

УДК 791.43

## П. П. ПАЗОЛИНИ И РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: К ВОПРОСУ О ДИАЛОГЕ

Вдовина А. А.

*ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения», Санкт-Петербург, Россия (191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13), e-mail: [annakazachenko@yandex.ru](mailto:annakazachenko@yandex.ru)*

Статья посвящена исследованию диалога между русской музыкальной культурой и творчеством режиссера П. П. Пазолини. Итальянский автор разрушает стереотип западных кинематографистов: «русская музыка в фильме – символ России». Интертекстуальные кинокартины режиссера 60–70-х годов XX века обретают особенную актуальность в современном мире культуры постмодернизма. Пазолини создает сложные многоуровневые работы, особую роль в которых отводит музыке. Цель статьи – выявление диалогичности русской и итальянской культур в творчестве режиссера. Материал исследования – музыкальная партитура художественных фильмов Пазолини, а также его статьи, интервью, личные дневники. Русские музыкальные произведения, используемые режиссером, рассмотрены в работе также и в историческом контексте, в котором они зародились. На основе анализа музыкальных тем в картинах Пазолини выявлены явные и скрытые аллюзии на русскую культуру. Сделаны выводы об особенностях специфики использования русской музыки в творчестве Пазолини.

Ключевые слова: Пазолини, русская музыка, диалог итальянской и русской культур, кинематограф.

## P. P. PASOLINI AND RUSSIAN MUSICAL CULTURE: TO THE QUESTION OF DIALOGUE

Vdovina A. A.

*St. Petersburg State University of Cinema and Television (13 Pravda Street, St. Petersburg 191119, Russia), e-mail: [annakazachenko@yandex.ru](mailto:annakazachenko@yandex.ru)*

The article is devoted to dialogue research between the Russian musical culture and director P. P. Pasolini's creative work. The Italian author destroys a stereotype of the western cinematographers: "the Russian music in the movie is a symbol of Russia". The director's intertextual movies of the 60–70th years of the XX century find special relevance in the modern world of culture of a postmodernism. Pasolini creates difficult multilevel works a special part in which assigns to music. Article purpose is identification of a dialogue of the Russian and Italian cultures in the director's creative work. Research material is the musical score of Pasolini's feature films and also his articles, interviews, personal diaries. The Russian pieces of music which the director uses are considered in work as well in a historical context in which they arose. On the basis of the analysis of musical subjects in Pasolini's pictures the obvious and hidden allusions on the Russian culture are revealed. Conclusions are drawn on features of specifics of the Russian music use in Pasolini's creative work.

Key words: Pasolini, Russian music, dialogue of the Russian and Italian cultures, cinematography.

Музыка – мощное интернациональное средство художественной выразительности экранных произведений. Сформировался стереотип о том, что западные режиссеры обращаются к русской музыке исключительно для создания на экране образов России. Итальянский режиссер Пьер Паоло Пазолини разрушает этот стереотип. Он обращается к русской музыкальной культуре с целью углубить свое видение мира, наделять новыми смыслами свои сложные, многоуровневые кинопроизведения, расширить семантику знакомых символов. Творчество Пазолини, эклектичное по своей сути, приобретает особую актуальность в современном мире искусства постмодернизма, основанном на интертекстуальности, а, следовательно, взаимопроникновении различных культур.

Итальянский автор, получивший образование на факультете истории искусств в Болонском университете, увлекался культурой разных стран. Ментальная близость русской и итальянской культур, схожая политическая ситуация в послевоенной России и Италии, а также визиты выдающихся деятелей культуры СССР в Италию усилили интерес итальянского режиссера именно к русскому искусству. Пазолини любил произведения Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, писал критические статьи о творчестве А. П. Платонова и О. Э. Мандельштама, был лично знаком с В. Б. Шкловским, Е. А. Евтушенко, А. А. Ахматовой, А. Т. Твардовским. Однако не русская литература, а именно русская музыка оказала особое влияние на кинематограф режиссера. Цель данной статьи – выявить специфику существования диалогического континуума русской и итальянской культур в творчестве Пазолини на примере музыки в его фильмах. Материалом исследования послужила музыкальная партитура художественных фильмов автора, а также статьи, интервью, личные дневники режиссера. Методологическую основу исследования составляют сравнительно-искусствоведческий, аналитический и сравнительно-исторический методы.

Первым обращением режиссера к русской музыкальной культуре стал фильм «Евангелие от Матфея» (1963). В качестве смыслообразующего элемента данной картины Пазолини использовал музыку Прокофьева, написанную специально для фильма Эйзенштейна «Александр Невский» (1938). Внешне сюжет «Александра Невского» и «Евангелия от Матфея» не имеют ничего общего, но это только на первый взгляд. Эпизоды, которые Пазолини использует для своего фильма, называются «Русь под игом монгольским» и «Крестоносцы во Пскове»<sup>1</sup>. У Пазолини эти лейтмотивы возникают как закадровая музыка и, как пишет в своей работе Альберто Карлассаре [4], они сопровождают эпизоды фильма, где в кадре показываются убийства и варварство, где демонстрируется проявление насилия власть имущих по отношению к невинным. Например, в эпизоде избияния младенцев, или в сцене казни Иоанна Крестителя.

Пазолини отмечал, что в картине «Евангелие от Матфея» музыка была не вторична, а первична: «Что касается музыки к «Евангелию», почти всю её я подобрал ещё до начала съемок, и во многих случаях именно музыка определяла замысел и построение сцен, которые затем и были отсняты» [2]. Саундтрек к фильму весьма эклектичен: И. С. Бах, В. А. Моцарт,

<sup>1</sup> Прокофьев объединил все музыкальные фрагменты к фильму Эйзенштейна в кантату для хора, меццо-сопрано и оркестра «Александр Невский», состоящую из семи частей:

- 1) «Русь под игом монгольским»;
- 2) «Песнь об Александре Невском»;
- 3) «Крестоносцы во Пскове»;
- 4) «Вставайте, люди русские!»;
- 5) «Ледовое побоище»;
- 6) «Поле мертвых»;
- 7) «Въезд Александра во Псков».

С. С. Прокофьев, Л. Э. Бакалов, конголезский и бразильский музыкальный фольклор, спиричуэл в исполнении фолк-блюз-джаз певицы Одетты. Но особый интерес для нашего исследования представляет использование русской песенной музыки. Это русская народная песня «Ах ты, степь широкая» и русская революционная песня «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Песни звучат за кадром, сохранен оригинальный русский текст.

В статье «Эпически-религиозное видение мира» Пазолини поясняет: «Я читаю Евангелие как марксист... Фарисеи – это представители правящего класса того времени, проповедь Христа я воспринимаю как революцию, которая в те времена могла быть осуществлена единственным возможным способом – посредством слова, без помощи пушек» [2].

Песня «Ах ты, степь широкая» звучит в фильме два раза, причем в самых ключевых моментах. Первый – когда Христос впервые собирает учеников и начинает проповедовать им, второй – в самом конце фильма, когда «маленькая революция» уже потерпела поражение, Иисус казнен, некоторые ученики отказались от Него. Мелодия известного революционного похоронного марша "Вы жертвою пали в борьбе роковой..." звучит в кульминационный момент фильма, когда Спаситель произносит обличительную речь в Храме.

Фильм снят Пазолини в полудокументальной манере, на черно-белой пленке, с использованием непрофессиональных актеров. «Я тяготеею... к мифологизации всего на свете. Хотел я воссоздать не жизнь Христа такой, какой она была, а историю Христа плюс два тысячелетия ее интерпретации» [2].

Особенность фильмов Пазолини состоит в том, что цитаты из русской музыки не просто используются режиссером для оформления кадра, но соотносятся с этапами жизни Художника и каждый раз вплетаются в его биографию. Отсюда: поскольку это не прямое цитирование, то становится возможным совмещение революционных и мифологических мотивов.

Мотив революционной песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой» возникает в еще одной картине Пазолини, уже 1967 года – «Царь Эдип». Важно, что данная мелодия звучит именно в финале фильма, когда режиссер подводит итог своего видения древнегреческой трагедии. Критик Маурицио Виано отмечает, последние кадры данной ярко выраженной автобиографической ленты особенно важны, т.к. в них раскрываются основы интертекстуальности картин Пазолини [5].

Действие последнего эпизода фильма «Царь Эдип» сосредоточивается в современной Италии и изображает окончание скитаний слепого Эдипа (Франко Читти). Сопровождаемый ангелом (Нинетто Даволи), Эдип играет на флейте мелодию «Вы жертвою пали». Флейта –

это авторский символ поэтической деятельности. Мизансцены меняются: сначала Эдип играет в нескольких шагах от собора в Болонье, затем около фабрики в индустриальном Милане. Последнее изображение, показанное в кинофильме, – это Эдип, возвращающийся на луг, куда мать Иокаста имела обыкновение брать его ребенком.

Комментируя окончание фильма, Пазолини как-то заметил, что вначале Эдип – декадентский поэт, затем – марксистский поэт, затем – просто кто-то, собирающийся умереть. В книге Маурицио Виано на основе одного этого эпизода делается глобальный вывод о характере интертекстуальности всего кинотворчества Пазолини. Он пишет: «При ближайшем рассмотрении и в полном соответствии с его возникшим в то время интересом к аллегорическим изображениям (это были годы создания «Теоремы» и «Свинарника»), эта краткая последовательность блестяще иллюстрирует пять основных дискурсов, из которых работа Пазолини черпает свою интригующую сложность: Болонья – город, где он был зачислен в студенты университета; собор указывает на гуманизм его ранних лет и его подростковый католицизм; фабрика представляет его марксизм; а возвращение в его детство и обращение к отношениям с матерью указывают на его интерес к психоанализу. Одновременная замена Антигоны на Ангела, в качестве персонажа, который сопровождает Эдипа, наводит на мысль о гомосексуализме Пазолини [5]».

В этом контексте звучание мелодии песни «Вы жертвою пали», исполняемой на флейте Эдипом, выводит финал фильма не только на интертекстуальный, но уже на интермедиаальный уровень.

Другим примером своеобразного обращения Пазолини к русской культуре можно считать фильм «Птицы большие и малые». В сценарии картины есть фраза: «Звучит странная, траурная музыка. Может быть, это даже известная песенка – "свистит ветер, воеет буря, стоптались башмаки, но надо идти дальше", – только очень тихая и в необычном исполнении» [2].

В этих строках, переведенных с итальянского языка, тяжело узнать любимую русскую песню «Катюша». Написанная в 1938 году композитором Матвеем Блантером на слова Михаила Исаковского, песня приобрела особую популярность в годы Великой Отечественной войны. Она была переведена на многие языки, в том числе на французский, немецкий, финский, иврит. В 1943 году на мелодию советской "Катюши" итальянский партизан Фелицио Касчионе написал итальянский текст, и эта песня стала одной из самых популярных песен движения Сопротивления. А в 1966 году композитор Эннио Морриконе сделал свое переложение песни для фильма Пьера Паоло Пазолини «Птицы большие и малые».

Тото и Нинетто, главные герои фильма, прерывают своё долгое путешествие, чтобы посмотреть спектакль уличного театра. Старшему герою, Тото, явно по душе предстоящее зрелище, он радостно гримасничает. Нинетто, его сын, не разделяя воодушевления отца, произносит: «В двадцатом веке заниматься такой ерундой, вот бедняги!». В это время под звуки русской военной песни «Катюша» мимо импровизированной театральной сцены строем проходит колонна рабочих, угрюмых и равнодушных, никак не реагируя на происходящее, словно находясь в другом времени и пространстве (мы видим только ноги, монотонно движущиеся позади сидящих на земле главных героев). Размеренный темпоритм рабочих и их музыкальная тема, исполняемая мужским хором, – это яркий контраст оживленной кифарной музыке «театралов», наигранной мимике и суете. Таким способом подчеркивается образовавшаяся между ними пропасть в современном мире: театр – это устаревшее элитарное буржуазное искусство, чуждое народным массам, рабочему классу.

На этом примере можно сделать вывод о своеобразном использовании Пазолини русских произведений. Режиссер не привязывает песни к конкретному историческому контексту, в котором они зародились, отсюда расширяется их семантическое значение и звучание.

С другой стороны, Пазолини включает в свои фильмы итальянские песни, но узнаваемые русскими зрителями. Речь идет о песне «Не светится окошко ярким светом» или «Прощание с Неаполем».

„Fenesta ca lucive“ («Свет в окошке») – старинная итальянская народная песня. В основе ее музыки лежит неаполитанская мелодия XVII века. Первоначальный текст песни предположительно принадлежит Маттео ди Ганчи, сицилийскому поэту XVI века, и написан на неаполитанском диалекте. Сюжет песни – реальная история сицилианки Лауры Ланца, баронессы Карини, которая была убита собственным отцом в ее спальне в замке вместе с ее любовником. Песня была впервые опубликована в 1835 г. Как пишет в своей статье М. Новожилов-Красинский [1], песня несколько раз переиздавалась, обрабатывались ее музыка и текст. О судьбе русской версии песни можно прочитать в статье Якова Рубенчика [3]. Русский текст на данную музыку был сочинен уже в XX веке Н. К. Печковским (1896–1966). И таким образом, любовь русских слушателей песня завоевала не только авторскими версиями Энрико Карузо и Марио Ланца, но и исполнениями Н. Печковского, И. Козловского, А. Герман, Д. Хворостовского, О. Погудина.

Пазолини с большой теплотой относится к данной композиции и использует ее в трех своих лентах. Причем каждый раз в кадре звучат несколько куплетов песни. И во всех случаях она сопровождает драматургически важные повороты сюжета. В первом фильме Пазолини, «Аккатоне» (1961), «Fenesta ca lucive» поет один из персонажей, в то время как

группа товарищей замышляет насилие над девушкой. Второй раз песня звучит в фильме «Декамерон» (1970), где выходцы из Неаполя поют ее, обнявшись, во время застолья. Прямо во время исполнения данной песни один из них падает «замертво». Наконец, фильм «Кентерберийские рассказы» (1971) вообще открывается данной песней. Под ее звуки двое мужчин из народа состязаются в борьбе на потеху остальным, а победитель получает живого козла.

Многочисленное контрапунктическое использование данной музыкальной композиции в фильмах является своеобразным символом «народной жизни», реальности, которую так стремился передать Пазолини в своих произведениях. Ноты ностальгии, граничащие с трагедией, близки мироощущению и итальянского режиссера, и русского зрителя, любящего потосковать по прекрасному и несбыточному прошлому.

Песни «Катюша» и «Прощание с Неаполем», рассмотренные нами в историческом контексте их зарождения и последующего распространения в других странах, являются яркой иллюстрацией взаимопроникновения двух культур, русской и итальянской. Данные песни воспринимаются как «свои», национальные в обеих культурах, они становятся своего рода народной «классикой», чем с успехом пользуется Пазолини, включая их в музыкальную партитуру своих картин. Знакомые, родные мелодии как своего рода психологические маячки узнаются зрителем подсознательно и рождают дополнительный поток ассоциаций, обогащая восприятие картины.

Обращение Пазолини к элементам русской музыкальной культуры весьма специфично. В его фильмах нет прямого цитирования русской классики, но тем не менее мы можем говорить о диалогичности Пазолини и русской культуры.

Во-первых, разрушая стереотип работы западных режиссеров: «русская музыка – символ России», Пазолини включает в кадр русскую музыку всегда вне исторического и географического контекста. Для него музыка – пластичный строительный материал, обработку которого производит он сам, иногда в соавторстве с другими профессионалами: композиторами, сценаристами.

Во-вторых, у русской музыки, освобожденной от исторического контекста, расширяется семантическое значение. «Ах ты степь широкая», «Катюша», «Вы жертвою пали в борьбе роковой» – это русские песни, обретающие свое новое символическое значение в фильмах итальянского режиссера. Некоторые песни, такие как «Ах ты степь» – звучат несколько раз внутри одной картины, становясь ее лейтмотивом. Некоторые – как «Вы жертвою пали» – переходят у режиссера из фильма в фильм, превращаясь в сильный собирательный музыкальный образ, имеющий явный автобиографический подтекст.

Отсюда: используются не прямые цитаты, соотносящиеся с биографией Пазолини. В этом реализуется его авторская теория «поэтического кино», идея которой была позаимствована режиссером у русской формальной школы. В работе Пазолини «Поэтическое кино» говорится про «несобственно-прямую речь», то есть речь, которую автор фильма произносит от своего имени, но вкладывает в уста своих героев. Таким образом, Пазолини – это и ослепленный Эдип, и яростно проповедующий Хритос. Он сам готов пасть жертвою «в борьбе роковой», и музыка дает нам явственно почувствовать это.

Вторая мировая война, через которую прошел Пазолини, потеряв брата и едва выжив сам, заставила режиссера пересмотреть взгляды на искусство и актуализировала вопрос единства мирового культурного континуума в его творчестве. В кинопроизведениях автора мы наблюдаем взаимопроникновение итальянской и русской культур, на стыке которых родился целый пласт новых образов, семантических значений, оттенков звучаний, что в значительной мере обогатило не только художественный мир картин Пазолини, но и художественный опыт зрителей обеих стран.

### Список литературы

1. Новожилов-Красинский М. Золотое ретро [Электронный ресурс] // Литсовет: сайт. – URL: [http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material\\_id=404357&fullscreen=1](http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=404357&fullscreen=1) (дата обращения 22.01.2013).
2. Пазолини П. П. Эпически-религиозное видение мира // Пазолини П. П. Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / Перев. с ит., фр., англ.; сост. Н. Ставровская. – М.: Ладомир, 2000. – С. 265-295.
3. Рубенчик Я. Песни Италии в исполнении русских певцов / Лебедь. Независимый альманах. 2009. № 600 [Электронный ресурс] // Лебедь. Независимый альманах: сайт. – URL: <http://www.lebed.com/2009/art5585.htm> (дата обращения 22.01.2013).
4. Carlassare Alberto. La musica nel cinema di Pasolini: Il Vangelo secondo Matteo [Электронный ресурс] // Pier Paolo Pasolini: сайт. – URL: [http://www.pasolini.net/tesi\\_musica\\_AlbertoCarlassareBologna.pdf](http://www.pasolini.net/tesi_musica_AlbertoCarlassareBologna.pdf) (дата обращения 22.01.2013).
5. Viano Maurizio. A certain realism: making use of Pasolini's film theory and practice. – University of California Press, 1993. – P.viii-2.

### Рецензенты:

Мельникова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствознания, и.о. директора Института экранных искусств ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения», г. Санкт-Петербург.  
Казин Александр Леонидович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения, г. Санкт-Петербург.