

Мистификация греха маркиза де Пазолини

В 1975 году Пазолини отказывается от того, что он назвал «праздником жизни». Это отречение, безусловно, является знаком подведения итогов — перед шагом в пропасть. В его картинах появляется ощущение реальности смерти, ад в фильме «Сало, или 120 дней Содома» становится адом сознания режиссера. Отречение, безусловно, результат подведения итогов — перед шагом в пропасть.

Пазолини обвиняют в том, что он излишне откровенно демонстрирует «обнаженные тела и их кульминационный символ — половые органы»^[1]. С одной стороны, именно эти моменты для режиссера являли собой суть прогрессистских устремлений 50–60-х годов; с другой стороны, Пазолини видел в этой открытости искренность и непосредственность в отношении, казалось бы, самых интимных сторон человеческого бытия: «...Идея изображения эроса в человеческой среде, которая уже попадает под власть истории, однако, еще сохраняет эрос в первозданности — в Неаполе, на Среднем Востоке — завораживала меня лично как автора и как человека»^[2]. Для Пазолини «Трилогии» — нежелание соответствовать общепринятым нормам и правилам, в рамках которых «лжестерпимость», физическое вырождение считаются естественными процессами «эволюции» человеческого рода, а «насилие над телом... стало самой явной характеристикой новой эпохи в развитии человечества»^[3].

Пазолини аргументирует свой отказ тем, что сейчас он не смог бы снять такого фильма, где царит красота тела (поэтому в «Сало, или 120 днях Содома» нет конкретной обнаженной фигуры, а есть груда тел, на которые направлена энергия насилия и уничтожения, потому что в них нет сопротивления, нет проявления собственного человеческого достоинства). Современное вырождение духа и тела в принципе обесценивает прошлое — Пазолини констатирует: «Крах настоящего влечет за собой и крушение прошлого, жизнь превращается в груду ничтожных нелепых руин»^[4]. Режиссер убежден, что лицо современной ему критики — это «ложная скромность», и благодаря этому происходит деформация культурных ценностей, их неизбежное вырождение.

Та стихия «народной культуры», которая царила в «Трилогии жизни», стала фактом прошлого. Более того, Пазолини с горечью утверждает, что «народ в антропологическом смысле не существует»^[5], так как политическая жизнь любой отдельно взятой страны (и в том числе Италии) пронизана расизмом и дискриминацией.

Именно в «Трилогии», пытаясь отрешиться от идеологии и изобразить реальность прошлого как таковую, режиссер столкнулся с фактом слияния времен, когда вслед за крахом настоящего рушится и прошлое. «Приспособление» — отречение — шаг вынужденный. Фатальность его заключается в том, что процесс съемок «Сало» сочетался в сознании режиссера с мучительным ощущением конца — конца своего творчества и жизни в целом.

Отказываясь от «Трилогии» — воплощения радости бытия, он ставит крест на своей судьбе и начинает мучительно готовиться к смерти. Неслучайно, говоря о современной ему Италии, Пазолини подчеркивает, что здесь «не происходит ничего, кроме «приспособления» к собственному вырождению»^[6]. К своему ужасу, режиссер начинает понимать, что катастрофа уже готова разразиться, что он ничего не в состоянии изменить своим творчеством, — как бы он ни страдал и как бы ни пытался облечь эти страдания в приемлемую для зрителей форму. Невозможно ничего изменить: преступление, насилие, извращение, жестокость — столпы, на которых держится этот мир. Именно осознав это, режиссер решается на свой предпоследний шаг (последним будет смерть) — бросить в лицо зрителю весь кошмар, весь ад мира, который вобрала в себя эстетика Маркиза де Сада.

В своем последнем фильме Пазолини совмещает три пространственно-временных пласта: реальное время, конкретно-историческое и вымышленное пространство книги Франсуа де Сада. Пазолини создает кинематографическую модель ненавистного ему фашизма. Гитлер дарит Муссолини республику — Пазолини использует этот факт для увязки истории и литературного материала, домысливая исторические реалии. Для режиссера фашизм равен садизму; история дает основания так думать. Автор не только клеймит фашизм, но, по

сути, и выносит приговор всему человечеству (в первую очередь — себе). Пазолини не столько судит, сколько ужасается тому, что человечество погрязло во всех смертных грехах, опускаясь все ниже в поисках острых ощущений — вплоть до самоистребления.

В вымышленном времени де Сада происходят игры его подсознания, выявляется безумие его духа и тела. И здесь Пазолини ни на йоту не отходит от концепции де Сада. Режиссер делает акцент на тексте и его кинематографическом переложении: «Хочу заметить, что я с абсолютной верностью воссоздал психологию персонажей и их действия, ничего не добавляя от себя. Тождественна даже структура повествования, хотя она, конечно, представляет собой синтез текста Сада. Осуществляя этот синтез, я использовал идею, которую наверняка держал в уме де Сад, — Дантову модель»^[7]. Хотя нам кажется, что у Маркиза все же не было представления о слоистости мироздания; в центре внимания у него — человек, ввергающий себя в бездну наслаждения и, в конце концов, уничтожающий. Аналогичные процессы идут и в современном режиссеру времени.

Если в «Аккатоне» герои двигались по обочине дороги, и режиссер смещал центр кадра в сторону, — как бы для того, чтобы они прошли мимо пропасти, то в «Сало» он намеренно проводит своих героев по кругам ада. В фильме есть как бы преддверие Ада, за которым следует три адских Круга: «Круг маний», «Круг дерьма», «Круг крови», и композиционно фильм делится на четыре части.

1. Пустынное пространство, поглощающее людей.

На нем происходят странные, пока абсолютно непонятные зрителю действия, которые Пазолини как будто намеренно уводит в глубь кадра. Власть в руках избранных извращенцев, которые отлавливают юношей и девушек, чтобы на оргиях в особняке Сало удовлетворить все свои желания и прихоти. Финальная сцена этой части построена так (и думается, что здесь раскрывается суть режиссерского замысла), чтобы довести до абсурда некоторые из пазолиниевских хронотопов. Хронотоп пустыни предстает здесь в логически завершенной форме, но визуально оформляется несколько иначе, чем в

«Трилогии» и в «Свинарке». Ракурс съемок фашистско-садовой человеческой пустыни резко отличается от предшествующих визуальных построений Пазолини. Раньше его кинематографическая метафора «человек и пустыня» прочитывалась буквально и неизменно вызывала библейские ассоциации. Теперь же действуют люди-марионетки, и хотя их много, но каждый из них экзистенциально одинок в силу того, что все они рабы (одни — своих желаний, другие — желаний своего господина). На экране происходит бессмысленное действие, где похожие на теней люди движутся в пространстве, подернутом дымкой, отчего все кажется еще менее реальным, далеким от действительности.

Идет облава на тех, кто должен стать объектом смутной страсти маленькой группы людей, обладающих неограниченной властью и, как следствие, дикими необузданными желаниями. Пазолини лишает жертв силы духа — даже тех, кто способен сопротивляться; отсюда возникает визуальное ощущение того, что практически все, кого на протяжении фильма насилуют, убивают, калечат, несут в себе комплекс жертвы и ждут возможности его реализации. Режиссер одинаковыми монтажными стыками показывает равно безропотное подчинение каждого, кого уводят в замок, откуда можно вернуться только мертвым. Изображение замка — прибежища отвратительных, нечеловеческих страстей — подается как бы в тумане, отчего усиливается ощущение нереальности происходящего.

Крупным планом (который для Пазолини — преддверие вечности), показаны лица тех, кто был реален (все имена и количество персонажей героев де Сада в фильме сохранены — Кюрваль, Бланжис, Дюрсе, Епископ) и в эпоху Просвещения, и в XX веке — веке фашизма, у которого, с точки зрения режиссера, нет периодизации: это явление постоянно.

В фильме Пазолини персонажи Сада перевоплощаются, становясь эсэсовцами в штатском; их лица — злобные маски, лишённые мысли, чувства и души. Рядом с ними «рассказчицы», услаждающие слух присутствующих извращенными премудростями наслаждения. В кадре лица тех, кто будет наслаждаться, и тех, кто будет служить

наслаждению, разделены зрительно: те, в чьих руках власть, стоят на балконе — то есть на головах (душах, телах) своих жертв, стоящих внизу, на полянке под балконом. Пазолини называет эту часть фильма «Преддверием ада», и логическим ее завершением становится дословная цитата из романа де Сада: «Для всего остального мира вы мертвы». Нет границы между жизнью и смертью, и неизвестно, что милосерднее. Пустыня души деформировалась. В «Сало» акценты расставлены таким образом, что возникает сомнение, — а существует ли человек как таковой. Режиссер говорил: «Я обычно обращаюсь как бы к своему второму «я», — ко всем, кто так же ненавидит власть за то, что она делает с человеческим телом, низводя его до состояния вещи, уничтожая личность»^[8]. Вместе с уничтожением личности стирается печать божественности со всего мира.

2. «Замкнутое пространство сладострастия».

Оно начинается продвижением к центру ада с повествовательных повторяющихся моделей на фоне изображения Мадонны. Визуально она является композиционным центром. С ее вынужденного молчаливого согласия происходит обожествление гнусностей, под воздействием которых даже тело перестает быть своим собственным, начинает принадлежать кому-то. Пазолини дает семантическую антитезу палач-жертва с предельной ясностью. Большинство, оказавшееся во власти меньшинства, абсолютно покорно своей судьбе, принимает все, что с ним делают или собираются сделать. Нет сопротивления злу, есть подчинение. Палачи не знают, как далеко заведут их собственные прихоти (сюжет развивается по принципу нарастания произвола и отвращения), а их жертвы настолько слабы духом, что не в состоянии противостоять любому насилию. Сильный хочет обладать, слабый жаждет этого обладания. Пазолини не только обличает власть как таковую, что он не раз подчеркивает, но и тех, кто готов этой власти служить.

В «Сало» вседозволенность власти достигает таких чудовищных масштабов, что становится нормой, создавая иллюзию естественности происходящего. Желание проецируется в «дурную реальность», где зло облечено во плоть и парадоксально «нравственно» (следуя логике де

Сада, бездействие жертв оправдывает палачей). Тогда Бог становится невозможным, но необходимым, — как тот, кому бросают вызов смертные существа своим ложным бессмертием.

Не случайно в «Круге маний» Мадонна оказывается свидетелем всего происходящего; она смотрит на реальные и планируемые бесчинства, — и не может что-либо изменить. Насилие бросает вызов Творцу отсутствием страха и душевного трепета. Де Сад, обличая Бога как ложного владыку мироздания, лишённого воли и способности к действию, тем самым претендует на роль существа, равного Богу, а может быть, даже превосходящего его силой воли. Этот абсурдный вызов Пазолини игнорирует (при всех утверждениях об атеизме), демонстрируя наличие страха, из-за которого человеку представляется невозможным посмотреть в глаза Божеству. В последующих кругах режиссер закрывает глаза Мадонны: на ее изображение навешивается некое подобие дверей, плотно закрытых и с огромным замком. Таким образом происходит убийство Бога, и человек становится рабом своих или чужих желаний: «Человек, который соединился с Богом на низшей ступени иерархии через акт служения и который теперь, когда Бог, располагавшийся на вершине иерархии, умер, оказался в положении раба, оставаясь слугой без господина в той мере, в какой, переживая смерть Бога в собственной душе, он продолжает терпеть того, кто на самом деле является повелителем, и он может стать повелителем лишь постольку, поскольку ему, принявшему участие в убийстве Бога, совершенном на вершине иерархии, хотелось бы уничтожить повелителя, чтобы самому стать им»^[9].

Согласно концепции Пазолини, власть присваивает себе божественные функции, но Бог — это любовь («Птицы большие и малые»), а власть — насилие. Значит, в «Сало» применен оксюморон — «насилие любви». У этой любви — извращенная природа, направленная не на созидание, а на уничтожение. Зло заполняет пространство, и формула «одно зло порождает другое» действует в эстетике пазолиниевского фильма с циничной точностью.

Мир «Сало», где любой, оказавшийся в кадре, — или палач, или жертва, точно соответствует жизненной позиции Пазолини:

сопротивление злу насилем тоже есть зло, — возможно, еще большее, чем явное зло. Сцена бракосочетания, которая венчает эту пространственную модель, выглядит некой идиллией, в противоположность своей истинной сущности. Это «идиллия» безропотного подчинения, принятия рабства как единственно возможной формы существования, представлена грудой голых тел, раздавленных и униженных физически и духовно. Появляется ощущение, что жертва сама направляет желание палача, и при этом извращенно наслаждается.

«Замкнутое пространство сладострастия» в большей степени, чем фильм в целом, построена по законам театра жестокости Арто. Именно здесь визуально создан некий универсум Зла — социального и физиологического каннибализма, доисторического, звериного, безумного. В основе визуальной эстетики Арто лежит не столько кровожадность (не в этом смысл его жестокости), сколько игра подсознания, способствующая выявлению «источника и содержания жизни в неких существенных принципах»^[10]. Убежденность в том, что метафизику бытия можно познать только через кровь, становится неотъемлемой частью режиссерского сознания (возможно, эти фатальные умозаключения и привели Пазолини к страшному итогу). Арто писал: «В том состоянии вырождения, в котором все мы прибываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу»^[11]. Пазолини следует логике Арто, постепенно разворачивает ее в пространстве и во времени, придавая все более извращенную окраску — в духе маркиза де Сада.

3. «Смердящее пространство сладострастия».

Если Маркиз в своем «предсмертно-судорожном» произведении стремится продемонстрировать читателю все возможные виды извращений, приносящих наслаждение, то Пазолини, внешне сохраняя в своем фильме дух де Сада, утверждает нечто противоположное. Режиссер ужасается бездне морального разложения, в которую повергло себя человечество на протяжении своей истории (думается, неосуществленная экранизация Жюль де Рэ стала бы логическим продолжением «Сало» и нашла бы определенную актуальность в

современном режиссеру времени). Пазолини не может смириться с социальной несправедливостью и произволом, насилием и смертью и именно поэтому доводит до абсурда эти аспекты человеческого существования.

Либертинам в черных одеждах, застегнутых на все пуговицы, четко соблюдающим церемониал, противопоставлена группа обнаженных людей, которым нечем прикрыть свои тела и души — в данном контексте одежда в визуально-смысловом плане означает наличие защиты. Хозяин диктует рабу определенную модель поведения, и тот вынужден позволять ему все — от оскорбления словом и взглядом до вырывания глаз и вырезания языка. Смерть для раба оказывается слишком легким выходом из положения — поэтому Пазолини выводит ее за кадр. В смерти просто нет смысла, потому что изначально и жертвы, и палачи мертвы, пресыщены жизнью настолько, что готовы поглащать экскременты. Пазолини закрывает изображение Мадонны, сужая пространство до одной комнаты, где концентрируется действие фильма, причем постоянно повторяющиеся сцены доводят его до бессмысленности.

По сути, на протяжении всего экранного времени происходит одно и то же, движения нет, только какое-то блуждание во тьме. За наслаждением теряется смысл, все превращается в гнусность. Режиссер акцентирует внимание на мании, тщательно скрываемой в подсознании (по Фрейдю). Экскременты, сладострастно пожираемые либертинами, в символике фильма представляют отобранное наслаждение и деградацию личности через возвращение в детство. В теории Фрейда задержка дефекации есть первая попытка ребенка получить сексуальное удовлетворение. Пазолини демонстрирует извращенную реализацию этого детского желания. Торжественная тональность чудовищного пира вызывает ассоциацию со средневековыми обрядами. Вымазанные лица, почти осязаемый смрад, груда тел, в которой отдельный человек уже не различим, — кадр за кадром режиссер не только рисует картину физического и духовного вырождения, но и постепенно уходит от реальности, в связи с гиперболизацией страха перед ней.

Этот же страх воплощается в моделировании перманентной смерти (в японской мистике считается, что момент познания смерти приходится на пик сладострастия). Смерть смерти, растянутой во времени, наполняет пространство всего фильма. Либертины Пазолини бросают своим жертвам: «Мы бы хотели убивать вас тысячи раз, — до бесконечности, если бы это было возможно»; точно такое же желание выражают герои де Сада. В фильме «Сало» режиссер заставил зло говорить его собственным языком — языком смрада, крови, убийства.

Страх перед реальностью жизни превращается в желание реальной смерти. Видение режиссера практически совпадает с эстетикой писателя, но если последний считает все это проявлением человеческого естества, то для Пазолини — это приговор власти и всему человечеству. Люди используют власть для того, чтобы безнаказанно убивать и длить блаженство смерти; тем самым они разрушают и себя, и мир в его целостности. Для зла у Пазолини (как впрочем, и у де Сада) нет конкретного времени, оно носит планетарный характер, оказывается актуальным в любую эпоху, что взрывает само время изнутри, стирает его границы и придает злу характер абсолюта, обесмысливая тем самым вечность. «В самом деле, одно зло заполняет таким образом каждое мгновение социальной жизни, разрушая одно мгновение другим»^[12].

Не случайно именно «Сало...» — последний фильм режиссера. Можно делать различные предположения по поводу истинных причин его загадочной смерти, но анализ творчества Пазолини позволяет сказать, что каждый фильм был своеобразным протестом против безнравственности человека и социума в целом. Фиксируя зло в визуальных образах, он стремился, в конечном счете, если и не победить зло, то хотя бы ограничить пространство его господства. Можно предположить, что Пазолини понял бессмысленность своей борьбы, и его страх перед жизнью во зле оказался сильнее страха небытия.

4. «Кровавое пространство сладострастия».

Морис Бланшо писал: «Общество... по сути, состоит из весьма малого числа всемогущих людей, у которых оказалось достаточно энергии, чтобы возвыситься над законами и над предубеждениями, чувствующих себя достойными природы из-за тех отклонений, которые она в них заложила, и которые всеми средствами ищут своего утоления. Эти несравненные люди принадлежат обычно к привилегированному классу... они пользуются выгодами и преимуществами своего ранга, своего состояния, безнаказанностью, обеспечиваемой им их положением. Своему рождению они обязаны привилегией неравенства, усовершенствованием которой путем беспощадного деспотизма они и ограничиваются. Они самые сильные, поскольку составляют часть сильного класса»^[13]. Власть в руках пазолиниевских героев превращается в возможность манипулировать судьбами более слабых, и режиссер ведет своих героев по своеобразным ступеням познания ада наслаждений.

Сначала палач доказывает себе и своей жертве, что никто ни в чем не виноват и должен делать только то, что ему приятно; следовательно, в мире не существует другого закона, кроме закона удовольствия и обладания. Единственным мотивом поведения становится желание следовать своей извращенной духовной и физической природе, причем последствия неслыханных злодеяний не берутся в расчет. Результаты совершаемых поступков — вне их внутренней сути, отсюда полная безнаказанность. Двигателем оказывается фундаментальный принцип де Сада: «Отдаваться всем, кто того желает, овладевать всеми, кого хочешь»^[14]. Именно из этого принципа вытекает закон равенства: «Равенство существ — это право в равной степени располагать ими всеми; свобода — это возможность подчинить каждого своим желаниям»^[15].

Пазолини ведет своих героев от обладания к крови, изощренной жестокости, в которой они находят новые источники наслаждения. Их желания визуализируются, и теперь каждый может посмотреть на другого со стороны и сравнить его с собой. Два плана соединяются наплывом в позиции оконной рамы. Мир остается разделенным,

раздробленным в своем невысказанном полете в бездну. В кресле, напоминающем трон, сидит один из палачей и наблюдает в бинокль за зверствами, которые происходят на открытой площадке перед замком. При этом бинокль, с одной стороны, делает взгляд более целенаправленным, с другой — сужает пространство, нивелирует его. Пазолини здесь снова подтверждает мысль де Сада — зло способно существовать только в замкнутом пространстве: «Грандиознейшие человеческие излишества требуют скрытности, темноты и бездны, неприкосновенного одиночества камеры-кельи»^[16]. Режиссер обрекает своих героев на безумие удовольствия — в замкнутости, отъединенности от всего мира.

Дальнейшее остается за рамками фильма. Не исключено, что со временем может появиться бунтарь, который захочет ради собственного удовольствия мучить и убивать тех, кто сегодня это делает сам. Именно для того, чтобы избежать подобной участи, они держатся за власть и наслаждаются видимой безопасностью. Меньшинство властвует, большинство подчиняется, и даже некое подобие бунта, смоделированное режиссером в середине повествования, превращается в предательство себе подобных.

Таким образом, режиссер рисует схему бесконечной смерти: внутри нее существуют равноправно как палач, так и его жертва. В этом желании вечного убийства реализуется потребность в господстве, выраженная абсолютным отрицанием. В духовном и физическом рабстве оказывается и палач, и его жертва. Создается лишь видимость свободы: «Если человек кажется удивительно свободным по отношению к своим жертвам, от которых ведь зависят его удовольствия, то объясняется это тем, что в удовольствиях этих насилие целит в нечто иное, от них отличное, выходит далеко за их пределы и только и делает, что проверяет — лихорадочно до бесконечности в каждом конкретном случае — общий акт разрушения, посредством которого Бог и мир были низведены в ничто»^[17].

Здесь снова возникает вопрос об основах атеизма Пазолини. Он, как художник думающий, не может не признавать божественную природу мироздания, но смерть и насилие заставляют его

провозглашать небытие Бога. В «Сало» власть вытесняет и лишает существования и Бога, и его творение — мир и человека. Пазолиниевский герой не достоин существования Бога, тогда как де Сада считает, что человек придумал Бога для того, чтобы унижить себя, доказать собственное ничтожество, а значит — дать возможность убить себя и других. «Садовский человек отрицает людей, и это отрицание совершается посредством понятия Бога. Он на время превращает себя в Бога, чтобы люди перед ним исчезли и увидели, каково быть ничем перед Богом»^[18].

Пазолиниевский герой ставит себя на место Бога, потому что, во-первых, нет выше власти, и, во-вторых, эта верховная власть позволяет творить беззаконие над теми, кто слабее.

Режиссер не бравитует своим безбожием, но страдает от него, — как человек, посвятивший свою жизнь и творчество поискам проявлений божественного. Трагедия его жизни обернулась трагедией его смерти, а «Сало» подводит итог метаниям его духа и жизни в целом. Еще в «Птицах...» режиссер выражал недоумение: почему Бог, требуя любви, взамен дарит смерть? В последнем своем фильме Пазолини пришел к выводу, что Бог, сеющий смерть, на самом деле обожествивший себя человек. Опыт жизни вынудил режиссера принять формулу де Сада, смысл которой сводится к следующему: быть Богом — значит уничтожать. Тем самым опальный маркиз предвосхитил образ сверхчеловека Ницше. Сверхчеловек, возмнивший себя Богом, отказывается от человека (и в себе, и в других), оскорбляя и унижая природу (в фильме — сценами насилия, поедания экскрементов, выкалывания глаз). Так он удовлетворяет свою потребность в богохульстве, поскольку, по мнению де Сада, «мир — это не только всеобщее утверждение, но и всеобщее разрушение»^[19].

Пазолини строит модель трансцендентного пространства, представляющую собой пирамиду бытия в небытии, которое в свою очередь заключено в другом бытии — и так до бесконечности. Эта структура оказывается одновременно отрицанием всего сущего и его признанием, уничтожением и созиданием. Смерть не только все разрушает, но кладет предел власти и силы. Смыслом жизни

объявляется смерть, но, парадоксальным образом, это означает, что ежесекундно продолжается акт творения, а значит, движение и сама жизнь абсолютны — здесь во взглядах Пазолини усматривается неразрешимое противоречие.

Режиссер признавался, что он ничего не боится, кроме смерти: «Тогда кончится моя жизнь»^[20], а это значит, что Бог взамен любви дал ему смерть. Ответная реакция на смерть — преступление.

Либертины из фильма «Сало, или 120 дней Содомы» в потоке сладострастия утрачивают способность наслаждаться, ибо их преступления вершатся для всеобщего разрушения. «Жестокость — это всего лишь самоотрицание, зашедшее столь далеко, что превращается в разрушительный взрыв»^[21].

Если в «Аккатоне» выявляется хронотоп дороги, ведущей к аду, то в «Сало» все становится более объемным и сложным, — в соответствии с уже сложившимся мировоззрением художника. «Сало» уже само по себе есть ад, где пространство — мир, разрушенный сознанием, а время — сознание, разрушенное миром. Структура хронотопа «мир–сознание внутри разрушения» соответствует абсолютной реальности ада. Пазолини преобразовывает хронотоп пустыни в хронотоп бытия-в-небытии, где объекты существуют — и не существуют — одновременно.

И хотя у Пазолини было немало творческих планов и замыслов (проект фильма «Отец-дикарь», сценарий «Святой Павел»), после «Сало...» художник ставит точку в своей жизненной и творческой биографии. В ночь на 2 ноября, на границе между Днем всех святых и Днем всех усопших (в особый, мистически избранный момент времени) Пьер Паоло Пазолини был убит. Многих обвиняли в странной смерти странного режиссера: его друзей, коллег, людей плохо и хорошо знавших его. Одной из официальных версий было заказное убийство Пазолини неонацистскими организациями, расценившими «Сало» как оскорбление их чести и достоинства. Истинную причину, возможно, мы не узнаем никогда. Известно лишь, что художник испытывал страх смерти, а еще — что он страдал от одиночества и безумия мира, такого, как в «Сало». Снова и снова возникали навязчивые мысли о смерти,

которую он ждал и боялся. Художник устал, и умер он так же таинственно, скандально и жертвенно (причем все это — одновременно), как творил и жил.

Поразительно, что перед смертью он снимает и «Трилогию жизни», и «Сало, или 120 дней Содома». В одной — упоение жизнью, карнавал, сказочное шествие во времени; в другой — шаг в бездонную пропасть, в комплексы подсознания, на дне которых — ад. И в этой картине мира предсмертного Пазолини все закономерно и логически выверено. В одном из своих интервью режиссер сказал, что если у человека есть силы, то он, коснувшись дна, выныривает и продолжает радоваться жизни. Художнику сначала казалось: у него есть силы, есть смысл жизни, есть свобода. Но всякий раз, когда радость обуревала его, он ощущал вину перед Создателем за свое безверие. В его «Трилогии» постоянно появляется фигура распятого Христа, в «Декамероне» — пространство, наполненное творением. Но человечество убило Бога жадностью, насилием, ленью, и его место должен занять Творец, взвалив на свои плечи груз человеческих грехов — во имя созидания. Режиссер не претендует на эту роль, зная свое место и радуясь малому, но все же он — идеолог, если не больше — политик. Он ненавидит фашизм, ищет его проявления и в прошлом, и в современном мире. Пазолини хочет постичь абсолютный смысл сущего, а постигает абсолютный порок.

По сути «Трилогия» — это прорыв к жизни, в надежде, что еще остались силы, а «Сало» — продуманный акт самоубийства, унижение мира и уничтожение себя. Таков творческий итог Паоло Пазолини.

Ада Бернатоните

1. П а з о л и н и П. П. Отречение от «Трилогии жизни». — В кн.: П а з о л и н и П. П. Теорема. М., 2001, с. 540.

2. Там же.

3. Там же.

4. Там же, с. 541.

5. Там же, с. 542.

6. Там же.

7. Из буклета «Парижский фестиваль». — В кн.: П а з о л и н и П. П. Теорема. М., 2001, с. 565.

8. Из «Беседы с Пьером Паоло Пазолини» Донаты Галло и Гидеона Бахмана. — В кн.: П а з о л и н и П. П. Теорема. М., 2001, с. 566.

9. К л о с с о в с к и П ь е р. Сад и революция. — В кн.: Маркиз де Сад и XX век. М., 1992, с. 34.

10. А р т о А. Театр и его двойник. СПб, 1993, с. 38.

11. Там же, с. 40.

12. К л о с с о в с к и П ь е р. Указ. соч., с. 42.

13. Б л а н ш о М о р и с. Сад. — В кн.: Маркиз де Сад и XX век. М., 1992, с. 52.

14. Б л а н ш о М о р и с. Указ. соч., с. 51.

15. Там же.

16. Там же, с. 48.

17. Там же, с. 70.

18. Там же, с. 73.

19. Там же, с. 78;

20. Из интервью Джакомо Карьоти. — В кн.: П а з о л и н и П. П. Теорема. М., 2001, с. 270.

21. Б л а н ш о М о р и с. Указ. соч., с. 84.

2002, "Киноведческие записки" N57