

П'єр Паоло Пазоліні: невидиме, справжнє, поетичне

(до 100-річчя Майстра)

Юлій Швець

П'єр Паоло Пазоліні (1922–1975) – один із найбільш соціально ангажованих режисерів італійського кіно. Й не менш загадковий: кожен його фільм ставав подією, яка активно обговорювалася в мистецьких колах. Окрім того, режисер завжди мав свій власний погляд на всі суспільні проблеми, що йшло урозріз із гаслами будь-якої політичної партії. Його смерть в 1975 році в порту Остії (куди режисера заманили, викравши негатив останнього фільму) залишається кримінальною загадкою сучасної Італії. Недавно асистент режисера та його найближчий друг (за версією слідства, саме він викрав плівки та передав їх вбивцям) відмовився від своїх свідчень у суді, й справа знову викликала бурю давніх спогадів та новітніх версій, виявлення фігурантів, які могли бути зацікавленими в передчасній смерті митця. В сенсі «загадковості» та «соціальності» Пазоліні міг суперничати хіба що з Лукіно Вісконті, але, на відміну від нього, він не був ні родовитим аристократом, ні «похмурим генієм», швидше, навпаки – про нього згадують як про людину уважну, тактовну, делікатну й навіть сором'язливу. Однак у масовій свідомості Пазоліні все ще перебуває в якомусь доволі дивному (для справжнього митця) статусі чи то «поп-зірки» чи то «ікони соціального стилю».

На початку шістдесятих поет, прозаїк, есеїст, автор резонансних поетичних збірок «Le ceneri di Gramsci», «Життєвих життів» та «Буйного життя» вирішує спробувати себе як кінорежисера й знімає повнометражний дебют «Аккатоне» (з італ. – жабрак). Стрічки Чапліна та Ренуара, які Пазоліні обожнював під час навчання в Болонському університеті, зародили в ньому одержиму любов до кіно, однак режисер спочатку розглядає його не як самодостатнє й оригінальне явище, а як «технічний варіант» літератури. Й навіть як форму «протесту проти літературної мови», якій у кіно протистоїть дія (жест) як «перша мова людства» – цей «категоричний імператив» він потім буде втілювати в усій своїй творчості.

Окрім кінорежисури й літературної творчості, які прославили його, Пазоліні досить інтенсивно займався семіотикою кіно у 1965–1967-х роках. Основні погляди на «нове кіно» Пазоліні виклав у кількох текстах. «Поетичне кіно» – таку назву має перший із серії кінознавчих текстів



Етторе Гарофолі та Анна Маньяні у фільмі «Мама Рома». Режисер П'єр Паоло Пазоліні. Італія, 1962.

Пазоліні, написаний у 1965 році для виступу на фестивалі Нового кіно в місті Пезаро. Окрім іншого, в ньому автор створює те експериментальне поле, в якому питання про природу, в тому числі українського поетичного кіно, може отримати неочікувані й непередбачувані результати.

Пазоліні розділяє мову кіно на «мову прози» і «мову поезії». «Мова прози» історично сформувалась у перші десятиліття існування кіно і тяжіє до натуралізму й об'єктивності. Мова прози позбавлена незауважено експресивних, імпресіоністських, експресіоністських та широкого спектру інших засобів виразності, й це збіднює її арсенал. Але в реальності не існує просто «грубих предметів» – в житті й у кіно вони значимі за своєю природою настільки, що можуть стати символічними знаками (сюрреалізм Бунюеля, класичний формалізм Антоніоні). У відомих класичних фільмах поетичність досягається без використання специфічної «мови поезії»; можна стверджувати, що поезія там присутня імпліцитно, як, наприклад, вона «розлита» в новелах Мопассана чи Стефаника. Цій «мові прози» в кіно (в якому, як кажуть спеціалісти, «камера не відчувається») Пазоліні, аналізуючи стрічки Антоніоні, Бертолуччі і Годара, протиставляє «мову поезії», відмінною рисою якої є, по-перше, – «нав'язливі кадри» («безкінечна» статичність одного й того ж зображення), по-друге – «нав'язливий» та вочевидь неправильний (задля експресії) монтаж. А також деякі технічні маркери: низка різних об'єктивів при зйомках одного й того ж об'

личчя; трансфокатор високої кратності, що «розтягує» предмети; постійні й ніби без спеціального наміру контр-ажури зі своїми відблисками; рухи «ручної камери»; відчайдушні «наїзди»; дратуючі «склейки». Цей «кодекс формаліста» (за Пазоліні) народився в кіно з різних причин, але насамперед із пристрасної до справжніх змін та розвитку художньої мови і змісту та з провокативної свободи й чарівно «творчої» анархії.

Досліджуючи мову кіно як явище самодостатнє, й водночас вдало відшукуючи їй (мові) літературні еквіваленти, він виводить мову «поетичного кіно» із особливого підвиду літературної «невласне прямої мови». Це той випадок, коли пряма мова передається автором без «лапок», але ще не є «внутрішнім монологом» героя. Тобто коли режисер настільки занурюється в духовний світ одного чи багатьох вигаданих персонажів, що починає не лише невідсторонено сприймати його (їх) психологію, а й частково переймати його (їх) мову – ніколи, однак, не втрачаючи хоча б надтонкої дистанції між «привласненим» персонажем та особистим «я». Виводячи мову «поетичного кіно» з літературної «невласне прямої мови», Пазоліні стає одним із творців найбільш оригінальних версій «теорії кіномови» й усієї поетичної кінообразності. Особливої ж вартості його дослідженням додає те, що своє бачення «поетичного» він реалізує не лише в теоретичних роботах, а й на практиці.

Головний герой дебютної стрічки Пазоліні «Аккатоне» – жебрак, який живе в бруді й пилу передмість Риму – уособлює соціальну покору, смирення й деградацію, всередині якої режисер знаходить «щось священне, щось релігійне в непевному й загальному сенсі слова» (Пазоліні). Панівна релігія минулого століття – марксизм, який на вершину соціальних змін ставить пролетаря (як і будь-яка інша ідеологія), викликає у Пазоліні скепсис: сучасного йому робітника Пазоліні вважає повністю нездатним до соціального прогресу. І навпаки, саме в регресі до «селянської природи» людства він вбачає деяку можливість суспільного розвитку в майбутньому. Музика Баха, що заповнює весь аудіальний ряд фільму, розставляє неочікувані смислові акценти й робить повернення Пазоліні до общинної архаїки «християнськи зрозумілою». Стрічка демонструвалася поза конкурсом на Венеціанському кінофестивалі 1961 року, однак через «можливі проблеми з пристойністю» не мала прокатного дозволу. Фестивальний резонанс допоміг такий дозвіл отримати (з віковим цензом «18+»), однак на прем'єрі в римському кінотеатрі «Барберіні» група молодиків закидала екран пляшками з чорнилами й овочами, і показ був призупинений. Уже в наступному, 1962, році на МКФ у Карлових Варах дебютант отримує премію за найкращу режисуру.

Наступним фільмом – «Мама Рома» (1962) – з Анною Маньяні в ролі римської повії, котра прагне змінити своє безпросвітне життя, аби присвятити його синові, Пазоліні утверджує себе як одного з лідерів кіномистецтва. Візуальний антураж нової стрічки майже не відрізняється від пустельної «декорації», що її глядач бачив у «Аккатоне».



Марія Каллас у фільмі **«Медєя»**. Режисер П'єр Паоло Пазоліні. Італія, 1969.

Однак, у героїні Маньяні, котра веде «пристойний» спосіб життя, продаючи овочі й намагаючись приховати своє минуле, від спілкування з «новим світом» поступово постає іншого роду «моральна проблематика», від якої був далекий жебрак Аккатоне. Результатом «смертної туги» героїні зрештою могла б стати відмова від усякої – попередньої й нової – «соціальної маски» (Піранделло) та справжнє моральне відродження. Однак вихід із лабіринтів суспільної моралі, за Пазоліні, стереже «дрібнобуржуазний ідеал».

У своїй новелі в колективній стрічці «Рікотта» (1963) (на основі Страстей Христових окремі сюжети створили режисери Росселіні, Годар та Григоретті) Пазоліні знову занурює глядачів у маргіналізований світ «скромних людей», викинутих на узбіччя, котрі мають лише померти, аби довести, що жили¹.

Загалом, самобуття й пізнана кінематографічна манера Пазоліні склалася, передовсім, у пізнішій серії фільмів на міфологічні теми, серед яких найвідоміші «Євангеліє від Матвія» (1964), «Цар Едіп» (1967), «Медєя» (1969), однак вже в перших своїх роботах режисер створює абсолютно унікальний і цілісний «метасвіт», який потім кочуватиме з одного його фільму в інший. Головною ознакою цього пазолінівського світу буде його антиісторичність – форма протесту проти історії, яка, за словами режисера, є дефініцією «виключно буржуазною», звичайна ж людина тільки через особисту трагедію має шанс в неї потрапити. Поняття «буржуазності» Пазоліні в цьому, як і в деяких інших конкретних випадках, використовує, на наш погляд, доволі умовно. Він узагальнює й поширює його значення на всі елітарні

¹ Традиційно, фільм був заборонений в день виходу на екрани через звинувачення в «образі державної релігії». Однак вже у травні 1964 року Апеляційний суд Риму задовольнив скаргу Пазоліні, повністю виправдав його наміри, й фільм з'явився на екранах. Всього ж за життя Пазоліні його кінематограф «обговорювали» в судах 33 рази.

групи всіх часів, включаючи первіснообщинні відносини й епоху до початку «розподілу праці» й пов'язаного з цим майнового розшарування та виникнення ідеології.

Історія, як одна з найактуальніших форм ідеології, надзвичайно міцно пов'язана з літературою, зокрема, з «буржуазним романом» (на чому акцентували увагу й Георг Лукач, і Ролан Барт) та «раціональним кінематографом» (на чому наполягає Пазоліні). Тому режисер обирає «регрес до дикості» як протипагу цивілізації, а, продукуючи фільми з життя низів, позбавляє італійську бідноту тієї романтичної аури, яка була створена неореалізмом. В сенсі ж кіномови розвиває – теоретично й практично – «поетичне кіно» як протипагу «кінематографічній прозі» Чапліна та Бергмана.

Типовий «пустельний» антураж більшості фільмів Пазоліні утворює, по суті, одні й ті самі наративи, й у кожному фільмі (як і в кожному вірші) Пазоліні не розрізняє час історичний і час поточний. Ознаки «універсалізації часу» (тобто майже повної його відсутності) мають місце не лише у фільмах на міфологічні теми. Особливо цінною для розуміння часопросторової моделі всесвіту режисера є стрічка «Хлів» (1969), що фізично суміщає дві паралельні лінії – з минулого й нинішнього часу, – які колись мали б перетнутися. Але вони так і йдуть паралельно, жодного разу сюжетно не зустрічаючись і жодною знаковою подією не заходячи на територію іншої. Та все ж поетичне зіставлення фактів цих скрупульозно відібраних автором «паралельних» ліній (з різними героями й у різному часі), на думку Пазоліні, дозволяє зрозуміти механізми функціонування справжньої історії – без фальшивих згадок-образів-імітацій, нав'язуваних часопросторовою офіційною «літературною історією».

У творчості Пазоліні можна виділити ще чимало революційних підходів до глобальних проблем кінематографу, однак важливо зупинитися на тому унікальному поєднанні природності відображення минуло-сучасного і його абсолютної ілюзорності, яке ми часто зустрічаємо у Пазоліні та в майстрів українського «поетичного кіно» («міфопоетичного»). Італійський режисер часто обирає те минуле, яке навіть для самої історії – ілюзія. Язичницькі та християнські міфи, перські казки у людській уяві перебувають «за рамкою» усвідомлюваної історії, на рівні протоісторії – невидимої та неявної суті, яка формує наші уявлення про світ задовго до появи конкретизованого часопростору – того, власне, в якому ми можемо більш-менш чітко себе (або наших найближчих чи навіть далеких прашурів) ідентифікувати.

В українському кіно, знімаючи картини XVIII століття у фільмі «Пропала грамота» (1972), Борис Івченко також відтворює співзвучний його (новому) часу погляд на минуле. Можна навіть стверджувати, що його камера дивиться на все навіть з точки зору нашого – найновішого – дня, хоча з моменту тих зйомок пройшло піввіку. Так само історія для Юрія Іллєнка у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002) – не щось, що можна знайти у глибині віків, а те, що залишило травматичні сліди в нашому українському способі сприйняття історії. У «Криниці для спра-

глих» (1966), дія якої протікає в досить умовній сучасності – нашу увагу привертає не надто виразний літній ландшафт, нейтральний сільський одяг, непримітна, й навіть у певному сенсі узагальнена «криниця». Час історичний у фільмі співпадає з нашим повсякденним сприйняттям часу «минулого», але позбавленого будь-якого візуального еквіваленту. З іншого боку, сюжетна «лінія минулого» у стрічці «Молитва за гетьмана Мазепу» виявляється вкрай театралізованою, виконаною в строгих асиметричних композиціях, супроводжується потоком афористичної кіномови, переповнена якимось позаісторичним «реквізитом» від інтер'єрів гетьманських палат і до зовнішності кривавого Антихриста Петра.

Кількість «одно-образних» (не одноманітних) повторюваних знаків у згаданих українських фільмах явно перевищує кількість, необхідну для тієї чи іншої інтерпретації. Взагалі, всі фільми української «поетичної школи» постають перед нами передовсім як набір візуальних «ребусів» для тих, хто намагається поєднати їх у єдиний наратив. І все ж, незважаючи на «труднощі інтерпретації», ми чомусь упевнені, що можливість раціонального прочитання цих ірраціональних кінотекстів існує. Але звідки така впевненість? І де той ключ, шлях до якого такий ускладнений?

Детальніший погляд на «паралельний монтаж» двох або й більше нібито не пов'язаних між собою фізично-дієвих або (жестово чи вербально) рефлексуючих сюжетних ліній підказує нам: те, що ми звикли називати «сьогоднем прогресом-цивілізацією», знаходить у собі ті ж самі «первісні» (Пазоліні) або «міфопоетичні» (язичницько-християнська національна міфологія) закони й механізми, які, з точки зору авторів раціональної «офіційної історії», мали б стертися й залишитися у часі доісторичному. Але в окремі мирні періоди (часи очікування) й у часи гострих історичних катаклізмів це «прото-минуле» чомусь здається нам куди ближчим і навіть значно раціональнішим за відсторонене від нас минуле, написане офіційними істориками. Й ми починаємо діяти за його архаїчними моделями, а не за моделями «раціональної історії». Чому так відбувається?

У Пазоліні «історичне минуле» – це соціально детермінована історія надзвичайно вузького соціального прошарку (який у цьому минулому тільки й фігурує, видаючи свою історію за середньоарифметичну історію людства). В українському «історичному минулому» нашими географічними сусідами протягом тривалого часу нам пропонувалась тотально сфальшована «національна історія», яка була середньоарифметичною історією самих географічних сусідів і нікого більше. Вивільнення, повернення в суспільний обіг на перший погляд ірраціональної (що має, однак, чіткі прозорі механізми) загальнолюдської – національної та соціальної – історії, зашифрованої у безлічі народних поетичних фігур і недоводок, є (за Пазоліні) завданням «ірраціонального» або «поетичного кіно», незалежно від географічних локацій.

(Закінчення в наступному номері)