

**П.П. Пазолини
и Л.Н. Толстой
(Теорема и Смерть
Ивана Ильича)**

В статье исследуются связи между «Смертью Ивана Ильича» Л.Н. Толстого и «Теоремой» П.П. Пазолини в контексте их творчества.

The article investigates the connection between *The Death of Ivan Ilyich* by L.N. Tolstoy and *The Theorem* by P. P. Pasolini in the context of their art.

ПАЗОЛИНИ, ТОЛСТОЙ, СОЧЕТАНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ И
ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ, ПЕРСОНАЛИЗМ,
СОЦИАЛЬНОЕ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ,
ИДЕЯ ОБНОВЛЕНИЯ, БЫТИЕ СОЗНАНИЯ

PASOLINI, TOLSTOY, COMBINATION OF
FEATURNES AND TENDENTIOUSNESS,
PERSONALISM, SOCIAL AND
EXISTENTIAL, IDEA OF RENOVATION,
BEING OF CONSCIOUSNESS

Поздний Лев Толстой и Пьер Паоло Пазолини принадлежат к тому типу авторов, которые стремятся сочетать насыщенное художественное начало и назидательность, условную образность и вместе с тем тенденциозность. Каждый из них в той или иной мере ставит искусство под сомнение — во имя экзистенциальных, духовных, политических запросов. Однако это оказывается лишь проверкой искусства на прочность, его переходом в его инобытие, в котором оно остается собой, приобретая новое качество.

Главный предмет изображения обоих авторов — внутренний мир личности, бытие сознания. Социальность для каждого из них выступает только как некий «код», важная, но все же внешняя сторона жизни. Социальность выступает тем, что подлежит анализу и, в конечном счете редукции, во имя иного — идеи духовного обновления человека и мира. Именно это ставит под сомнение декларативные идеалы авторов — «роевую» жизнь Толстого, «преисторический» и условно-коммунистический идеал Пазолини.

Мифологема обновления у Толстого и Пазолини, как правило, связана с мотивом внешнего толчка. В мире Толстого это ранение для Болконского, случайная встреча с Платоном Каратаевым для Пьера Безухова, разочарование в возможностях светской карьеры, обида на императора для Касатского и его позднейшая встреча с подругой детства («Отец Сергей»); застигнутость бураном для Брехунова («Хозяин и работник»), болезнь для Ивана Ильича, участие в процессе Масловой для Нехлюдова («Воскресение»). В мире Пазолини это — благая весть ангела («Евангелие от Матфея»), приезд аргонавтов в Колхиду («Медая»; ср.: Шульц 2005), таинственный голос, слышимый Юнаном («Цветок тысячи и одной ночи»), приезд Гостя («Теорема»). Обновление достигается как бегство от «я», борьба с собою.

Однако данный момент все равно санкционируется и удостоверяется самим «я» и никем другим. Этот мотив автоудостоверения решающ и вместе с тем поразителен. Благодаря ему сам «уход» становится всего лишь этапом бытия глубоко индивидуально-го духа, пытающегося внутри или помимо традиционных форм религии («исторического христианства», буддизма и т.д.) найти свой, особенный путь.

Пазолини и Толстой стремятся к выработке такого языка искусства, который был бы свободен от груза «светских» или «буржуазных» условностей, то есть словно «внекультурен», «докультурен» — можно сказать, внеисторичен. Отсюда нарочитый примитивизм и простота позднего Толстого. Отсюда и пазолиниевские идеи об «иррациональности» киноязыка, будто бы сориентированного на раскрытие и восприятие «первобытных», «естественных» чувств, рождающихся в глубоких недрах человеческой души и предшествующих всякой идеологии (Пазолини 1984; ср.: Аронсон). Надо ли говорить о крайней сложности и вместе неочевидности указанных «примитивизма» и «первобытности», завоевываемых в сложном интеллектуально-художественном поиске?

Так же близка поэтике Толстого пазолиниевская манера «несобственно прямой речи», основанная на том, что автор, избегая своего непосредственного проявления (будучи почти вовсе лишен этой возможности в кино(как и в драме)), старается высказывать собственные мысли через героя, субъективно «проникая» в его внутренний мир: «грамматическая форма, которая позволяет высказываться через говорящего» (Pasolini 1977: 81). В связи с этим герои Пазолини попадают в сферу особой «лирической» ауры нарратора и автора, сочувствующих им, но не вполне сливающихся

с ними; продуктивен самый факт постоянного зазора между автором, повествователем и героем.

Во многом именно таков стиль ранней толстовской автобиографической трилогии (ср.: Купреянова 25, 26), его последних романов и повестей, в которых нарратор/автор уже не предстает знающим намного больше героя, как это было в немалой степени свойственно «Войне и миру», с его обширными авторскими отступлениями. Теперь самому герою доверены излюбленные авторские идеи (таковы Левин, Нехлюдов, Касатский, Иртеньев, в значительной степени Позднышев и т.д.).

Наконец моментом, несомненно роднящим двух художников, выступает сочетание высокой духовной проблематики с элементами натурализма, особенно заметного, к примеру, в «Дьяволе», «Крейцеровой сонате», «Дорого стоит», отдельных эпизодах «Воскресенья»; недаром еще Д.С. Мережковский писал о Толстом как о «тайновидце плоти». Другое дело, как авторы к подобному натурализму относятся.

Поводом для данной статьи послужили несколько «толстовских» эпизодов в кинофильме/книге Пазолини «Теорема». «Романом» или даже «кинороманом» книжную версию «Теоремы» все же не назовешь. К тому же между двумя указанными версиями «Теоремы» существуют определенные смысловые различия, в которые я сейчас вдаваться не стану. Однако обе эти версии образует единое сложное, многосоставное целое, которое в настоящей статье и будет предметом анализа и интерпретации.

Один из главных героев «Теоремы», владелец крупного завода Паоло, после приезда в его дом некоего загадочного Гостя, наделенного, как скажет Пазолини, чертами божественности или ангельскости, – ведь, напомним, в апокрифическом Евангелии

детства (Евангелии от Фомы) Христос понимается как Бог или ангел (Апокрифы 141, 147) – ощущает в своем внутреннем мире грандиозный перелом.

Последний метафорически передан в форме «болезни», которой заболевает заводчик и в исцелении от которой ему помогает Гость. Какой бы она ни была по своему действительному содержанию, это — факт скорее метафизики, чем «физики», это — «болезнь не к смерти, но к славе Божией, да прославится через нее Сын Божий» (Ин, 11:4).

Гость, читая для Паоло страницы «Смерти Ивана Ильича», пытается, насколько это возможно, буквально, но и символически, воспроизвести отдельные события повести. Эта толстовская реминисценция работает на аллюзивность «Теоремы» в целом (в которой просматриваются следы чтения и французских «проклятых поэтов», и утопических романов Ж. Санд, романа Чернышевского «Что делать?»), ее погруженность в мир искусства и вместе с тем ее «жизненность», поскольку факты восприятия других произведений рассматриваются в качестве фактов бытия сознания.

Что же это за таинственный, не названный по имени, Гость? Почему в какой-то незначительный промежуток времени ему удастся спровоцировать радикальный переворот в сознании не только хозяйина дома, но всей его семьи — жены, дочери, сына, служанки?

Как всегда у Пазолини, многое говорится не напрямую, а только символически, через намеки и подтекст. Подтекст, однако, соседствует у него с некоторыми прямыми политическо-идеологическими репликами.

Гость — вариант Спасителя, Христа или сам Христос. Пазолини говорил, что это скорее Бог-отец (Pasolini 1969: 158, 162), но

в данном случае авторский комментарий подчеркивает ветхозаветное сочетание в божестве черт добра и зла, что проявляется в неканоничности (с точки зрения «исторического христианства») действий Гостя. Принцип любви к ближнему Гость воплощает не только духовно-символически, но и «буквально», в чем и парадоксальность, и определенная амбивалентная ирония автора, переходящая в полную серьезность.

С приездом Гостя все домочадцы испытывают состояние возрождения. Это показано как новое видение ими мира, по сути, — открытие мира. Прежний образ реальности рушится как неправильный.

Сравнение гостя с Христом подкрепляется символическими деталями. На фоне внешне «реалистичного» изображения они производят тем большее впечатление. Приезду «Спасителя» предшествует некое «благовещение» (так назван соответствующий эпизод в печатной версии): посыльного, приносящего телеграмму о приезде Гостя, зовут Анджолино - «ангел». Позже им же сообщается известие о необходимости отъезда Гостя. Всякий раз вестник изображает попытки левитации.

Нам практически ничего не известно о «новом Христе», в том числе ему отправлена неожиданная телеграмма, заставляющая его впоследствии покинуть семейство; он ничего не рассказывает о себе. Он никогда не «проповедует», более того, не произносит почти никаких слов.

Однако говорит его взгляд, его поступки (жесты) приятия, понимания: естественный язык по-толстовски дискредитируется – в данном случае в пользу «видения».

Здесь уместно привести суждение Бахтина: «<...> в Христе мы находим единственный в своей глубине синтез этического

солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека <...> с этически-эстетическою добротою к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя, <...> безмерно доброе к другому» (Бахтин 1979: 51).

Появившись, «Спаситель» примиряет с миром сына хозяина Пьетро, избавляет от страха существования его дочь Одетту, наполняет смыслом жизнь его жены Лючии, наконец, заставляет Паоло взглянуть на действительность в радикально ином свете. Возникает диалог и соединение дотоле разделенных сознаний. Однако все они обращены только к Гостю.

Если воспользоваться удачными словами Л.Я.Гинзбург о манере Толстого, у Пазолини, сходным образом, изображены «психические состояния, перерастающие единичные сознания и связующие их в единство совместно переживаемой жизни» (Гинзбург 303).

В то же время это «единство» оформлено совсем не так, как можно подумать: оно образовано с точки зрения «я»; его перспективу задает и утверждает самолично индивид. Такова «благодать» по-толстовски и по-пазолиниевски. У обоих авторов неожиданные метаморфозы сознания героев показаны как их радостное, великое прозрение.

Поскольку один из главных пазолиниевских приемов освещения психологического настроения персонажей — прием маски, то этот настрой передан через смену маски грусти, скуки, страха, равнодушия на маску ликования. Имперсональный внутренний взлет, парение духа понимается как высвобождение некогда задушенных и спрятанных внутренних движений «я» («естественного человека», если использовать формулу близкого обоим рассматриваемым авторам Руссо).

1
Словно предвосхищая фильм Пазолини и даже некоторые его акценты, об основополагающем значении героя Достоевского для новой европейской культуры еще в 1955 году писал, в частности, Карло Лидзани. Комментируя слова Федерико Феллини о «способе преодоления одиночества», способе, заключающемся «в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним индивидуумом и другим», видный деятель итальянского кино заметил: «Это утверждение непосредственно вытекает из евангельского подхода к жизни, впервые проявившегося при создании Достоевским образа Идиота и развиваемого ныне значительной частью левых экзистенциалистов» (Лидзани 309).

Пазолини тонко изображает момент между только свершившимся отъездом гостя и последующим глухим «потом» для покинутого им пространства. Этот миг, который феноменолог назвал бы «только что, но уже не», показан с психологически исчерпывающей полнотой. Тут ликование схвачено как едва ли не самое цельное: только когда статус кво грозит гибель, осознается все величие произошедшей в индивидууме метаморфозы. Отъезд нового Христа — не просто его физическое отдаление, это трещина во вновь возникшей интерсубъективности.

И здесь происходит катастрофа. Мир, который еще недавно открывался таким целокупным, рушится. Как только наступает «после», пустота прежнего жизненного уклада, в которую теперь отброшены персонажи, становится невыносима.

Если «князь-Христос» Достоевского (Мышкин) гибнет сам, оставляя мир в его прежнем состоянии, то пазолиниевский «Христос» просто «переносится» в какое-то иное время-пространство, после чего здешняя реальность претерпевает катаклизм.¹

Пазолини и его героями эта катастрофа расценивается сугубо позитивно. «Ты пришел к нам, чтобы все разрушить», — задумчиво говорит заводчик новому «Спасителю», постепенно воспринимаемая это как нечто желанное и истинное. Поскольку отныне внешние формы жизни, внешний успех не имеет для персонажей никакого значения, то всякий катаклизм благоворен.

Здесь вспоминается и другой фрагмент Достоевского — включенный в роман «Братья Карамазовы» диалог Великого Инквизитора с Христом, Которому Его собеседник обращает почти те же самые слова, что заводчик Гостю. Но Паоло, в отличие от испанского кардинала, соглашается на разрушение во имя обретения свободы и «истинного» бытия.

Для Пазолини и Толстого авторский замысел (включая сюда и автокомментарии) и реальная идея произведения — далеко не всегда одно и то же: «реальность вступает в конфликт с идеологической схемой и всегда представляет нечто более богатое» (Лотман 1994: 387).

Уточняя это высказывание, необходимо заметить, что такой конфликт всегда продуктивен и *необходим сам по себе*. В результате создается многополюсная структура становления художественной идеи, смыслы образуются за счет взаимодействия заложенной интенции и контекста реальных противоречий образной системы. Специфика структуры такова, что она держится за счет всех полюсов: каждый из них равно нужен.

Примирение полюсов становится возможным за счет роли автора: автор порождает первичную надхудожественную идею, но он же активно проявляет себя и на уровне уже имманентно-художественном, «проникая» в нарративе через индивидуальные сознания своих героев, окрашивая их своим «лирическим» светом. В случае «Теоремы», в частности, явлен конфликт между «коммунистической» идеей всеобщности и реальным индивидуализмом тех, кто «работает» на эту идею.

С учетом высказанного выше тем более интересен акцент на итоговом поступке заводчика, создающем прецедент для остальных. Акцент — и решающий — входит в замысел Пазолини. Его наполнение персоналистично. Отказываясь от собственного завода в пользу рабочих, Паоло «всего лишь» разрешает свое личное томление. Его семья уже фактически разрушена, но он и не думает об этом.

Сама сцена отказа Паоло решена в условных и символических тонах: хозяин бежит в пустыню, его последнее слово — не слово

даже, а крик, вопль родившегося заново человека; на новое рождение намекает и его нагота. В этом заключительном вопле — весь пафос фильма.

Так о чем же «теорема Пазолини»? О том, как добровольно «отказаться от частной собственности»? Как подтолкнуть к отказу? Какие изменения претерпит общеевропейский жизненный уклад после этого? Вопросы звучат не только наивно, но и беспомощно. В печатной версии поступок Паоло расценен как начало общественных преобразований, симптом будущей добровольной передачи буржуазией частной собственности. Как писал Пазолини в финале своего трактата «Поэтическое кино», «Все это является частью общего движения буржуазной культуры к завладению территорией, потерянной в боях с марксизмом, грозящим революцией. Оно вливается в это по-своему грандиозное движение, можно сказать, антропологической эволюции буржуазии в рамках «внутренней революции» капитализма» (Пазолини 1984: 66).

Интенция произведения так растворяется, адсорбируется в его художественной реальности, что отступает в тень. Поэтому из условной «теоремы Пазолини» по-настоящему эмпатически действенным выступает только та ее часть, которая связана с темой любви, проверяемой в диалоге «я» и «ты», а также через личностный камертон каждого. Трансформация «теоремы» осуществляется не в виде простого выхолащивания или усечения «ненужного» элемента «проницательным» адресантом: смысл рождается в продуктивной борьбе внутри многополюсной идейно-художественной структуры произведения.

По-своему примечателен исход судеб других членов семьи. Он также всецело предрешен сначала приездом «Спасителя», а затем

его отъездом: все действие сосредоточено вокруг этих двух сюжетных узлов. От прежней жизни героев остаются только руины.

Вспоминаются резкие слова Толстого: «Жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы ... *delenda est* — должна быть разрушена» (Толстой 1936: 534).

Пазолини пишет о Пьетро, Лючии, Одетте, Эмилии, что «они теряют или предают Бога» (Пазолини 2000: 433, 444, 447). В этом вновь есть двойственность: «потеря» Бога означает выход в некое одинокое пространство, выход, совершаемый все же ради памяти о Боге. Здесь религиозное и внерелигиозное пересекаются в парадоксе. Согласно нарратору и автору, сохранить верность Богу удастся лишь Паоло, который отказывается от своего завода в пользу рабочих и бежит в пустыню.

Особняком в группе «оглашенных» приходом «Спасителя» стоит служанка Эмилия — первая служанка, носящая это имя. То, что ее — несколько не похожую на нее внешне — преемницу также будут звать Эмилией, подчеркивает не трафаретность образа, а его «народность», витальность: утеря одного компонента «всеединства» неизбежно влечет равную замену из народной массы.

Образ Эмилии выделен уже в силу «народнических» пристрастий Пазолини. Простые люди в произведениях Пазолини и Толстого всегда не столько «класс», противопоставленный другим, сколько ценностно выделенная группа, отмеченная чертами «праведности» и «естественности» в духе Руссо. В книжной версии «Теоремы» Эмилии посвящено стихотворение «Общность между прислугой и Богом».

Однако — а иного трудно было и ожидать — эта группа оказывается однородна и надындивидуальна лишь в идеале. Во всяком случае, у Толстого она объективно не может принять в себя никого

извне (попытки Оленина терпят крах), так же способна подпасть под гнет злого начала («Власть тьмы»), а у Пазолини существует только как абстракция, в виде некоей «иррационалистически-народнической идеологии» (Сальтини 77).

В кинофильме Эмилия — немолодая, хотя явно выглядит старше своих лет, некрасивая, почти бессловесная, всегда хмурая, с непропорционально увеличенной головой. Одни отрицательные характеристики. Тем дороже она «Спасителю».

После милости Гостя Эмилия начинает иногда неловко улыбаться. Grimаса озабоченности сменяется на ее лице ощущением трогательной и искренней заботы, которой она готова посвятить себя без остатка.

Служанка покидает дом сразу же вслед за «Христом». Какое-то важное решение принято ею моментально и не подлежит отмене. Вот она выходит со своим чемоданом, вот идет к трамваю, затем едет на автобусе. Куда же она отправляется? Домой, в пыльное и голодное предместье.

Казалось бы, здесь, в своей естественной среде, среди близких людей и найти успокоение. Но ничего подобного не происходит. Эмилия отказывается от забвения в коллективности, от искреннего участия и утешений, которыми ее встречают. А ведь ее хозяйева в такой же покинутости лишены самой возможности этого. Эмилия — единственная из всех, отмеченных Гостем — не произносит какого-либо монолога о своем отношении к нему, а показана только через свои действия. Ей нечего объяснить обступившим ее беднякам, которые пришли к ней со своими голодными детьми. Не все понимая, они, пожалуй, отдают себе отчет в чем-то самом главном: в страшном духовном крахе Эмилии, неотделимом от

познания ею истинно «великого». Называть ли это «крахом» — или чем-то совсем обратным?

Отказавшаяся от пищи, от сна, выстаивающая дни и ночи, прислонившись к грязной полуразрушенной стене (что особенно подчеркнуто по сравнению с роскошным убранством и холодным блеском покинутого ею дома), она превращается не только в «живой труп» (ср. название толстовской пьесы), но и в святые мощи: однажды утром народ лицезреет ее в состоянии левитации над местной колокольной. Она получает возможность творить чудеса — исцеляет больного ребенка.

И эта исходящая от Эмили благодать остается для нее самоценной: героиня разрешает собственное душевное дело. Вновь отъединенность, вновь персоналистический пафос автора — даже там, где ему, казалось бы, не может быть места.

В финале киноленты сцеплены два различных плана: ранним утром уже бывший владелец завода бежит прочь из города — в пески пустыни, а тем временем Эмилию в имбирно-закатных сумерках по ее настоянию заживо закапывают в землю. Уверяющая, что пришла сюда не умирать, она вновь неловко улыбается, являя собою символ «жизни в смерти». Ее изображение в этот момент напоминает древнеегипетские заупокойные фаяомские портреты, с их неожиданной индивидуалистической остротой и скорбной ясностью.

В своем «уходе»-отречении хозяин и работник уравниваются.

«Пустыня» — конечно, не буквальная, а символическая и метафизическая, традиционное место анахоретов, уже обращенных или пытающихся обратиться — вспомним веку полужитийной биографии Касатского из повести «Отец Сергей». Однако, то, что для Касатского было лишь эпизодом, для Паоло становится ито-

гом. Символ пустыни (вариации: пустырь, пустошь) занимает важное место в пазолиниевском мире («Нищий», «Мама Рома», «Евангелие от Матфея», «Свинарник», «Цветок тысячи и одной ночи»; ср.: Петровская, Аронсон).

Через всю «Теорему» проходит созвучная позднему Толстому евангельская символика «хозяина» и «работника», обращающая к диаде «Бог – человек» и становящаяся у Толстого обратимой (ср.: Шульц 2002). Такая же обратимость статусов присутствует и у итальянского автора.

Подобно Брехунову из «Хозяина и работника» Толстого, Паоло осознает, что подлинный «хозяин» — не он, хотя и играющий в мире сем начальствующую роль, а «Бог» (в данном случае Бог-Отец, в меньшей степени Бог-Сын). Поэтому Паоло отказывается от своего завода. Как и сельский кулак, крупный заводчик умалется до звания действительного «раба Божьего». Так и в случае Эмилии: из служанки - в «рабу Божью».

Рабом Божьим умирает и Иван Ильич. Прислуживающий ему Герасим, сострадая хозяину, служит и сострадает прежде всего Небесному Хозяину — Христу.

С другой стороны, само «бегство» и вся внутренняя трансформация заводчика не может не вызвать ассоциаций с ключевой для позднего Толстого, лично выстраданной им темой «ухода». Если говорить о биографических событиях, то в данном случае о двух: «арзамасском ужасе» и итоговом уходе из Ясной Поляны.

«Арзамасский ужас» описан Толстым, как известно, в незаконченных «Записках сумасшедшего». Это — ужас посреди материального изобилия, видимого семейного благополучия, и он вызван внезапно подкравшимся страхом смерти, резким ощущением своей неизбежной конечности. Зачем жить, если предстоит уме-

реть? Последующий ответ Толстого — жить для другого — появляется в качестве выхода из этого опять же сугубо личного тупика. К этому итогу приходит Левин после смерти брата Николая, Касатский, Иван Ильич, Сарынцев.

Потрясение пазолиниевского заводчика, как и героя толстовских «Записок сумасшедшего», также происходит во внешне благополучных условиях, и оно также радикально меняет его судьбу.

Трудно согласиться с противопоставлением героя «Записок...» и героя «Смерти...» как якобы «выдающегося» — «заурядному» (Линков 72). Первый также по-своему зауряден — когда он думает о выгоде, надеется перехитрить партнеров. Его «сумасшествие», поданное во многом в традиции возвышенного «романтического» ореола или, если говорить о религиозных параллелях, в традиции «мудрости», «безумной» по сравнению с суетной мудростью мира, вполне соответствует масштабному личностному перевороту, произошедшему в Иване Ильиче.

Первоначально «заурядными» предстают оба героя, и оба теряют заурядность со своим далеко неканоническим «обращением», лишь намеченным, в первом случае и вполне осуществившимся — во втором. Фундаментом, «залогом» обращения выступает предощущаемый факт смерти.

Так крайним выражением толстовского персонализма становится именно момент смерти человека. Парадоксальным образом всепожирающая и всеуравнивающая смерть как неизбежный, «не-обходимый», по словам М. Хайдеггера (1997: 264, 265), феномен бытия, высвечивает неповторимость каждой личности, удостоверяет ее уникальность.²

«Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен,

2 Недаром Хайдеггер приводит в качестве примера возникновения наиболее глубокого отношения к смерти коллизию «Смерти Ивана Ильича» (Хайдеггер 1997: 254; ср. специальную работу, хотя, к сожалению, и слишком социологизированную: Hajnady 1985).

казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо» (Толстой 1978–1985, 12: 86). Сравнивая героя Толстого с Эдипом, В.Н. Топоров пронизательно замечает: как Эдип именно в финале своей жизни постигает смысл загадки Сфинкса в качестве загадки о конкретном, «вот этом» человеке — о самом себе, а не о человеке «вообще», так и умирающий Иван Ильич от абстрактного понимания «смертности» вообще приходит к потрясшему его постижению своей собственной смертности (Топоров 258).

Иван Ильич открывается к участливому, исполненному любви общению с Герасимом и, наконец, с сыном именно на пороге небытия, в минуту ожидаемого биологического отдаления от них и вообще от всего людского. Ср. примечательную ремарку в «Мертвых душах» Гоголя, касающуюся смерти *прокурора* (все тот же «юридический» образный код: ведь Иван Ильич — судья): «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (Гоголь 1978: 200).

По Толстому — и по Гегелю как интерпретатору христианского искусства (Гегель 85) — жизнь души первенствует над внешним миром. В творчестве Толстого и Пазолини природа душевной жизни предстает иной по сравнению с законами наличного или неналичного сущего, что пересекается с христианскими воззрениями и предвещает (в случае Пазолини — следует за) экзистенциалистскую интерпретацию личности. В этом смысле простое фактическое, «физическое» пребывание или непребывание (смерть) в мире не играет никакой роли: «Зарождается и погибает для человека

то, что не живет, то, что проявляется в пространстве и времени. Жизнь же истинная *есть* и потому она для человека не может ни зародиться, ни погибать» («О жизни»; выделено Л.Н. Толстым; (Толстой 1978–1985, 17: 63)). В связи с пассажем о «непринципиальности» пространства и времени ср. пазолиниевскую свободную игру хронотопическими планами в «Теореме».

В художественном творчестве Пазолини, в развитие Толстого, сохраняется вера в историческую память жизни как вечной, неуничтожимой трансгрессии; смерть выступает у них как придание жизни целостности и смысла – как момент самого бытия. Так же и М. Хайдеггер рассматривал Ничто (в том числе смерть) как основу бытия, как то, что само является бытием – в необходимом круге тождества и различия. У Сартра Ничто превратится в простую дыру.

Изначально заложенная в «Смерть Ивана Ильича» идея необходимости служения другим как главная моралистическая подоплека произведения продуктивно, не разрушая, а трансформируя художественную идею, отступает перед идеей индивидуального прозрения.

Толстой, как известно, противопоставляет восприятие смерти умирающим и окружающими: «Вместо смерти был свет.

— Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость! Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа» (Толстой 1978 – 1985, 12: 107).

Столь же различным оказывается восприятие смерти умирающим раскольником и его товарищами по каторге в рассказе «Божеское и человеческое»: для других людей смерть остается лишь темным и прозаическим фактом чужой судьбы. Как верно подчеркивает М.М.Бахтин, толстовский герой остается «глубоко

равнодушен к своей смерти для других», его интересует только смерть «для себя» (Бахтин 1996: 347, 348). В то же время Бахтин не совсем прав, когда говорит о «резком» разрушении Толстым «жизненного правдоподобия позиции рассказчика» и об «известном овеществлении сознания» (347) при описании внутреннего мира умирающего. Ведь повествовательная манера Толстого во многом основана на лирическом сочувствии герою, на применении интроспекции, на некоем слиянии повествовательного голоса с голосом героя, поэтому ощущения неправдоподобия у читателя все же не возникает и не может возникнуть.

В факте духовных и физических страданий Ивана Ильича открывается возможная аллюзия на историю Иова. К ней мировое искусство обращалось неоднократно (Гете в «Фаусте», Достоевский в «Братьях Карамазовых», Л. Андреев в «Жизни Василия Фивейского», Кафка в «Процессе» и т.д.). Лев Шестов рассматривал историю Иова как пример торжества Божественного абсурда: по произволу Бога Иов лишается своих детей и всех своих богатств, и по такому же абсолютно немотивированному произволу — одною силой веры испытываемого Иова — потерянное возвращается к нему.

В произведениях Толстого и Пазолини эта притча, безусловно, проступает в качестве некоего духовно-эмоционального фона; звучащие у Пазолини отрывки из Книги пророка Иеремии перекликаются с сетованиями Иова. Воскликание Ивана Ильича «Зачем ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?..» (Толстой 1978–1985, 12: 99) прямо обращает к причитаниям Иова.

Вместе с тем библейская история потрясающим образом переосмысливается обоими авторами. Выходит так, что само отнятие всего и есть благо. Милость Божия вся, целиком уже заключена в

этом лишении — и только в нем, ни о каком даровании чего-то нового или того же самого (на последнем настаивал Шестов, об этом восклицает и Илюша в «Братьях Карамазовых» Достоевского) не должно быть, по мнению двух рассматриваемых авторов, и речи.

В случае Ивана Ильича и Эмилии лишения - это ни больше и ни меньше, как лишения самой жизни, и в актах «бытия-к-смерти» (Хайдеггер), персоналистического умирания человека уходит и окружавший его мир фальши и лжи.

Сопоставим в этом отношении финал «Хозяина и работника»: «Лучше или хуже ему там, где он, после этой настоящей смерти, проснулся? разочаровался ли он или нашел там то самое, что ожидал? — мы все скоро узнаем» (12, 341). Что означает последняя фраза? Что всем людям — всем сразу — вскоре предстоит умереть? Вскоре случится Страшный Суд? «Скоро» вряд ли несет буквальный, физический смысл. Вернее всего, «скоро» — это по неким природно-космическим меркам. И в то же время по меркам лично-индивидуальным, также отличным от расхожего внутри-мирового «скоро»...

Вот почему герой Пазолини читает «Смерть Ивана Ильича» заболевшему Паоло.

«Болезнь» обоих героев в итоге расценивается как болезнь духа, который подлежит исцелению — поскольку это «болезнь ко славе Божией», приводящая лишь к внешней катастрофе, но к духовному спасению. Здесь будет закономерным упоминание евангельского Лазаря, подпавшего «греху смерти», но воскрешенного Христом — ср. со словами Толстого в его трактате «О жизни», который рассматривают как публицистическую параллель к повести «Смерть Ивана Ильича»: «Чаще и чаще просыпаются люди к разумному сознанию, оживают в гробах своих» (Толстой 1978–1985, 17: 34).

Отмечалась неслучайность имени заводчика - Паоло (одно из имен Пазолини), оно указывает и на архетип апостола Павла, который до своего перехода в христианство был одним из ревностных гонителей новой веры. Сюжет обращения Павла весьма популярен в католической живописи (Караваджо, Пармиджанино и т.д.); уместно здесь вспомнить и гоголевского Павла Ивановича Чичикова, которому Гоголь отводил роль будущего «святого» и аналогии которого с апостолом Павлом уже проводились (Гольденберг 2012).

Так заводчик становится «апостолом» при Госте-«Христе», словно предвещая утверждение «новой церкви»: ведь в образовании самого института «исторического христианства» святому Павлу некоторые отводят ключевую роль. Этот образ неизменно интересовал Пазолини, оставившего незавершенный сценарий фильма об апостоле.

Г.Р. Джан утверждает, что страсти умирающего Ивана Ильича заставляют вспомнить о самом Христе целым рядом других символических деталей. Например, агония Ивана Ильича длится три дня; персонаж так же взывает к Богу со словами, близкими к «Зачем Ты меня оставил?»

Продолжим эти символические аналогии, имея в виду, что отождествление с Христом следует понимать в значении «подражания Христу», обожения человека. И здесь большое значение приобретает имя и отчество Ивана Ильича, вдвойне знаменательные тем, что вынесены в заглавие произведения.

Имя героя — имя Иоанна Предтечи, фигура которого расценивается как последняя в числе пророков, возвестивших о приходе Мессии. Имя, заданное в отчестве — Илья — также напрямую выводит к Иоанну Предтече, поскольку связано с темой предвозвестия и предшествования. Согласно Новому Завету, во время перво-

го пришествия Иисуса Иоанн выступает «в духе и силе Илии» (Лк., 1:17), то есть «в духе и силе» другого, еще ветхозаветного пророка, также предтечи и провозвестника Мессии (Малах., 4:5). Согласно Новому завету, Иоанна Крестителя некоторые принимали именно за Илию — или даже за Иисуса Христа (Мф., 11:14; Лк., 9:19; Ин., 1:21), а в эпизоде Преображения Христа Илия вместе с Моисеем является апостолам и беседует с Христом (Мф., 17:3—13; Мк., 9:4; Лк., 9:30). И Иоанн, и Илия — пророки-аскеты и обличители (Аверинцев 551) — это сопоставимо с вынужденным аскетизмом умирающего Ивана Ильича и его неприятием окружающей фальши.³

В этом контексте и фамилия героя — Головин — косвенно соотнесена с фактом усекновения головы Иоанна Предтечи.

С другой стороны, имя Иван выводит к образу автора наиболее ценимого Толстым Евангелия от Иоанна. Близкая писателю реминисценция из этого Евангелия послужила основой символического заглавия пьесы «И свет во тьме светит». Свет Христов, рассеивающий всякую тьму, тьму греха и плотского бытия — это то, что видится в конце концов и умирающему Ивану Ильичу.

К тому же Иван Ильич — судья, причем, по словам автора, «блестящий, тонкий», а это функция, на символическом уровне подобна роли Христа в день Страшного Суда. Толстой-публицист этот «юридический» аспект эсхатологии, как известно, не принимал, но в данном случае важны объективные культурно-исторические ассоциации, неизбежно проступающие сквозь ткань повествования — вспомним «эсхатологический» эпиграф к «Анне Карениной». При этом суд Головина направлен столько же на окружающих, сколько на самого себя.

Христология Толстого пересекается с христологией Пазолини, но и отличается от нее. «Христос» Пазолини воплощен (помимо

3 В.В. Набоков, обращая внимание на символику имени и отчества Ивана Ильича, останавливается на том, что переводит эти имена с древнееврейского — как, соответственно, «Бог милостив» и «Иегова есть Бог» (Набоков 308).

«Теоремы» в фильме «Евангелие от Матфея»; обе киноленты получили призы Международного католического кинематографического центра) и явлен как центр мира, как средоточие любви, которую остальные воспринимают, но едва ли передают другим в должной мере. Обожение человека у Пазолини — в его, человека, духовном беспокойстве, в отказе личности от застывшего и устоявшегося.

«Христос» Толстого не воплощен непосредственно ни в одном произведении, кроме незавершенного текста «Разрушение ада и восстановление его» и в какой-то степени в «И свет во тьме светит», где он выступает ведущим архетипом протагониста. Однако у Толстого Он везде, где имеет место добро, сострадание, человечность, персонализм.

Пазолини как посленицшевский (и послехайдеггеровский) автор — вне «этики», поступок заводчика не столько «нравственен», сколько духовен в полном и точном смысле этого слова. Когда «Христос» в «Теореме» читает заводчику повесть Толстого, находя в ее героях пример для подражания, замыкается многозначный смысловой круг.

Знаменательно, что показанное Толстым и Пазолини духовно-душевное состояние по большому счету оказывается за рамками «психологизма» в узком смысле слова — как феномена «человеческого, слишком человеческого», если воспользоваться словами Ницше. У Толстого и Пазолини совершается выход из узко-механистической сферы «психологии» в широкую и свободную область собственно Психеи, или «пневмы»; вспоминается удачный контртермин Н.А. Бердяева «пневмологизм», о «пневматологии» в искусстве (также именно в противопоставлении «психологии») говорит и Г. Зедльмайр (127). Неслучайно аналитики «психологической прозы» встают перед «Смертью Ивана Ильича» в тупик:

например, повесть едва упоминается в известной монографии Лидии Гинзбург, рассматривающей произведение всего лишь как описание умирания атеистического сознания (401).

Момент прозрения Ивана Ильича совершается в ту минуту, когда он понимает тщету всякой публичности, эфемерность и неподлинность своего растворения в шаблонах общественного мнения, усредненно-пошлой общественной благопристойности.

Фальшью начинает веять на него не только от лицемерных попыток домашних сделать вид, что ничего не происходит, но и от привычного человеческого способа жить, не думая о смерти, заботясь лишь о внешнем преуспевании.

Новый мир Ивана Ильича — мир, освященный Богом. Первое условие входа в него — в отказе от мира толпы, “Das Man” (термин Хайдеггера), когда живут лишь бы жить, «потворствуя ненужному и ничтожному» (Хайдеггер 1993: 240). Вторым условием выступает момент самоуверенности «я» в отказе от себя. Это противоречит всем законам мистики, всем известным видам Богообщения, снискания благодати: последняя всегда «даруется» и «выспрашивается» в отказе от «я», она предполагает полное растворение в Боге.

Герои Толстого и Пазолини бытийствуют вопреки всему известному и привычному — и момент их жизненной катастрофы только подтверждает это бытийствование: поверх «физики» и «биологии», поверх «логики» (вот вам и «теорема»), на том уровне бытия сознания, когда отмена внешнего мира как раз и означает факт его, мира, полного и любовного приятия. ♡

Литература

- АВЕРИНЦЕВ, С.С., 1991: Иоанн Креститель. Мифы народов мира: в 2-х тт. Энциклопедический словарь. 2-е изд. Т.1. Москва.
- Апокрифы древних христиан. 1989. Москва.
- АРОНСОН, О., 1998: Пазолини: сопротивление образу. Искусство кино. №8.
- БАХТИН, М.М., 1979: Эстетика словесного творчества. Москва.
- БАХТИН, М.М., 1996: Собрание сочинений в 7-и тт. Т. 5. Москва.
- БЕРДЯЕВ, Н.А., 1990: Русская идея. Вопросы философии. №1.
- ГЕГЕЛЬ, Г.В.Ф., 1938: Сочинения. Т.12. Москва.
(пер. Б.Г. Столпнера).
- ГИНЗБУРГ, Л.Я., 1977: О психологической прозе. 2-е изд. Москва.
- ГОГОЛЬ, Н.В., 1978: Собр. соч. в 7-и тт. Т. 5. Москва.
- ГОЛЬДЕНБЕРГ, А.Х., 2012: Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 2-е изд. Москва.
- ЗЕДЛЬМАЙР, Г., 2000: Искусство и истина. Санкт-Петербург
(пер. В.В. Бибикина).
- КУПРЕЯНОВА, Е.Н., 1956: Молодой Толстой. Тула.
- ЛИДЗАНИ, К., 1989: Евангелие от «Идиота». Кино Италии. Неореализм. Москва. (пер. с ит.).
- ЛИНКОВ, В.Я., 1989: Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И.Бунина. Москва.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1994: О русской литературе классического периода. Вводные замечания. Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва.
- ПАЗОЛИНИ, П.П., 1984: Поэтическое кино. Строение фильма. Москва. (пер. с ит.).

- ПАЗОЛИНИ, П.П., 2000: *Теорема*. Москва (пер. А. Гришанова, В. Полева).
- ПЕТРОВСКАЯ, Е., АРОНСОН О., 1996/1997: Пути импровизации (Лаку-Лабарт — Пазолини). *Киноведческие записки*. № 32.
- САЛЬТИНИ В. 1984: О мнимой иррациональности кинематографического языка // *Строение фильма*. Москва. (пер. с ит.).
- ТОЛСТОЙ, Л.Н., 1936: *Полн. собр. соч. в 90 тт.* Т.27. Москва.
- ТОЛСТОЙ, Л.Н., 1978–1985: *Собр. соч. в 22-х тт.* Москва.
- ТОПОРОВ, В.Н., 1977: О структуре «Царя Эдипа» Софокла. *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. Москва.
- ХАЙДЕГГЕР, М., 1993: *Работы и размышления разных лет*. Москва (пер. А.В. Михайлова).
- ХАЙДЕГГЕР, М., 1997: *Бытие и время*. Москва (пер. В.В. Бибихина).
- ШУЛЬЦ, С.А., 2002: *Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект)*. Ростов-на-Дону.
- ШУЛЬЦ, С.А., 2005: Еврипид – Сенека – Пазолини: интерпретация античного мифа в кинотрагедии П.П. Пазолини «Медея». *Филологический вестник Ростовского государственного университета*. №1.
- НАЈНАДУ, Z., 1985: Ivan Ilyich and Existence Compared to Death. Lev Tolstoy and Martin Heidegger. *Acta Litteraria Academiae Scientorum Hungaricae*. № 27.
- JAHN GARY, R. A., 1988: Note on Miracle Motifs in the Later Works of Lev Tolstoj *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature*:

Essays on Honoure of Victor Terras. Ed. by A. Mandelker and R. Reeder. Columbus: Slavica.

PASOLINI, P.P., 1977. *Empirismo eretico*. Milano.

Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack. 1969. London.