

мудрішими. Очевидне також прагнення письменника глибше проникнути в життя своїх героїв, у його темні й світлі куточки, хоча невичерпний оптимізм і життєлюбство письменника роблять твори раннього етапу творчості Діккенса радісними й світлими. Ці ідеї є актуальними і сьогодні.

1. *История зарубежной литературы 19 века / Под ред. Н.А. Соловьевой – М.: Высш. шк., 1991.* 2. *Тичина Н. Міфологічно-релігійні імпульси різдвяного оповідання // Філологічні студії. – № 4. – Луцьк: Волинський держ. університет ім. Лесі Українки: Волин. Академ. Дім, 2000. – 27 с.* 3. *Сильман Г. Диккенс. Очерки творчества. – Л. 1970. – 31 с.* 4. *Диккенс Ч. Рождественские мечты и воспоминания / Большая книга рождества, составленная Н. Будуар, И. Паспеевым. – М., 2000.* 5. *Честертон Г. Диккенс / Пер. А. Зельдович: – Л.: Изд. "Прибой" – 1929.* 6. *Мацько Г.Р. Чарівний сон у зимову ніч: К.: Наукова думка, 1975. – 25 с.* 7. *Шевчук Н.В. Особливості жанрової природи "Різдвяних оповідей" Ч. Діккенса // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія іноземні мови. – Вип.2. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 8. Диккенс Ч. Жизнь нашего господи Иисуса Христа. – Рига, 1991. – 9 с.* 9. *Энциклопедия для детей. – Т.6, Ч.2: Религии мира. – М., 1998. – 148 с.* 10. *Диккенс Ч. Собр. соч. / Под общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашовой – В 30 т. – М., 1957.* 11. *Ивашева В.В. Творчество Диккенса. – М.: Изд-во Московского университета, 1954. – 11 с.*

УДК 791.43.071.2(450)

Ю.О. Домбровський

Національний університет "Львівська політехніка"

## ЦІНУ СМЕРТИ СПИТАЙ У МЕРТВИХ (“САЛЮ́, або 120 днів Содома”)

© Домбровський Ю.О., 2007

**Аналізується найбільш контроверсійний фільм П. Пазоліні “Салб, або 120 днів Содома”. Показано його місце у фільмографії стрічок, присвячених Другій світовій війні. Досліджено його зв’язок з літературним джерелом – романом маркіза де Сада.**

**Avec son film posthume dans lequel il transposait Sade dans le contexte mussolien de la République de Salo P.P. Pasolini a fait un brulot qui trente ans après nous parle toujours.**

La morte non e  
Nel mon poter comunicare  
Ma nel mon poter piu essere compresi

Смерть – це не тоді,  
Коли ти не можеш спілкуватися,  
Це коли тебе не можуть зрозуміти.  
П.П. Пазоліні

### Преамбула

2 листопада 1975 року неподалік від Рима, в Остії на смітниках морського узбережжя був знайдений труп П’єра Паоло Пазоліні – поета, сценариста, кінорежисера. Ще й до цього часу не всі обставини вбивства з’ясовані: чи став він випадковою жертвою грабіжників, чи причиною була його гомосексуальна орієнтація. Антоніоні писав, що смерть Пазоліні вписується в контекст

творчості режисера: це вища трагедія, яку він побачив і дослідив у різних аспектах. А кінокритик Гаспар Ное додав, що коли б Пазоліні не загинув ще до виходу на екрани “Салó”, його убили б за цей фільм. Саме ще однією з причин трагедії могла стати його артистична діяльність [4].

Пазоліні належав до тріади найвидатніших італійських режисерів. І якщо Вісконті та Феліні, останній був геніальним хіба що в своєму неореалістичному минулому, були “реабілітовані” ще на схилку радянської влади, то Пазоліні, за винятком хіба “Мама Рома”, не став ні тоді, ні зараз доступним українському глядачеві. Навіть такі *enfants terribles* радянської критики, як Баскаков та Юренєв, не надто жалували видатного італійця.

**Мета роботи** – проаналізувати останній фільм Пазоліні в контексті антифашистського кіно та показати його зв’язок з літературним першоджерелом – романом маркіза де Сада.

Антифашистська тема займає значне місце в сучасному кінематографі. Стрічок, присвячених Другій світовій війні, зроблено дуже багато [2]. До нашого завдання не входить класифікувати їх на “фільми про війну” та антифашистські фільми і викладати принципи класифікації. Усе ж побіжно зазначимо, що стрічок, які по справжньому звинувачують нацизм в усіх його проявах, не так уже й багато. Більшість радянських фільмів – це груба плакатна пропаганда, і навіть кращі з них, такі як “Летять журавлі” Калатозова, “Балада про солдата” Чухрая, “Батько солдата” Чхеїдзе та багато інших були все ж найперше фільмами про війну.

Те саме можна сказати і про американські воєнні бойовики чи югославські фільми, що нічим не відрізнялися від серії фільмів про Чингачгука. Справжнє антифашистське кіно почали творити італійці, французи, а також поляки і угорці. Щодо радянського кіно, то і тут були спроби передати на екрані психологію фашизму, його патологічні прояви з неспівим опертям на концепції Фрейда. Для прикладу: “Сходження” Л. Шепітько, “Іди й дивись” Е. Клімова та декілька інших.

#### Синопис

Усе, що відбувається у фільмі Пазоліні, могло б відбутися в дійсності. Чотири сеньйори – це владні та багаті особи, що дозволяє їм втілити свої садистські нахили та бажання, маючи запоруку повної безкарності.

Фільм розпочинається сірим днем на березі озера Гард в епоху маріонеткової фашистської республіки Салó, у 1944/45 роках. На віллі четверо “сеньйорів”, обуяних злочинною та витонченою розбещеністю, розробляють регламент дійства, якого вони повинні стисло дотримуватися. Серед багатого людського “матеріалу” для дійства вибирають вісім найкращих хлопців та дівчат. Набір проводиться демократичним способом, шляхом голосування. Крім означених підлітків, вибирають ще четверо солдатів Республіки, винятково обдарованих та вихованих. Група доповнюється чотирма хлопцями, яких озброюють та одягають в однострої. Разом вони утворюють невелику гвардійську частину.

Кожен з “сеньйорів” має свою дружину; згідно з регламентом, вони повинні бути зведені до ролі служниць чи навіть рабниць. “Сеньйори” зачинаються на віллі, де проводять 120 днів, негайно дотримуючись свого моторошного статуту. Ще четверо жінок належать до групи: це три звідниць-оповідачки та піаністка, що супроводжує їхні оповіді.

Сюжет фільму складається з трьох частин, що відповідає трьом колам де Сада. Перший – це “Коло пристрастей”: “сеньйори” і жертви збираються в “залі розповідей”, щоб послухати першу оповідь. “Сеньйори” часом її переривають, щоб втілити на практиці найпоказовіші епізоди, які перетворюються в каталог перверсій. Отже, час від часу вони переходять в “зал оргій”; оповідь продовжується, а її супроводжують огидні коментарі сеньйорів.

Друге коло – “Коло лайна”. Оповідь Мадам Маггі надиhaє на прояви та дії, що стосуються теми лайна та супроводжуються копофагією. Усе це поєднано з одруженням Президента з хлопцем, переодягненим у наречену.

Третє – “Коло крові” знову розпочинається весіллями: три “сеньйори” у вишуканому жіночому одязі, одружуються з трьома військовими.

Отже, підходимо до фіналу. Три “сеньйори” випробовують на жертвах безкінечні варіанти катувань, тоді як четвертий обмежується пасивним спогляданням. Це – вуаєр, глядач жахливого спектаклю, що відбувається у внутрішньому дворі вілли.

## Фільм

Цей фільм є кінематографічною транспозицією роману де Сада. Пазоліні залишається вірним психології персонажів та їх вчинків, не додаючи нічого особистого. Навіть архітектоніка фільму відповідає, будучи, звичайно, дуже синтетизованою, наративному дискурсу де Сада. Здійснюючи цей синтез, Пазоліні звернувся до прихованої ідеї французького письменника – моделі Данте. У романі вміщено *Anti-inferno* (Передпекло), за яким слідує три пекельні кола: “Коло безумств”, “Коло лайна” і “Коло крові”. У фільмі Пазоліні чотири жінки-історики скорочуються до трьох; четверта стає музикантом, супроводжуючи грою на піаніно розповіді трьох інших.

Отже, можна говорити про цілковиту відповідність текстові де Сада. Абсолютно новим стає перенесення дії майже в наш час. Це означає, що весь фільм зі своїми нечуваними, такими, що не піддаються словесному опису, жорстокостями, стає гігантською “садівською” метафорою того, чим був розпад націонал-фашизму з його злочинами проти людства. Персонажі де Сада, що перетворюються в есесівців у цивільному, поводяться зі своїми жертвами так само, як нацисти зі своїми: їх розглядають як речі та виключають *a priori* будь-який контакт з ними. І все ж сказане не означає, що вони вирвані з контексту де Сада. Єдине посилання на сучасність – це одяг, спосіб заховання, декор, одним словом, матеріальний світ 1944 року. Безперечно, існує диспропорція між чотирма протагоністами де Сада з абсолютно нацистським еством та самими історичними нацистами: різниця в психології та ідеології та певна інкогерентність. Проте це ще більше акцентує візіонерський клімат, ірреальний кошмар фільму. Фільм Пазоліні – це божевільний сон, неможливість пояснити те, що сталося у світі в сорокові роки: сон тим більше логічний у своїй сукупності, чим менше логічний у своїх деталях.

Салó – це передусім атмосфера (тривога й страх, які відчуваються ще й сьогодні). Документування Пазоліні – це спогади про війну з усім її жахом і терором, які перекликаються з подібними проявами у де Сада [1]. Пазоліні вирішив розмістити дію фільму у республіці Салó, тому що націонал-фашизм є втіленням аберантної ідеї влади, яку де Сад присвоїв своїм “сильним світу сього”. У республіці Салó можна робити все, що роблять “сильні” зі “120 днів Содомі”. Тема Пазоліні між тим не обмежується лише епохою нацизму: сексуально-садистський зв’язок є метафорою влади взагалі. Чотири протагоністи де Сада представляють владу в абсолютному розумінні слова. Події епохи, епізоди жорстокості нацизму внесено до фільму в дивний та чисто номінальний спосіб [6].

Стосовно попередніх фільмів Пазоліні, зокрема тих, що становлять “Трилогію життя” (“Декамерон”, “Кентерберійські оповіді”, “Квітка тисячі і однієї ночі”), роль сексу повністю змінилася. Раніше він мав форму свободи, щастя, радості, а водночас був жалем за минулою епохою. У “Салó”, навпаки, сексуальний (плотський) зв’язок є вже чимось іншим. Це те, що Маркс назвав матеріалізацією, оречевленням, тіло зведене до стану товару [3]. Проте з того часу влада не змінилася. Влада тепер, замість маніпулювати індивідуумами на жорстокий спосіб Гітлера, маніпулює ними в інший спосіб, проте так само старається спотворити їх та перетворити в товар.

Наголосимо на ще одному аспекті фільму Пазоліні, що тісно його пов’язує з романом Сада. Якщо у де Сада і у Пазоліні секс – це метафора влади, то такою ж метафорою є й анархія. У будь-якій владі – законодавчій і виконавчій – є щось звірине. Своїми законами та застосуванням вона лише санкціонує та актуалізує сліпе та примітивне насильство сильних над слабкими, тобто експлуататорів над експлуатованими. Анархія експлуатованих – це відчай, ідеалізація та завжди нереалізованість, у той час, як анархія влади конкретизується з великою легкістю в статтях закону та їх практиці. Сильні у де Сада лише пишуть закони та постійно їх застосовують – і усе це зреалізовано у фільмі настільки переконливо, що стає виразним та зрозумілим один з найбільших парадоксів режисера [5].

Анархія, секс, смерть і любов до життя – ось ключові слова трагедії великого італійця. Зрештою, ще перед Салó він з надзвичайною прозорливістю сказав в одному зі своїх інтерв’ю: “Я так шалено, так відчайдушно люблю життя, що це для мене не може не закінчитися погано”.

Друга світова війна як один з найбільших історичних катаклізмів покликала до життя могутній конгломерат артистичних витворів, починаючи з мистецтва Третього Райху, аж до

мистецтва, що створювалося у концтаборах. Кіно у цьому різноманітті стало одним з найвиразніших та найвпливовіших проявів. І як ми вже підкресливали, найсерйознішим аналізом цього людського безумства був саме аналіз психологічний, що показав не лише зовнішнє, хоча від того не менш жакливе обличчя війни, а заглянув у найпотаємніші куточки людської душі та показав усі моторошні інстинкти, що їх ховала “сьома печать”. Психопатологія, сексопатологія – це немалі струмки, що живлять воєнний молох. І кінематограф, як мало який з мистецьких жанрів, довів це. Згадаємо уже названі радянські фільми, “Нічний портьє” Ліліан Каваллі, “Лакомб Люсьєн” Луї Маля, “Загибель богів” Вісконті, “Ніч і туман” Алена Рене та інші. І серед них “Салó, чи 120 днів Содома” Пазоліні займає одне з чільних місць.

1. Баскаков В. *Обличитель и жертва // Мифы и реальность.* – М., 1978. – Вып. 6. – С. 152–168. 2. Камшалов А., Нестеров В. *Киноискусство мира против фашизма // Мифы и реальность.* – М., 1978. – Вып. 6. – С. 3–32. 3. Маркс К. и Энгельс Ф. *Собр. соч.* – В 50 т. Т. 25. – М., 1859. 4. Bellozza D. *Morte di Pasolini.* – Mil., 1981. 5. Grimaldi A. *Salo ou les 120 journées de Sodome.* – P., 2002. 6. *Ideologia e politica // Filmcritica.* – 1973, marzo. – №23. – P. 88–91.

УДК 378:811,2:35

І.П. Карий

Національний університет “Львівська політехніка”

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛЬОРНИХ МОТИВІВ І ОБРАЗІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

© Карий І.П., 2007

Виявлено певні закономірності літературного процесу на матеріалі поетичної творчості видатного українського поета Д. Павличка. Проаналізовано глибинні процеси трансформації, художнього переосмислення народно-етичних образів і сюжетів, в результаті яких вони набувають нового якісного стану, іншої художньо-естетичної значущості. Увагу заакцентовано на виявленні внутрішнього зв'язку фольклору і літературного твору, який відчутний і в самому баченні національної ідеї, в подібності духовних постулатів, в психологічних реакціях та ціннісних критеріях.

The author pays attention to discovering some peculiarities of the literary process on the material of poetical creativity of the outstanding Ukrainian poet Dmytro Pavlychko. The deep processes of the transformation, art revaluation of folk-ethical characters and plots, which have eventually acquired a new qualitative status, other art-ethical significance are analyzed. The author focuses his attention on the discovering inner connection between folk and literary work, which is felt in the perception of national idea, in the resemblance of spiritual postulates, in psychological reactions and value criterions.

Оригінальна поезія Дмитра Павличка цілком справедливо стала надбанням класики української літератури. Новаторство поета виявляється передусім у творчому засвоєнні як світової і вітчизняної класики, так і народнопоетичної творчості. Для Дмитра Павличка фольклор є достовірним джерелом народознавства, колективним ідейно-естетичним кредо українського народу. Народна пісня, фольклор служили йому для оновлення поетичного живопису. Звертаючись у своїй творчості до української пісні, думи, балади, занурюючись у їх стихію як у животворний, освіжаючий струмок, автор досягав доступності своїх творів для широкого кола читачів, збагачував індивідуальну творчість в усіх без винятку аспектах – ідейно-проблемному, морально-естетичному,