в індивідуальних ри-сах. Крім того, Пазоліні користується власними сим-волічними засобами. Дуже характерним для режисера образом є хронотоп пустелі, що фігурує і в інших фільмах («Едип», «Хлів», «Сало...»). Це втілення першооснови для збереження цілісності, балансу світу, місце, де панує єдність і де можна пізнати свободу через самотність. Нур-ед-Дін мав іти саме через пустелю, щоб знайти Зумурруд. Взагалі «Квітка» зображує світ настільки досконалої фізичної і духовної краси та тонкої насолоди, що стає зрозуміло, як міг пригнічувати Пазоліні розрив між та-кою змодельованою реальністю та справжньою повсяк-денною банальною дійсністю, від якої режисер прагнув утекти. Але знову ж – красу зображено через межува-натуралістичність, тут, як і в попередніх двох частинах, є і гротескність, і умовність, і гра.

Для Пазоліні основними схемами мови кіно були сни і спогади, так звані «оніристичні» елементи, що забезпе-чують можливість «погляду на недоступні речі». У роботі «Поетичне кіно» він підкреслює, що базою мови кіно не є жодна комунікативна мова, і не мова образів. Натомість марення являє собою ланцюг «образознаків», що має ри-си фільмової послідовності. «Трилогію», таким чином, можна розцінити, як «сон» про радість людського буття та «згадку» про час, коли наївне нецинічне природне за-доволення було можливим. Але бажаючи відійти від заідеологізованої сучасності, режисер стикається зі «злиттям часу», коли крах цієї сучасності тягне за собою також і крах того казкового минулого, яке могло слугува-ти місцем втечі. Сьогоднішнє виродження духовності та тілесності водночас знецінює минуле, перетворивши життя на «купу нікчемних недолугих руйн»¹.

Іншою характеристикою кіно Пазоліні є міфологізація. Режисер сам писав, що його стрічки несуть «міфічну, інфантильну основу, яка й робить фільм «гіпнолітичним монстром»²; вони оперують простими фундаментальни-ми цінностями, позбавленими штучності. Скажімо, відверта еротичність «Трилогії» нібито знімає потребу алібі для колективного несвідомого, дозволяє скоротити шлях до неї. Пазоліні особливо захоплювало людське се-редовище, «що потрапило під владу історії, але ще зберігає ерос у первісності». Крім того, для звернення до загальнолюдського, Пазоліні застосовує стереотипи ма-сового мистецтва – у сюжетах фільмів «Трилогії життя» існує інтрига, розважальність, мелодрама, схеми діалогів прості та умовні. Але очевидно, що це кіно є нонкон-формістичне – Пазоліні безпосередньо користується умовністю міфологічних елементів фольклору, середнь-овічними примітивними схемами.

«Трилогія» відверта, позбавлена нашарувань ідеології з понять простої краси, простої насолоди – у цьому її життєствердність. Руйнування та збочення насолоди призводить до колапсу особистої гармонії людини, яка намагалася щиро вірити в них.



Кадри з фільму «Декамерон». 1971.

¹ Ада Бернатоните <http://www.kinozapiski.ru/article/483/>

² Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. — М: ООО «Издательство АСТ», 2002.

³ Jerzy Kossak. Kino Pasoliniego. — Warszawa, 1976.