

СЕМАНТИКА ОБРАЗОВ ЧЛЕНОВ СЕМЬИ В ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ С ГОСТЕМ В ТЕКСТЕ СЦЕНАРИЯ И ФИЛЬМЕ П. П. ПАЗОЛИНИ «ТЕОРЕМА»

А. К. Бернатоните

Томский государственный педагогический университет, Россия
ada_bernaton@inbox.ru

В статье сравниваются два текста разной природы, но с единым смысловым ядром: сценарий к фильму «Теорема» и его экранная реализация. Исследование строится через анализ взаимоотношения всех героев фильма с центральным персонажем, так как автор (П. П. Пазолини) наделяет его и глубоким содержанием, и многоаспектной символикой. Через сравнение слова и кадра делается следующий вывод: то, что в тексте сценария прописано тщательно и многословно, визуализируется на экране скупыми и минимально говорящими средствами, и наоборот – то, о чём сказано несколько слов, распространяется в визуальном тексте фильма и превращается в совершенную и законченную мысль. В стилистике Пазолини слово продолжает кадр, тогда как кадр есть замолчавшее, а значит запечатлённое в вечности слово.

Ключевые слова: кинематограф, семиотика фильма, сценарий, Пазолини, инициация, мифологическое мышление, образ пустыни, трансформация, иероглифическое представление.

THE SEMANTICS OF THE IMAGES OF FAMILY MEMBERS IN THEIR RELATIONS WITH THE GUEST IN THE TEXT OF P. P. PASOLINI'S SCRIPT AND IN HIS FILM "TEOREMA"

Ada Bernatonite

Tomsk State Pedagogical University, Russia
ada_bernaton@inbox.ru

The article compares two texts of a different nature, but with a single semantic kernel: the script for the film "Teorema" and its screen implementation. The research is built through the analysis of the relationship between all the characters in the film with the central character, since the author (P. P. Pasolini) gives him both a deep content and a multifaceted symbolism. On the way of comparing the word and the frame, the following conclusion is made: what is written in the text of the script carefully and verbosely is visualized on the screen by mean and minimal speaking means, and vice versa – what several words are said about, expands in the visual text of the film and

turns into a perfect and the finished thought. In Pasolini's style, the word continues the frame, while the frame is a silent word, which means the word embodied in eternity.

Keywords: cinematography, semiotics of cinema, filmscript, Pasolini, initiation, mythological thinking, image of the desert, transformation, hierophanic representation.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-2-125-145

Что кажется порой простым и верным,
Оказывается сложней всего...

П. П. Пазолини

Кинематограф – искусство объёмного пластичного образа. Оно по сути визуализирует слово, закрепляя за ним ту семантику, которая оказывается привычной и приемлемой в контексте повседневности. Слово без перенесения на экран может наполняться любым смысловым содержанием, оно многограннее и подвижнее, тогда как, будучи зафиксированным на экране, оно становится более конкретным и принадлежащим автору. Кино – эгоцентрично, для него важность зрителя заключается в его включённости в монолог автора; соответственно, кино для его автора – это ведение внутри себя своего личного разговора с самим собой. Слово, закреплённое на экране, становится калькой тех семантических структур, которые либо отражает в себе зритель, либо отталкивает.

В данной статье рассматриваются два текста, сравниваются, сопоставляются по принципу разного языкового строя – текст сценария и текст фильма. Речь идёт о фильме Пьера Паоло Пазолини «Теорема», поставленному по его сценарию. Учитывая тот факт, что автор пришёл в кино уже состоявшимся как писатель, поэт и философ, его сценарий возможно оценивать как самостоятельный творческий продукт, не менее значимый, чем сам фильм.

Текст всего сценария разделён, согласно своей семантике, на три неравных части. В первой автор презентует своих героев, очень аккуратно намечая специфику их внутренней картины мира, которая будет серьёзно трансформироваться во второй части, где каждый из персонажей пройдёт через сексуальное влечение к Гостю и придёт к собственному истинному «Я»; в третьей же части каждый останется наедине с собой «без» Гостя и произойдёт возвращение к своей истинной природе. Если в тексте сценария первая часть – «без Гостя» –

прописана тщательно и подробно, то в фильме каждый персонаж выглядит лишь как штрих к собственному портрету, а первая часть фильма выстроена в стилистике и логике немого кино. Важен тот факт, что при визуализации от слова остаётся только внутреннее ядро, которое концентрируется в движении камеры и в манере поведения, точнее, в деталях героев. Пазолини в сценарии очень многословно описывает своих персонажей до появления в их доме Гостя, тогда как в фильме остаётся только намёк на знаковость и телесность. В сценарии автор проявлял себя через вербальную описательность, постоянно давая себе указания, как режиссёру. В фильме с первых кадров он появляется в пространстве интервью, которые дают рабочие в связи с подаренной им фабрикой. Кадры построены по принципу хроники, а всё последующее действие носит ретроспективный характер. Интервью оказывается толчком к развитию сюжета, поскольку именно им и ещё до титров начинается фильм.

Телесное начало для Пазолини имеет глубинный смысл, как для реалиста-мистика, как для верующего атеиста, как для пантеиста; но, говоря точнее, его восприятие тела было «иерофантическим», по определению М. Элиаде¹. Поэтому в фильме Гость предстаёт то ли в качестве божества-демиурга, то ли в качестве шамана с сакральными *физическими* характеристиками.

При первом же знакомстве читателя с героями Пазолини предупреждает о невозможности вынесения категоричной оценки, чего и сам себе не позволяет по отношению к своим персонажам. Он не судья – хотя ему и очень хочется, – он только сторонний наблюдатель. В сценарии он тщательно описывает их внутренний мир, тогда как в фильме только намекает на него; отсюда можно сделать вывод о том, что показанное тело говорит само за себя, тогда как за тело описанное несёт ответственность автор.

Вот характеристика отца (он появляется в тексте первым): «Во взгляде пустота, то ли забот много, то ли устал сильно, то ли досадил кто. Взгляд попросту ничего не выражает» [Пазолини 2000, 394]. Дальше он признаётся, что при всей значимости и сложности образа его загадка – напускная и не стоит того, чтобы ломать над ней голову.

В контексте структуры повествования автор характеризует всех других героев как дополнение к образу Отца. В итоге они все станут

¹ «Для современного сознания, – пишет Мирча Элиаде, – физиологический акт (питание, половой акт и т. д.) – это обычный органический процесс, даже если число окружающих его табу (правила поведения за столом, ограничения, накладываемые на сексуальное поведение «добрыми» нравами) весьма велико. Но для “примитивного” человека подобный опыт никогда не расценивался как только физиологический. Он был или мог стать для него неким “таинством”, приобщением к священному» [Элиаде 1994, 19].

дополнением и к образу Гостя, поскольку функционально эти два образа едины.

Фильм продолжает себя после титров панорамой пустыни (титры идут также на фоне пустыни), кадры которой будут ключевым разделом – как между персонажами, так и между их значимыми поступками. Пустыня физическая (природная) соотносится с пустыней духовной. Пазолини делает акцент на эпизоде с машиной, въезжающей на безлюдное пространство фабрики, и зритель видит полностью отсутствующее лицо отца, его взгляд настолько отрешён, что пустынен; иначе говоря, параллельный монтаж позволяет соотнести друг с другом два пространства – фабрика и пустыня – и между ними лицо киногероя. Спустя некоторое время камера как бы случайно опять выхватит лицо отца с точно таким же выражением, но теперь уже на фото, с которым дочь никогда не расстанется.

Персонажи следуют один за другим. В фильме режиссёр не концентрирует внимание на каждом из них: несколько кадров и законченный портрет – от места учёбы или работы до стиля жизни в целом.

В сценарии Пазолини представляет сына по контрасту с монументальностью личности отца. «Лоб узенький, на нём печать знаний» [Пазолини 2000, 395], и ироническое замечание – не просто дурью мучился отпрыск. Но уже в самом сочетании знаний и узенького лба читается оксюморон: какой лоб, такие и знания. Дальше Пазолини широкими мазками рисует портрет сынка, не пытаясь сохранить перед ним пиетет, как это было в отношении отца. Для автора принципиальная разница между персонажами в том, что отец всего добился сам, а потому должен иметь характер и к нему необходимо проявлять уважение, сын же пользовался плодами отцовской деятельности, а потому не столько его вина, сколько судьба, что он не сформировался ни внешне, ни внутренне. «Тщедушный, с низким синюшным лбом, подловатыми глазками» [Пазолини 2000, 395]; и вдруг совершенно неожиданное сравнение: Пьетро похож на Чаплина. Семантика этого сравнения невероятно глубока, поскольку Чарли – выходец из бедности и сумасшествия. Он вскарабкался на вершину славы невероятной силой характера, не гнушаясь ничего, и создал образ Бродяги, слабость которого только кажущаяся, на самом же деле он готов пойти на всё, чтобы выжить. Пазолини, характеризуя Пьетро, оставляет только внешнюю сторону образа – мешковатый костюм, захлопывание дверей, растягивание на банановой корке. Опять же, Пазолини усложняет характеристику Пьетро фразой: «Свой в доску. Брат и Соратник по классовой борьбе – пока невинной. Но уже настоящей» [Пазолини 2000, 395]. Как раз здесь он

в очередной раз предупреждает читателя о своём отказе от оценочной позиции, призывая, таким образом, к оценкам того, кто читает. В фильме за две минуты экранного времени режиссёр даёт понять, что Пьетро – душа компании, что он актёрствует и хохмит (возможно, в чаплиновском духе) и что у него есть девушка. Движение группы молодых людей по городскому парку разбивается на два неодинаковых отрезка кадром пустыни: на протяжении всего фильма Пазолини будет объяснять зрителю, что каждый идёт по своему отрезку пустыни.

В случае Одетты режиссёр несколько отступает от своего намерения быть посторонним. Он испытывает к ней жалость, симпатию, какой-то ёрнический восторг. Пазолини подчёркивает, что она сразу родилась взрослой, как дети бедняков. «Её головка – изящная шкатулка, наполненная до краёв несчастным умом. Если не сказать несчастной мудростью» [Пазолини 2000, 396]. Прочитывая только данную фразу, читатель оказывается перед необходимостью решения кроссворда: ирония ли это автора по отношению к своей героине, восторг или намёк на её ненастоящность и неестественность? И дальше, говоря об «истинной душе», Пазолини замечает «нарочито поэтичные веснушки» и, самое главное, идеальное лицо с наличием рта, который, по выражению автора, «подкачал», и не потому, что «некрасив», а наоборот – «слишком изящен» и есть в нём что-то «страшное». Почти экстаз в отношении к героине и к её безусловному величию как личности выдаёт Пазолини подобной оценкой. Но затем следуют акценты и уточнение деталей, в которых прослеживается ирония на грани сарказма: «поджатая, как у кролика, нижняя губа», в её складочке «сидит чувство юмора – болезненное осознание собственной никудышности» [Пазолини 2000, 396]. В фильме Одетта впервые показана через поцелуй молодого человека, от которого она сразу же убегает, но позволяет последнему себя догнать, а также через книгу с фотографией отца. Её портрет по времени занимает ещё меньше места, чем портрет Пьетро.

Переходя к образу матери, Пазолини оговаривается, что «данный текст представляет из себя реферат, где важное место отводится информации. Поэтому его следует считать кодом и только во вторую очередь сообщением» [Пазолини 2000, 396]. Этой мыслью он опять выражает свою претензию на объективность, но только претензию. Увлёкшись, режиссёр расшифровывает самого себя, вместе с тем делая фигуру автора более чем многозначной. Будучи предельно реалистичным и признавая только за реализмом в искусстве право быть истиной, он отмечает, что текст его предельно

условен и реализма в нём нет вообще, что все образы суть лишь символы, а слова – только загадки. Думается, что он и таким образом подготавливает читателя к появлению образа Гостя, делая его метафизически реалистичным.

Что касается образа Матери, непосредственно он пуст, её нет ни в мыслях автора, ни в поступках, ни в реальности. Она есть только потому, что должна быть – в любой приличной семье должна быть мать и жена. Вот потому она и есть, и по отношению к ней Пазолини не жалеет иронии, которую вместе с тем не высказывает прямо, а опять вуалирует в деталях, причём менее явных и значительных, но вместе с тем более объёмных, чем по отношению к другим героям. Она читает Очень умную книгу про Животных, которую потом бросает на пол. У неё невероятно Изысканная прядь, над которой «всё утро колдовал парикмахер».

В фильме есть книга и филигранно мёртвая изысканная причёска, а также в момент, когда заходит служанка Эмилия, Мать осеняет себя крестом (возможно, намёк на развитие религиозной сюжетной линии, связанной именно с этим образом). По количеству экранного времени портрет Матери – практически мазок импрессиониста. Акцент делается на её идеально сделанной голове, где не шевелится ни один волос, возможно, как и ни одна мысль.

Опять же возникает вопрос к автору: зачем после портретов героев, данных с помощью мазков разной степени сочности, он вдруг настаивает на отсутствии дотошного анализа и «продуманного до мелочей рассказа»? Хотя стоит отметить, что за каждой мелочью-деталью стоит смысловой контекст настолько глубокий, что он до скелета обнажает всю суть персонажа. Возможно предположить, что Пазолини снимает с себя ответственность за то, что его неправильно поймут, также оставляя пространство для предельно субъективного прочтения каждому отдельно взятому читателю. Но всё-таки прослеживается намеренное желание создать в ироничном и субъективном тексте, с одной стороны, атмосферу таинственности, которая необходима как для появления Гостя, так и для оправдания всех дальнейших поступков героев; с другой же стороны, ещё один важный момент – это всё-таки реальность времени, узнаваемая и выпуклая. Но для того, чтобы у читателя не возникало сомнения в «нормальности» Пазолини (хотя он к этому и не стремился), он обозначает жанр своего текста – *притча*, что означает: всё, что происходит, и есть на самом деле, и одновременно нет.

Эту мысль подтверждает характеристика образа служанки Эмилии, которая для Пазолини есть практически центр мироздания

и кульминационный момент текста (она ближе всего к Гостю); но, говоря о ней, он по сути ограничивается всего одной фразой: «Ей можно дать и восемь, и тридцать восемь» [Пазолини 2000, 397]. Всё. А ещё предположение, откуда она родом, и проведение аналогии (по совпадению места рождения) со святой Марией Франческой Кабрини (деревня Лодиджано). Возможно, Пазолини вставляет эту незначительную деталь намеренно, для того чтобы выявить святость Эмилии и оправдать её дальнейшее вознесение, но самое главное – показать через это сравнение отношение к ней в семье, поскольку именно Франческа безропотно переносила все упрёки, унижения, оскорбления в приюте, где она начинала свою миссионерскую деятельность.

Вводя образ Анджелино, Пазолини объясняет, что он седьмой по счёту. Персонаж второстепенный, появляющийся в начале, середине и в конце текста; но автор уделяет ему довольно много внимания, через характеристику этого второстепенного героя показывая других. В связи с этим необходимо отметить, что Гость вбирает в себя качественные и количественные характеристики всех персонажей и является своеобразным катализатором их человеческой сути. Через Анджелино читатель понимает, что Одетта нравится разным мужчинам – от красавца-богатея, подающего себя на все сто, до простака на грани глупости, а Эмилия неприступна до степени святости. В образе этого парня из народа автор показывает другой слой общества, противоположный мещанской буржуазии, «мещанской не в смысле достатка, а по духу» [Пазолини 2000, 398]. Но он и персонаж комедии дель арте Пульчинелла, и сказочный гном. Именно он является связующим звеном между всеми героями, поскольку с его появлением и связана семантика образа Гостя. Если есть телеграмма, значит, Гость ожидаем, но вместе с этим никто не знает до конца, кто такой этот Гость.

В фильме отсутствуют и внешние, и внутренние характеристики как служанки, так и почтальона, но визуально они столь контрасты, что неизбежно их образы становятся зеркальными. Вся в тёмном и без намёка улыбки на лице Эмилия встречает влетающего в ворота особняка Анджелино в белой рубашке и с невероятно огромной улыбкой, буквально разрывающей его лицо. Вплоть до того момента, как телеграмма оказывается в руках хозяина дома, фильм выстроен в стилистике немного кино: отсутствуют цвет и звук.

Пазолини не позволяет Гостю появиться в доме просто так, даже при наличии телеграммы, поскольку ему необходимо, чтобы красота Гостя была не наваждением описанной им семьи, а общепризнанным

фактом. Поэтому организуется маленькая вечеринка «для детей», то есть для Одетты и Пьетро, где есть дети разных полов – юноши и девушки, а также их мамы, которые могут оценить красоту Гостя и вынести универсальное суждение в подходящей для этого обстановке, где «люди сбрасывают дешёвую, часто для самих малоприятную ношу – значимость собственной персоны, и в тёплой, уютной обстановке <...> раскрепощаются совсем» [Пазолини 2000, 398]. Для объективности оценки его личности Гость должен был оказаться среди приглашённых и стать восьмым главным персонажем. В фильме же он достаточно прямолинейно вторгается в кинематографическое пространство. Как только появляется цвет, так зритель видит Гостя – всего в белом – в саду, читающем книги, одна из которых – сборник стихов Артюра Рембо. Очень быстро, за несколько минут экранного времени, происходит инициация и трансформация Эмилии, через связь с Гостем она становится святой, и спасённой, и воскрешённой. От желания свести счёты с жизнью, что можно интерпретировать как наказание себя за зов плоти, до физической близости с Гостем – именно такой спектр физической и духовной экспрессии переживает служанка, соприкоснувшись с телом Бога в образе человека.

Что представляется очень важным – все сцены контакта членов семьи с Гостем заканчиваются кадром-вставкой Пустыни как визуального символа мира и жизни.

В тексте фильма отсутствует сцена с приглашёнными на вечеринку: Гость оказывается вне оценки окружающих, а принадлежит только членам данной семьи, которые в нём воплощают свои тайные мысли о Человеке и Боге. В сценарии же сюжетная линия Эмилии возникает после того, как Гость представлен всему кругу знакомых. В контексте этого образа важно то, что она девственна и недоступна, а значит, по своей природе уже свята. Гость читает книгу (как и в фильме, стихи Рембо); для служанки чтение – «священная привилегия». Далее, никогда раньше не обращая внимание на мужчин, теперь она понимает, что мужское начало «кажется ей таким ёмким и таким бессознательным»; через это понимание простое обыденное действие – толкание садовой косилки – превращается в «способ выражения тайных желаний» [Пазолини 2000, 399]. Опять же, любопытный психолингвистический аспект – Пазолини считает Эмилию предельно естественной, но когда она борется со своими страстями и соблазнами, он видит театральность её жестов. Гость выявил некоторую искусственность её святости: в этой самой борьбе с естественными инстинктами неизбежно проявляется неестествен-

ность. Метания Эмилии между домом и садом Пазолини называет священным ритуалом, как и желание свести счёты с жизнью, а точнее, наказать себя за соблазн.

Здесь выявляется двойная природа поступка Эмилии: если Гость не обратит внимание, то она будет наказана, если обратит, то она с неизбежностью пройдёт обряд инициации. «Всё это время у гостя странный покровительственный вид. В нём есть что-то материнское: мать наперёд знает капризы ребёнка и относится к ним с пониманием и любовью» [Пазолини 2000, 400]. Но следующим предложением Пазолини снимает пафос предыдущего: «Опека, невозмутимое терпение Гостя добродушно ироничны», и за всеми его реакциями на действия служанки стоит только «благожелательное сочувствие и ничего более <...>, материнская нежность» [Пазолини 2000, 400]. Думается, что в данном контексте Пазолини делает акцент на отсутствии похоти и физиологичности в проявлении желания; более того, он идёт дальше, обозначая поднятие женщиной-девочкой юбки не как проявление «истерического экстаза», а скорее как «мистическое» действие. Кстати, инициация Эмилии для Пазолини не представляет важности с точки зрения того, является ли она *первым* Телом Гостя: после сцены, в которой чемоданы Гостя доставляются в комнату Пьетро, автор задаётся вопросом: «Итак, ребятам сегодня спать в одной комнате. Сегодня – это до или после того, что произошло с Эмилией. Может – до. Может – после. Для нас это всё равно» [Пазолини 2000, 401]. В контексте сопоставления двух текстов – вербального и визуального – это очень важная авторская ремарка, поскольку, исходя из неё, можно прийти к выводу о том, что инициация всех членов семьи происходила одновременно, а растянутое экранное время есть лишь очередная иллюзия присутствия во времени, у которого на самом деле нет физических параметров.

Автор подчёркивает контраст поведения Гостя и Пьетро: один естественен, другой смущён, и оттого Пьетро совершает ряд действий, которые приводят к физическому неудобству (переодевание в пижаму под одеялом). Из-за смущения его одолевает бессонница, а Гость спит. Подобный контраст необходим Пазолини, чтобы показать органику существования Гостя в своём и чужом пространстве и неумение другого, в данном случае Пьетро, быть собой. «А найди он в себе чуточку юмора или злости, выглядел бы в подобной ситуации куда симпатичнее» [Пазолини 2000, 401]. И ещё один важный момент акцентирует Пазолини в сцене с Пьетро: «перекидываются несколькими пустыми словами, желают друг другу спокойной ночи и остаются каждый наедине с собой» [Пазолини 2000, 402]. Именно

здесь заключена вся структура повествования. Герои выполняют обычные, незначительные, повседневные *ритуалы*, потом их повседневность соприкасается с реальностью Гостя, а потом они, «освящённые», остаются наедине с собой, но уже с другими, то есть со своей истинной природой, о которой они, возможно, даже и не подозревали.

Подчёркивая бледность Пьетро, автор говорит о том, что она безлична и не является чертой самого героя, поскольку бледность характерна для того класса, к которому он относится. И далее: он умён, но его ум ортодоксален и бездейственен, действие его необдуманно, а потому безрезультативно, то есть проблема не в характере Пьетро – опять же, поскольку у него просто нет характера. Проблема в ценностных ориентирах мира, внутри которых он живёт. А потому, подчиняясь своим желаниям и импульсам по отношению к Гостю, он, с одной стороны, не понимает, что происходит, и его поступки не опираются на волевые решения, а отсюда слёзы и страх; но, с другой стороны, он отказывается от той плоской одномерности, в которой существовал всегда и в силу заданных обстоятельств.

В фильме сцена контакта Пьетро с Гостем тщательно визуализирует вербальный ряд сценария, не меняя акценты и смыслы. Единственное, что стоит отметить: кадр пустыни не в финале эпизода, а в его середине, что может говорить о мучительности поисков выхода из духовного и физического тупика Пьетро.

Пазолини вводит образ Анджелино перед сценой инициации Лючии – матери семейства. До появления Гостя семья представляла некое единство, внутри которого каждый существовал сам по себе, в условиях навязанных общественными стереотипам. Автор настаивает, что дом, улица, сад – «всё это располагается на одной плоскости и представляет единое целое» [Пазолини 2000, 402]. Место обитания героев зеркалит с их образом жизни, который разделен на До появления Гостя и После его появления. Кстати, интересная пазолиневская ремарка: «улица с молчаливо надутыми *двуличными* особняками» [Пазолини 2000, 402]: каковы человеческие отношения, таковым становится и интерьер, в котором эти отношения разворачиваются. В них вторгается «наивно-нахальный» почтальон с бандеролями, которые никто не вскроет, и с незаклеенными письмами. Этой казалось бы незначительной деталью подчёркивается доминантный смысл всего текста: вещи – ничто, они только окружение, тогда как слова и чувства важны настолько, что в них постоянно лезет кто-то чужой – тайно, но всегда эта тайна оставляет за собой следы и становится прочитываемой. Анджелино тоже Гость, вестник, вклю-

блѐнный в Одетту, но его появление никто не расценивает серьёзно, хотя он – внешнее отражение того, кто сейчас находится в чужом доме и молча изменяет судьбу обитателей. Анджелино кричит, танцует, машет, говорит, он понятен, как танец на площади, видимый всем. Гость же таинственен – и в этом смысл.

Прежде чем Лючия совершит своё неосознанное движение в сторону Гостя, Пазолини заявит его внеклассовую, вневременную и даже внеисторическую природу: «Думается о прошедших столетиях, о древнем полуденном покое...» [Пазолини 2000, 403]. Находясь здесь и сейчас, Гость как будто вглядывается в призму пространства, внутри которого он был всегда и никогда его не было, поскольку он есть «природа, к которой ни убавить, ни прибавить» [Пазолини 2000, 403]. У Лючии в действиях есть определённая логика, понятная только ей, но вместе с тем продуманная и осознанная. Пустые глаза, в которых отражена мыслительная работа и готовность к действию; а потом она идёт в комнату Гостя и разглядывает его вещи, они – как материя материи, как то, что является неотъемлемой частью человека, и вместе с тем это вневременные «реликвии», по мысли самого Пазолини. Именно эти носки, именно эта майка и т. д. были всегда сутью Гостя; иначе говоря, в данном контексте вещи не переживают человека, а живут вместе с ним. «На смену равнодушно-созерцательному выражению глаз приходит нежность» [Пазолини 2000, 404]. Лючия не осознаёт до конца весь спектр своих чувств к Гостю, поскольку она не привыкла ни чувствовать, ни думать. Она живёт исключительно по инерции, поскольку надо жить. Она лишена природности, но вместе с тем её ощущения близки органике пустоты. В контексте осознания своего влечения к Гостю она идёт от непонимаемого желания через фетиш к испытыванию нежных материнских чувств. Более того, по глубоко точному выражению автора, Лючия приходит к «материнскому фетишизму». Так и в своём соблазнении Гостя она проходит через несколько этапов: сначала трогает руками одежду, а только потом начинает испытывать желание, которое заставляет её действовать, не думая. Гость кажется ей недостижимым, хотя она уже обнажена перед ним и абсолютно доступна. Пазолини соотносит поступки Лючии – спонтанно совершаемые – со взглядом на них со стороны: именно с этой точки зрения они могут показаться повседневными. Когда наконец героиня принимает решение обнажиться перед Гостем, она становится в один ряд со всеми, кто уже прошёл через инициацию и делает это «с почти истерической наивностью, с покорностью бессловесной твари» [Пазолини 2000, 405]. В данном контексте

автор опять противопоставляет вещь и тело: тело – естественная суть природы, вещь – навязанная. Для того чтобы побороть свой стыд, Лючия вынуждена отбросить одежду так далеко, что её уже невозможно достать. Стыд классифицируется как классовая буржуазная антиприродная черта, но со стыдом уживаются грех и унижение. В итоге в Госте опять проявляется всепонимающее материнское начало, тогда как Лючия превращается в девочку, в глазах у которой «жалкая-прежалкая мольба» [Пазолини 2000, 405].

В данном случае Пазолини выводит из текста фильма Анджелино и панораму буржуазной жизни, делая больший акцент на природно незащищённом начале Лючии, превращая её в робкую девочку. Она соблазняет Гостя на веранде гостевого дома, стоящего на лужайке, вдали от всех построек и ближе к пруду и роще, где Гость играет с собакой. Он сам ищет Лючию и, видя её обнаженной, на мгновение принимает решение уйти (камера выхватывает в этот момент взгляд и улыбку Теренса Стэмпа, играющего Гостя). Но в этот момент Лючия лепечет очень жалобно: «Прости», почти мяукает. Он жалеет её – как девочку, как дерево, как траву, как животное, а потому в их близости есть лишь самодовлеющее природное начало и ничего больше.

После инициации отношения Гостя с теми, кто прошёл через близость с ним, переходят на другой уровень. Теперь он берёт на себя другие функции матери – обучающие. По сути, он «родил» и Эмилию, и Пьетро, и Лючию. Пазолини включает текст сценария в контекст культуры модернизма, где за внешним хаосом и неразберихой строится глубоко индивидуальный взгляд на порядок вещей в мире. Гость смотрит альбом то ли футуристов, то ли кубистов – живопись, с которой Пьетро, в силу догматического преподавания и собственного мышления, незнаком. Пазолини строит предположения, кто может быть автором той репродукции, которую Пьетро рассматривает. Тут происходит вытеснение мощного русского и американского культурного пласта. Рассматривая репродукцию одной из картин, Пьетро строит предложение об авторстве, сразу отказываясь от итальянского чувственно-динамичного футуризма: «Какой-нибудь малоизвестный друг Эйзенштейна, Шкловского, Якобсона... Нет, вот подпись. Льюис, Друг Паунда, американский имажист» [Пазолини 2000, 406]. Здесь нет живописи, поскольку есть очень жёсткая система, замечает Пазолини, следовательно, везде, где есть система, нет вдохновения. Но именно перед американской культурой у него был своеобразный пиетет, поскольку он считал её по-настоящему свободной, русской же культуре не отказывал в интеллектуальной динамич-

ности и скептически относился к итальянской, ко всем процессам, что происходили в Италии в XX веке.

Пятнадцатая сценарная зарисовка в стихотворной форме есть продолжение идеи о том, что непослушанию и бунтарству тоже надо учиться, как живописи или поэзии. Поэты и художники – самые настоящие революционеры, поскольку любая революция начинается с культурных потрясений и изменений, с трансформаций духовных парадигм. Бунтарский дух – талант не менее значимый, и на творчество, как и на бунт, нужно иметь силы и при этом отказаться от страха. Пазолини предупреждает о семантической опасности, которая подстерегает практически каждого творца, – возможность из реформатора превратиться в буржуа, всем довольного, и прежде всего – собой. Но «никто не делал революций до тебя <...>. Ты назначен крушить и убивать» [Пазолини 2000, 408]. Здесь мыслительный центр рассуждений Пазолини связывает воедино всех, кто сумел пойти наперекор обстоятельствам и выбрать путь странника-ниспровергателя, а потому вслед за этим текстом происходит инициация Отца.

В эстетике Пазолини Солнце имеет многогранную смысловую природу. Это свет вечности, а всё, что вечно связано со смертью, – солнечные лучи, транслирующие абсолют беспредельного, – в контексте авторского мировидения наделено смыслом существования некоего духовно-материального центра. Солнце есть природная эманация божественного начала и божественной воли, и, наконец, оно имеет не только животворящую силу, но в нём есть и некое бессознательно-инстинктивное смысловое пространство, на котором индивид основывает и свой священный трепет перед вечностью, и животный инстинкт страха перед тлением. То, что Отец сначала «общается» с Солнцем, является для него возможностью постичь священную природу происходящего. От Солнца он идёт в комнату сына и видит гармонию сна и рядом лежащих тел, затем собственная спальня, где он пытается ощутить с женой хотя бы физическую близость, но все его действия граничат с насилием и ему не удаётся получить удовольствие. Отец должен прийти к Гостю не через благоговение, просьбу или мольбу, а только через боль, болезнь и иллюзию смерти. Именно в этом случае Гость сможет взять на себя функции Спасителя, что он и делает.

В данном контексте оказывается уместным рассказ Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Отец просит Гостя почитать ему тот отрывок, где речь идёт о Герасиме, который ухаживает за своим хозяином. Слуга источает радость и здоровье, и он должен сдерживать

в себе и то и другое, чтобы не оскорбить не столько хозяина, сколько его болезнь. Отец не знает, как себя вести с Гостем в надежде достичь желаемого и не уронить свою честь и достоинство. В итоге именно отрывок толстовского текста оказывается своеобразным сценарным ходом и призывом к действию. По выражению самого Пазолини, один превращается в «античного мужа» (Гость), а другой «впадает в детство» (Отец), и тогда уже нет никаких просьб и постыдных действий – ребёнок может просить всё, что угодно, тем более у того, кого он сам придумал. «Тело Гостя пышет плотью. Здоровьем и даже... моралью. Это непогнанное тело – из другого мира, мира спасительной невинности. <...> Отец всё рассчитал и ждёт» [Пазолини 2000, 413]. Тогда Гость превращается в Герасима, на плечи которого Иван Ильич – Отец кладёт ноги; теперь возможно и допустимо любое действие и любой уровень близости. «Ему хочется улыбаться этой бодрости жизни, этой бесконечной молодости. Улыбаться самому себе, своей болезни, своему забытию, своей беспомощности» [Пазолини 2000, 413]. Потом Гость вслух будет читать Отцу стихи Рембо, что подтвердит лишний раз установившуюся между ними духовную и физическую связь-близость.

Одетта проходит инициацию последней из всех, кто обитает в этой семье. Происходит это потому, что кроме Отца для неё не существовало больше никого и ничего, пожалуй, только альбом с его же фотографиями. Теперь Отец потерял для неё «силу и бессмертие» и возникла необходимость в поисках нового Отца, что она и сделала, найдя замену в Госте. Посмотрев на него «глазами влюбленного отца», Одетта поняла, что вышла из детства в новую жизнь, название которой она ещё не придумала. Она не осознает Гостя как мужчину, и, садясь между его ног – «двух колонн-защитниц», Одетта продолжает разглядывать снимки Отца (зафиксированное его изображение подчёркивает, что он для дочери перестал быть богом и остался только изображением). Девочка оставляет право за мужчиной действовать так, как ему положено, понимая, что он всё сделает правильно. Она «повисла на сильных руках мужчины, но для него она невесома» [Пазолини 2000, 414].

После инициации Одетты начинается третья и заключительная часть сценарного текста, где каждый становится собой и возвращается к истинной своей природе, часто не осознаваемой, да и не понимаемой до конца и теперь. Пазолини разделяет сценарий стихотворными вставками, которые по жанру очень близки к религиозным песнопениям, но в данном случае, скорее, они анти-религиозные, с элементами античного пантеистического антропоморфизма.

«А первый рай, Одетта» – по семантике стих чрезвычайно сложен и многослоен. Одетту в данном случае можно трактовать как сверхвременное и абсолютное женское начало, суть которого есть любовь к Отцу. Конкретные библейские образы и персонажи чередой вырастают из текста и врастают в контекст очень стройной «иерофантической» картины мира Пазолини: Пустыня, лишённая противоречий, которая является гармоничной сутью Отца-Бога, в его лоне дети счастливы; образ Брата-Люцифера, способного на бунт и потерявшего первый Рай, а потом превратившегося в Авеля и Каина – в двоих сразу, но по сути абсолютное и нераздельное единство. При потере рая второго подчёркивается, что мать не только грешница и искусительница: «а мама, что, по сути, сынишкой собственным была», и далее: «Собою быть мы не умели, существовали мы как матери, отца отображенье.» Но Одетте отводится другая роль и другая функция. При единстве Отца – Матери – Сына у неё оказывается совсем иная история, которую «сравнить мне не с чем»; «ты несравненно старше отца приёмного, <...> ты старше матери приёмной, старше брата <...> Несчастливая. Ты в каждом видела себя и не подозревала, что глубже всех живешь» [Пазолини 2000, 417].

После близости с Гостем Отец сразу же приобретает имя – Паоло: теперь он перестал быть Хозяином Жизни и практически Богом, теперь он стал Человеком и готов действовать и подчиняться. Он оказывается на природе, «где не был уже лет сорок (с детства), и чуть растерян» [Пазолини 2000, 419]. Там он испытывает и до конца осознаёт страх и благоговение перед Гостем. Природное начало вытесняет социальные условности и буржуазные догматы. Отец превращается в апостола Павла, пересекающего пустыню. Пазолини излагает свой концепт иудаизма: в пустоте и однообразии явился евреям лик Всевышнего. Пустыня растворила их в себе и лишила возможности из себя выйти. Пазолини делает безусловным миф о сороколетнем блуждании, поскольку народ постоянно возвращался к той точке, с которой начинал движение. Отец – Паоло – Апостол Павел отправляется в пустыню тоже для того, чтобы осознать единственность и понять, что его жизнь и есть эта пустыня. «Сойти с ума он не мог: пустыня с её однообразием и единственностью вселяла чувство глубочайшего покоя» [Пазолини 2000, 421]. Пустыня лишила этот персонаж его социальной смысловой нагрузки и сделала его внеисторичным и вечным. Он, осознавая свою единственность, доходит и до понимания собственной чистоты и непорочности. Происходит это озарение-трансформация до отъезда Гостя и структурно ещё входит в первую часть текста, хотя по

смыслу движение Отца по пустыне можно считать уже началом третьей части.

Уходу (исходу) Гостя из семьи предшествует цикл стихотворений. В семантике каждого из них – исповедь всех и анализ собственной жизни в момент прихода в неё Гостя. Никто ещё до конца не понимает, что с ним произошло, но каждый осознаёт, что пути к себе прежнему нет и быть не может.

Интересно, что во второй части основные мини-главы обозначены как выводы из происшедшего, сделанные всеми теми героями, которые трансформировали свои судьбы, соприкоснувшись с личностью Гостя. «Та же тишина, тот же свет. В ритме тех же идеалов проводят дни здешние обитатели» [Пазолини 2000, 429]. Но полностью изменилась жизнь тех, в доме у которых был Гость. Он «похоже не только унёс с собой жизнь его обитателей, но и выстроил между ними непроходимые стены, оставив каждого наедине с собственной болью и надеждой» [Пазолини 2000, 432]. Эмилия тащит тяжёлый чемодан, в который умещается вся её жизнь, по светлым улочкам города для того, чтобы вернуться к себе домой, а значит вернуться к себе самой. Одетта бежит из угла в угол, из комнаты в комнату – пока не знает зачем, не осознавая смысл своего движения; она как будто совершает сакральную миссию однообразия и возвращается к тем визуальным образам (доисторическим и вневременным), внутри которых продолжает жить Гость. Она восстанавливает по памяти мельчайшие детали его пребывания в её жизни. Одетта впадает в каталепсию и оказывается в больнице со сжатым кулаком и уставившимся в пустоту взглядом, и её воспринимают как дурочку, не более того. Эмилию все окружающие считают святой, и она уже бесконечность сидит на скамейке, также глядя в пустоту и отказываясь от еды. Но её святость вне сомнения, поскольку она ест крапивный суп и вся позеленела. А ещё взмахом уставшей руки излечивает от неизлечимой болезни. Таким образом, постигается пустыня единственности Эмилией и Одеттой.

После ухода Гостя всем остаётся только пустыня. У Пьетро это творчество и ни на чём не основанное желание стать художником. Неотступная мысль преследует его: пусть все думают, что это так и надо, что это не его личные промахи, а техника профессионала. Он вновь и вновь рисует один и тот же портрет – портрет Гостя, и всегда недоволен собой и результатом своего творчества. «Художник – это жалкая, придурковатая, вечно дрожащая тварь. Ноль без палочки. На все сто зависит от случая. Как обесчещенный ребёнок. Самая жизнь его – смертельный риск» [Пазолини 2000, 441]. В итоге

он уходит из дома, обретая свою пустыню. Его пустыня – творчество, не имеющее смысла и цели, прикрывающее свою беспомощность за цветом и фактурой. В итоге, разочаровавшись в себе, Пьетро оскверняет своё творчество, но и этот акт есть своеобразное священнодействие. Закапывание – погребение заживо Эмилии, как и проституция Лючии, есть пространство их личной пустыни, которое без Гостя не имело бы реализации.

При сопоставлении текста сценария с пространством его визуализации, то есть с фильмом, происходит столкновение разных плоскостей мифа [ср.: Бернатоните 2004] и встаёт вопрос о природе мифа как таковой. Миф – не просто легенда, древнее сказание, он внутренне гораздо шире своих внешних рамок, поскольку является структурным представлением о мире вообще. Основываясь на идеях русского философа А. Лосева, очень своеобразного мифотеоретика, можно сказать, что индивид живёт в пространстве мифа, и эта жизнь имеет двоякую природу. С одной стороны, миф навязан социумом, тем окружением, что является составной частью всякого индивидуального бытия. Но миф сущностен и определяется внутренними потребностями и мыслительными стереотипами, продиктованными непохожестью данной личности на всех других, кто так или иначе группируется на пространстве отдельно взятой жизни. Миф не обязательно подразумевает текст, но непременно конструирует пространство существования и сущности [Лосев 1991].

Думается, что именно «Теорема» является сущностным пространством мифа, но, структурируя миф, Пазолини лишает время движения, возвращая его к исходной точке. Режиссёр разворачивает в пространстве этого фильма сакральную историю, где на отрезке абсолютной реальности действует некое сверхъестественное существо Гость, имеющее абсолютно человеческий облик; но вместе с тем он является персонифицированным обожествлённым мифом. Именно момент его появления из неоткуда и исчезновения в никуда снимает с присутствия его обыденность и естественность, делая его метафизическим.

Гость по сути своей ничем значительным не занимается, но эта незначительность превращает все его действия в ритуал, благодаря которому он оказывается способным повторить то, что было у начала мира. Своим присутствием и физической близостью он возвращает каждого к самому себе, что позволяет понять одномерность существования всех до него и принципиальную полярность после. Он приблизил всех от служанки Эмилии до Отца к тайне их собственного происхождения. Визуально весь фильм построен на

соотнесении крупных планов, составляющих данную историю, в метафизическое единство; вместе с тем крупный план разрывает это единство, обособляя одну личность от другой. Его мифологическая персонификация безусловна, поскольку именно Гость «магически принуждает каждого вернуться к своему генезису» [Элиаде 1996, 26].

Получается, что Гость берёт на себя функции Бога, создающего мир заново и не отвечающий за последствия творения. Но ему не нужен ответ, так как на самом деле он реагирует только на желания окружающих и отдаёт им себя, потому что они этого хотят. Опять же имеет смысл провести аналогию между сущностью Гостя и сущностью Творца. В первой части фильма всё происходит одновременно; Пазолини настаивает на одновременности, говоря в тексте «Теоремы» о том, что «в нашей истории все события происходят одновременно» [Пазолини 2000, 402]. Поступки Гостя – это только ответная реакция на просьбы тех, у кого в доме он находится. Соответственно, у всего происходящего есть определённая схема проявления интереса, заключающая в себе и просьбу, и удовлетворение её – как попытка прикоснуться к некоему абсолюту добра и желания. Во второй части происходит цепочка событий, похожих по внешней фактуре, но принципиально различных по своей сути.

Служанка, возомнившая себя святой, действительно переживает момент вознесения (в тексте сценария вознесение отсутствует), но потом желает быть заживо погребённой. Педро осознаёт себя художником и с упоением принимается рисовать, но содержанием всех картин оказывается Гость, совершенство которого он передать не в состоянии. И с каким жаром Педро предавался поискам своего стиля, с такой же страстью он надругается над своими далёкими от совершенства творениями. Одетта впадает в каталиптическое состояние, и, видимо, уже никакое чудо не сможет вернуть её к жизни. Через общение с Гостем в ней происходит сублимация, а затем и полное вытеснение своих чувств к отцу. Пережив в реальности комплекс Электры, она перестала существовать для мира. Лючия вдруг погружается в разврат. Её плоть настолько ненасытима, что она предлагает себя каждому встречному. В финале Лючия замыкает свою сущность в ещё более жёсткие рамки существования. Эпизод с пустынным пространством и церквушкой в центре: в нём некогда жена отдаёт себя на поругание, а потом не может найти выход, тем самым «в конце концов теряет или предаёт Бога» [Пазолини 2000, 447]. Пытаясь выйти из лабиринта страстей, она блуждает в лабиринте дорог, но вдруг в один момент у неё в душе происходит постижение Божественной силы, «она крестится и замирает у входа» [Пазо-

лини 2000, 451]. Тут Пазолини в очередной раз «открывает в себе неизжитую религиозность» [Петровская, Аронсон 1996, 211], которая находит своё продолжение в действиях Отца, подарившего свою фабрику рабочим перед возвращением в пустыню.

Намеренная трансформация образа есть не только возвращение к своему началу, но и обретение некоего универсального времени, природу которого как раз и объяснил всем Гость. И он оставляет своих вновь обретенных возлюбленных для того, чтобы теперь каждый самостоятельно без его помощи постигал суть мира. Именно это сделал и Бог, сотворив человека; Он дал ему право действовать одному в общении с себе подобными, но не с Ним. В конечном итоге происходит «возвращение вспять», вплоть до восстановления времени, первоначального, сакрального, «времени созидания» [Элиаде 1996, 46]. Таким образом, возвращаясь к началу времени, герои «Теоремы» утрачивают своё экзистенциальное одиночество, обретая одиночество тотальное, связанное с потерей присутствия Бога.

Но что же делает Гость со всеми членами добропорядочного, буржуазного, миланского семейства: совращает или просто отвечает их внутренним потребностям? Отсюда логично вытекает вопрос о бытийственной сущности самого Гостя, то есть кто он? И хотя сам Пазолини не раз подчёркивает его божественную природу, но если он и бог, то по своей истинной сути он ближе Люциферу, ибо именно падший ангел в конечном итоге и есть земной бог. Таким образом, Бог отринул от себя зло, отдав его людям. Но и само зло несёт в себе двойственную, подчас парадоксальную природу и часто является себя в формах добра.

Для того чтобы сохранить мир в его целостности, хотя бы отчасти, нужно вернуться к его первооснове. Такой моделью первоначала для Пазолини является пустыня: «изначальный разрыв, который становится логическим обоснованием мира, где возможна христианская святость, преодолевающая пропасть между природой, естеством, реальностью – и отвлечённым, абстрактным устремлением к единству, связности» [Петровская, Аронсон 1996, 215].

В пустыне нивелируется множественность и обретается единство. Именно поэтому Пазолини и делает акцент на исходе евреев из пустыни, где они познали суть своей ментальности через познание остановившегося времени в абсолютно неизменном пространстве. То, что существует в пустыне, представляет из себя некую данность, разнообразие которой (горы, возвышенности), опять же, сводится к пустынной сущности, где всё подчинено монотонности и одинаковости. Режиссёр воспринимает пустыню как

противоположность жизни, но вместе с тем она включена в контекст человеческого бытия. «Неприветливый, но не враждебный, противный человеческой природе, но столь созвучный человеческому бытию, этот пейзаж не отторгал человека, а растворял в себе» [Пазолини 2000, 420]. Оказывается, что Гость, растворивший всех, кто его об этом просил, в себе, помог каждому познать время в самой его природе. Благодаря ему они вернулись не в материнское лоно, но в отцовское, в котором и заключается первопричина Творения. Он всех сотворил заново, разрушив их прежнюю природу и выведя на качественно новый виток бытия. Неслучайно в эсхатологическом аспекте мифа заложена двойственная природа конца света, которая заключается не в абсолютном уничтожении всего сущего, а в переходе в новое качество: «для того, чтобы началось нечто истинно новое, нужно полностью уничтожить остатки всего старого цикла» [Элиаде 1996, 59].

Каждый из героев «Теоремы» сбрасывает с себя, прямо или косвенно, старые одежды (как это делает в одном из последних кадров Отец, обнажившись принародно в самом людном месте). После подобного поступка возможна либо смерть, либо полное обновление. В смысловом контексте самым знаковым является эпизод блуждания Отца по пустыне. Он постигает в своём единстве множественность, совершая все те шаги, которые делали евреи Исхода, следовательно, он движется в вечность, вглубь истории. Пустыня становится для Отца самой жизнью, голой её сутью, где всё неизменно и значимо. Именно пустыня оказывается экзистенциальной сущностью бытия, соотносимой с настоящей жизнью и являющейся её символом. Последние кадры, где звенящая тишина накладывается на безумный звериный крик, исходящий из человеческого чрева, прочитывается и как сигнал тревоги, страха перед вечностью, и как возможность объяснить всему миру, погрязшему в отчаянии, что я живу, что я есть, а значит есть каждый во мне и в своём, отрешённом от меня, бытии.

Таким образом, хронотоп “Теоремы” есть пустыня, постигающая вечность, включённая в бытийственный контекст. Этот хронотоп соотнесён с религиозной сутью мира, которая может быть постигнута и в безрелигиозном пространстве. Этот хронотоп соотносится с хронотопом «персонифицированного божества», истинную природу которого Пазолини так и не раскроет ни зрителю, ни читателю. «Он – иррациональность, совершающая при безразличии окружающих неуловимый переход от прелестного к ужасному, посредствующая меж Богом и Дьяволом, между добром и злом» [Пазолини 2000, 465].

В фильме «Теорема» акцент сделан больше на второй смысловой части – на жизни после Гостя, где каждый мучительно обретает себя, собирая себя по крупичкам как воспоминание и как сущность, а встреча с Гостем занимает около 20 минут экранного времени из общего 1 часа 38 минут. Текст наполнен аллюзиями, уточнениями. В нём предстаёт Пазолини не только как писатель и философ, но и как поэт: текст сценария наполнен поэтическими произведениями автора. В фильме стихи не звучат, но каждый кадр – это полноценный законченный поэтический текст с особого рода притягательной силой для взгляда. Можно сделать интересный вывод: то, что прописано многословно и тщательно, практически не нуждается в переносе на экран, поскольку является самоценным и цельным; внутри скупого кадра – вербальная многомерность, и наоборот – прописанное скупо визуализируется объёмно. В стилистике Пазолини слово продолжает кадр, тогда как кадр есть замолчавшее, а значит запечатлённое в вечности слово.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бернатоните 2004 – *Бернатоните А.* Миф как форма существования мира // *Киноведческие записки.* 2004. № 66. С. 283–297.
- Лосев 1991 – *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. Москва, 1991.
- Пазолини 1991 – *Пазолини П. П.* Смерть как смысл жизни: План-эпизод, или Кинематограф как семиология реальности // *Искусство кино.* 1991. № 9. С. 161–164.
- Пазолини 2000 – *Пазолини П. П.* Теорема. Москва, 2000.
- Петровская, Аронсон 1996 – *Петровская Е., Аронсон О.* Пути импровизации (Лаку-Лабарт – Пазолини) // *Киноведческие записки.* 1996. № 32. С. 207–220.
- Элиаде 1994 – *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр. Н. К. Гарбовского. Москва, 1994.
- Элиаде 1996 – *Элиаде М.* Аспекты мифа / Пер. с фр. В. Большакова. Москва, 1996.

Материал поступил в редакцию 15.03.2017