

RU

Концепция обрамленной повести в творчестве Пьера Паоло Пазолини

Попов А. П., Леготина Е. В.

Аннотация. Цель исследования – выявление универсальных и индивидуально-авторских параметров жанра обрамленной повести в творчестве Пьера Паоло Пазолини. В статье рассмотрена теоретическая база понятия «обрамление» с опорой на труды Г. Бейтсона, И. Гофмана, Ж. Женетта и П. А. Гринцера в сопоставительном аспекте. В рамках базовой жанровой модели обрамленной повести были выделены и проанализированы древнеиндийские истоки («Панчатантра», «Хитопадеша») и их трансформация в поэме «Пепел Грамши», сборнике «Али с голубыми глазами» и кинематографической «Трилогии жизни». Научная новизна исследования определяется подходом – впервые на материале литературных и кинематографических произведений П. П. Пазолини описан и систематизирован сегмент пазолиниевской поэтики обрамления, включающий такие особенности, как поэтика незавершенного, отказ от авторитетного рассказчика, маргинализация героя, свободный косвенный дискурс и автопортретность. В результате исследования установлено, что Пазолини, опираясь на древнеиндийскую и западноевропейскую традиции обрамленной повести, радикально переосмысляет роль нарратора и структуру диегезиса, заменяя иерархичное рассказывание горизонтальным монтажом речи, что сближает его поэтику с дантовской моделью «Божественной комедии».

EN

The concept of the frame narrative in the oeuvre of Pier Paolo Pasolini

A. P. Popov, E. V. Legotina

Abstract. The study aims to identify the universal and individual-authorial parameters of the frame narrative genre in the oeuvre of Pier Paolo Pasolini. The article examines the theoretical framework of the concept of “framing”, relying on the works of G. Bateson, E. Goffman, G. Genette, and P. A. Grintser in a comparative aspect. Within the basic genre model of the frame narrative, the ancient Indian origins (Panchatantra, Hitopadesha) and their transformation in the poem “The Ashes of Gramsci”, the collection “Ali with the Blue Eyes”, and the cinematic “Trilogy of Life” are identified and analyzed. The scientific novelty of the study is determined by its approach: for the first time, using the material of P. P. Pasolini’s literary and cinematic works, a segment of Pasolini’s poetics of framing is described and systematized, including such features as the poetics of the unfinished, the rejection of the authoritative narrator, the marginalization of the hero, free indirect discourse, and self-portraiture. The study establishes that Pasolini, drawing on the ancient Indian and Western European traditions of the frame narrative, radically reimagines the role of the narrator and the structure of diegesis, replacing hierarchical storytelling with a horizontal montage of speech, which brings his poetics closer to the Dantean model of “The Divine Comedy”.

Введение

Актуальность исследования обусловлена потребностью развития современных тенденций в нарратологии и исторической поэтике, проявляющихся в сосредоточении научного интереса на вопросах выявления и систематического описания жанровых форм, находящихся на пересечении восточной и западноевропейской словесных традиций. Переосмысление обрамленной повести, возникшей в древнеиндийской литературе («Панчатантра», «Хитопадеша») и получившей широкое распространение в арабской и европейской прозе, безусловно является частью современных программ посториентализма и нового ориентализма, задача которых – продемонстрировать неоднородность и многообразие культур Востока, обнаружить новую живую систему знаний. Примеры подобного подхода мы можем найти как в автохтонно-восточном научном дискурсе (“Sanskrit Poetics in the Postcolonial Space” за авторством В. С. Сринатха), так и в преобразившемся западном (Дж. Вурп “Literary Neo-Orientalism and the Arab Uprisings”), что свидетельствует о наличии интереса научного сообщества к отношениям между ранее поляризованными явлениями (Sreenath, 2023; Wurr, 2023).

Творчество Пьера Паоло Пазолини – поэта, прозаика и режиссера – дает уникальный материал для наблюдения за адаптацией восточной жанровой природы к эстетике итальянского модернизма и постмодернизма. Обращение к пазолиниевской интерпретации обрамленной повести позволяет не только уточнить границы жанра, но и выявить механизмы перехода от литературной рамки к кинематографической на примере работ одного из самых читаемых и изучаемых итальянских культурных деятелей XX века на сегодняшний день, в том числе и в России, что подтверждает количество изданных переводов работ автора и трудов об авторе уже в XXI веке: «Теорема» от научного центра «Ладомир» (Пазолини, 2000), поэтический сборник «Новая молодежь», опубликованный «Свободным Марксистским издательством» (Пазолини, 2017), перевод художественных работ «Шпана» и «Ярость» от «Глагола» и «Ibicus Press» (Пазолини, 2006; 2025), масштабное биографическое исследование Карнеро Роберто (1924) «Пазолини. Умереть за идеи», отдельный номер журнала «Сеанс» (2022) и т. д.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи:

- обозначить границы понятия «обрамленная повесть» в научном дискурсе, обратившись к теориям Г. Бейтсона, И. Гофмана, Ж. Женетта и П. А. Гринцера;
- определить древнеиндийские истоки жанра («Панчатантра», «Хитопадеша») и их жанрообразующие признаки;
- проанализировать особенности обрамления в литературных текстах (поэма «Пепел Грамши», сборник «Али с голубыми глазами») и кинематографического обрамления («Трилогия жизни»).

Материалом для исследования послужили литературные тексты П. П. Пазолини – поэма «Пепел Грамши» («Le ceneri di Gramsci»), сборник рассказов «Али с голубыми глазами» («Alì dagli occhi azzurri»), а также кино-трилогия «Декамерон», «Кентерберийские рассказы» и «Цветок тысячи и одной ночи». В качестве историко-литературного контекста привлекаются древнеиндийские сборники «Панчатантра» и «Хитопадеша», а также труды по нарратологии и теории фреймов.

Теоретическую базу исследования составляют работы в области антропологии и коммуникации: «Теория игры и фантазии» Г. Бейтсона (2020, с. 207), а точнее положение о материальном «картинном» и абстрактно-математическом определениях термина “frame”; «Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта» И. Гофмана (2004) и его попытки сместить акценты полемики вокруг обрамления в сторону художественной реальности (театра); «Повествовательный дискурс» Ж. Женетта (1998, с. 97), разграничивший повествование на три уровня и выявивший модульный характер диэгеиза. Кроме того, наша работа опирается на фундаментальное исследование П. А. Гринцера (1963, с. 12) «Древнеиндийская проза (Обрамленная повесть)», в котором впервые системно описан жанр обрамленной повести.

В работе применяются методы историко-литературного и сравнительно-типологического анализа (при сопоставлении древнеиндийских, арабских, европейских образцов и их пазолиниевских версий), элементы структурно-нарратологического анализа (выделение уровней диэгеиза, типов рассказчиков), а также метод интертекстуального анализа – для выявления цитаций и скрытых полемик с традицией (например, с «Декамероном» Боккаччо и «Божественной комедией» Данте).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов при разработке курсов по истории зарубежной литературы XX века, поэтике кино, нарратологии и теории жанров. Выводы работы могут быть применены в дальнейших исследованиях творчества Пазолини, а также при анализе трансформации традиционных повествовательных форм в современной культуре. Кроме того, предложенный подход к изучению обрамления – от литературной рамки к кинематографическому монтажу речи – может служить методологической основой для междисциплинарных работ на стыке филологии и киноведения.

Обсуждение и результаты

Разработка поэтического термина «обрамленная повесть» началась сравнительно недавно. Ей предшествовали и вторили попытки конституировать круг применения понятия «обрамление», что были «спровоцированы» исследованиями Грегори Бейтсона в области антропологии, в частности его работой от 1954 года «Теория игры и фантазии», где многократно упоминается слово “frame”, т. е. рамка: «При обсуждении этих понятий мы пользуемся двумя типами аналогии: физической аналогией с рамкой, обрамляющей картину, и более абстрактной, но все-таки не психологической, аналогией с математическим множеством» (2020, с. 207). Однако исследователь не принимает полностью ни слишком абстрактной математической, ни чрезмерно умозрительной «картинной» интерпретации, предпочитая им рамку «психологическую» в качестве объяснительного принципа коммуникации как процесса отсеивания или включения сообщений в определенный посылочный перечень. Они (сообщения) должны принадлежать одному логическому типу, иначе говоря, упорядочиваться и участвовать в схождении и различении явлений, подобно картине, рамка которой дает созерцающему представление о произведении искусства как о чем-то, что не является стеной или обоями, поверх которых оно располагается (Бейтсон, 2020, с. 210).

Несколько ближе к области наших изысканий подошел Ирвинг Гофман в книге «Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта», поместив в центр рамочной теории, теории фреймов театральную метафору: «Весь мир – не театр, во всяком случае, театр – еще не весь мир» (2004, с. 45). Актеры, приравненные к актерам труппы, не определяют ситуацию взаимодействия, скорее, взаимодействие, пресловутая структура, берет верх и создает контекст и иерархию отношений.

Схожих позиций, но уже в области нарративных практик придерживался Жерар Женетт, когда писал «Повествовательный дискурс». Во введении французский структуралист предлагает три значения слова récit

(повествование): во-первых, оно может относиться к тексту или его фрагменту как к высказыванию-изложению события или ряда событий: «Так, словосочетание “рассказ (повествование, *récit*) Улисса” применяется к речи героя, описывающего свои странствия, и обозначает определенный сегмент текста “Одиссеи”, приписанный Гомером своему персонажу» (Женетт, 1998, с. 66). Во-вторых, *récit* часто употребляется как синоним к сюжету, последовательному разворачиванию ключевых событий, и, в-третьих, термин может прикладываться к самому процессу текстопорождения, к тому направленному действию, что служит источником повествования в первых двух его смыслах (Женетт, 1998, с. 68-70).

Разбив повествование на три уровня (причем только первый из них называется «повествование», последующие «история» и «наррация» соответственно), Ж. Женетт (1998, с. 85) вводит понятие голос (*voice*), чтобы разграничить модус и залог, иначе – отношение наблюдающего к действию и отношение действия к говорящему. Мы оставим за скобками фокальную оптику и обратимся к досодержательному предвосхищению нарратива, к тому, кто «держит слово», а вернее, к его обеспеченному текстом присутствию – уровням диегезиса, коих три. Внедиегетический (рассказчик вне мира истории), интрадиегетический (основная история), метадиегетический («вложенный» уровень, рассказ в рассказе) (Женетт, 1998 с. 92-94). В соответствии с этим Жерар Женетт (1998, с. 97) выделяет два типа рассказчиков – того, кто не является героем истории, а повествует ее (гетеродиегетический), и того, кто является одновременно и рассказчиком, и действующим лицом своей истории (гомодиегетический).

Таким образом, рамка или фрейм есть границы «территориального» деления зон нарративной ответственности, где рассказчик – единственная функциональная инстанция. На этом этапе мы вплотную приближаемся к обрамлению повести и обращаемся к работе советского литературоведа Павла Гринцера (1963, с. 12) «Древнеиндийская проза (Обрамленная повесть)» 1963 года, в которой исследователь впервые использует термин, заявленный в заглавии, объясняя лексический выбор «уровневостью» рассказа.

Обрамление проделало путь от психологической интерпретации коммуникативного процесса и до диегетического поля функционирования голоса, что говорит о необходимости наличия сдерживающей среды; не той линии, где проходит граница фрейма, но самой невозможности эти границы стереть, принципиальной различимости явлений при условии, что они однородны и структурно устойчивы.

В случае с определением Павла Гринцера общим местом является заключенность текстов внутри повествования – *mise en abyme*, повторение встроенным повествованием правил организации повествования окаймляющего, главного, и открытость «малых», вставных историй к интрадиегетической интерпретации. Это важно, поскольку повествовательным «сосудам» необходимо сообщаться между собой во имя подтверждения неслитной родственности и подобности друг другу, но не только.

Помимо «нутряных» авторских задач, каждая обрамленная повесть ставила перед собой и задачи жанровые, что не могли быть своевременно решены теоретиками-современниками ввиду отсутствия у них интереса.

Первая «обрамленная повесть» появилась в III-IV вв. н. э. в дельте Джелам, Кашмирском регионе, на санскритском языке предположительно за авторством Вишну Шармы, хотя исследователи сходятся на доминирующем народном характере происхождения древнеиндийского сборника «Панчатантра». Однако современное зарубежное литературоведение выбрало иной путь и определило моду на изучение не древнеиндийских, а арабских источников – «Тысяча и одна ночь», «Повесть о царе Азадбахте и его сыне», «Калила и Димна», – игнорируя происхождение некоторых из них. Так, памятник «Калила и Димна» заявлен немецким исследователем Йоханнесом Стефаном (Stephan, 2004) как первое известное независимое повествование в классической арабской традиции, но на деле «Рассказы Бидпай» (второе название) – это перевод «Панчатантры», сделанный в VI веке персом Борзуюем на пехлевийский язык.

Й. Стефан – не причина исторического искажения, а следствие, поскольку его статья “Framing Narratives: Expanding the Narratological Frame Concept for the Study of the Premodern Arabic Tradition” опирается на работы Уильяма Неллеса, Кристины Мильке, Вольфа Вернера, каждая из которых написана на рубеже XX-XXI вв., что позволяет говорить о массовом профессиональном заблуждении.

Поэтому нами и было принято решение обратиться к труду уже упомянутого ранее советского востоковеда-индолога Павла Александровича Гринцера и установленной им специфике обрамленной повести, актуальной и для арабской словесности в том числе.

Древнеиндийская литература специфична и внутренне противоречива, потому обрамленной повести суждено было появиться не из союза, но благодаря разрозненности, в первую очередь разрозненности поэзии и прозы. Санскритская поэтика обходила стороной прозу наподобие «Панчатантры», считая ее политическим пособием (*niti*) или учебником практической выгоды (*artha*), не оборвавшим связь с низовой фольклорной традицией и, как следствие, огражденным от «высокого содержания» (*udattartha*) (Гринцер, 1963, с. 9).

Интерес первого индийского теоретика Бхамахи к исследуемому жанру был продиктован побочными процессами, что и повлияло на рамочное, сегментированное восприятие народных циклов. В особенности остро стоял вопрос о дифференциации понятий катха (*katha* – «рассказ») и акхьяика (*akhyaika* – букв. «маленький рассказ»). В качестве основы для различения были выбраны поэтические метрики: «Термином акхьяика он обозначал литературные композиции в прозе, начинающиеся стихами в метрах вактра (*vaktra*) и апарвактра (*aparavaktra*), стихами, кратко излагающими содержание той истории, которую в дальнейшем сам и о своей жизни рассказывает герой... В отличие от него произведение типа катха, согласно взглядам Бхамахи, не должно содержать метров вактра и апарвактра, делиться на учхваса, и рассказчиком в нем не может выступать сам герой» (Гринцер, 1963, с. 10). Со временем границы между акхьяика и катха начнут размываться, принципиально

значимыми станут поджанры и степень взаимопроникновения прозаического и поэтического начал: «Язык стихов “обрамленной повести” более сложен и изощрен, чем лапидарный, суховатый язык прозы, и часто, особенно в более поздних сборниках, носит отпечаток стиля кавья» (Гринцер, 1963, с. 95).

В прозу предсказуемо закладывались просветительская, дидактическая, объяснительная функции даже несмотря на ритуальные жреческие корни, тогда как поэзия примиряла высокую литературную традицию с низкой, насыщая контекстом санскритской литературы, включая ведийские тексты, эпос, классическую поэзию, создавая ощущение преемственности. Вместе с тем поэзии приходилось меняться в ответ. Так и появились гномистические стихи (моральные сентенции), повествовательные стихи (формулы традиционных благословений и прямая речь героев) и охватывающая строфа (резюмирующая басенная мораль) (Гринцер, 1963, с. 100). Синкретизм продолжается и на жанровом уровне, поэтому в обрамленной повести на практике встречаются не только басни, но и сказки, новеллы, анекдоты – своеобразный социально-бытовой корпус приземленного художественного практицизма и реализма. Большинство древнеиндийских сборников фокусировались именно на современной им действительности, правда за одним исключением – выходцы из нижних каст никогда не становились прототипами героев народной литературы, подобно их трудовой деятельности, что не могла служить референсом для сказочных сюжетов. Тем не менее вовлеченность в нескромный быт городского «придворья» и политическую жизнь позволяла преследовать дидактические задачи, которые, правда, существовали в исключительном творческом союзе с задачами развлекательными: «Авторам обрамленной повести удалось найти такие композиционные формы, такие способы обработки традиционных сюжетов, которые позволили им сочетать в своих сборниках дидактические и чисто развлекательные цели» (Гринцер, 1963, с. 115). Так, седьмая книга политического трактата «Артхашастра» излагает шесть методов внешней политики: мир (*sandhi*), война (*vigraha*), бездействие (*āsana*), наступление (*yāna*), поиск убежища (*saṁgrāya*) и двойственная политика (*dvaidhibhāva*). Они ложатся в основу третьей книги «Панчатантры» о птичьем царедворстве: «सन्धिं विग्रहमासनं यानमाश्रयद्वैधिभावमिति षाड्गुण्यम्» («Союз, война, бездействие, наступление, поиск убежища, двойственная политика – таковы шесть методов внешней политики») (Панчатантра, 1972, с. 156). Слово «птичьим» отнюдь не метафора, а неискаженная точно переданная повествовательная деталь (ворон-министр предлагает царю не воевать с совами), которая призвана продемонстрировать уровень осознанного сближения сказочной и общественной детерминант.

Обрамленная повесть – это повествование об общностях, архетипах, целостях; она доисторична и допсихологична, что отражается не только в выборе тем и позиционировании героев, но и в речевых конструкциях, используемых приемах и авторском участии. Характерен способ применения вводных формул для зачинания преимущественно поэтических частей: «сказано ведь...», «правильно ведь говорят...», «известно...». Чаше всего они интегрируют в оригинальный цикл цитаты из сутр, эпоса, драмы в рамках стандартной для жанра апелляции к авторитету, иногда за подобными обращениями сложно найти первоисточник, но легко заподозрить сочинителя в манипуляции. Так, в сборнике басен «Хитопадеша» («Доброе наставление»), книга I, «Обретение друзей», изречение, введенное фразой *ity uktam* («так сказано»), очень походит на мудрое наставление из прошлого, но на деле является авторским вымыслом: «*viśvāsam naiva kartavyam striṣu rājasu nāpi ca / paṇḍitajaneṣu caiva hi – ity uktam / kākā mattaḥ kapir mattaḥ kalahāḥ pralayo madāḥ / mithyā mṛṣā ca manthā ca śaḍete vināśahetavaḥ*» («Не следует доверять женщинам, царям и даже ученым мужам», – так сказано: “Вороны опьянены, обезьяны опьянены, ссора – это погубитель, опьянение, ложь и пустословие – вот шесть причин гибели”») (Хитопадеша, 1979, с. 67-68).

Ценность авторизационных формул не измеряется лишь дидактикой. Многочисленные «известно...» и «сказано ведь...» – подаренная автору возможность самолично монтировать текст, а значит, и обеспечивать свое нарративное присутствие на ином диегетическом уровне. Этому способствует и вопросно-ответная форма некоторых обрамленных повестей, когда для каждой истории «предпосланы вопросы к рассказчику и его ответы, после которых как иллюстрация следует подчиненный рамочный рассказ» (Гринцер, 1963, с. 200). Таким образом, поэтическая стратегия обрамленной повести заключается не только в членении повествования на фреймы, но и в привлечении внимания читателя к разьединенным нарратору и диегезису. Этому последуют арабские и западноевропейские образцы, не отходя от фундаментальных принципов, но разнясь в деталях (например, в «Декамероне» можно встретить иные принципы циклизации на основе пародийного снижения, характерного именно для европейских сборников XIII-XIV вв.).

Когда речь заходит об обрамленной повести в контексте творчества Пьера Паоло Пазолини, исследователь неизбежно обращается, в первую очередь, к его знаменитой «Трилогии жизни» – фильмам «Декамерон», «Кентерберийские рассказы» и «Цветок тысячи и одной ночи». Как нетрудно заметить, режиссер проигнорировал древнеиндийскую основу жанра, что никоим образом не умаляет степени ее влияния на серию кинокартин и продуктивности изучения трилогии с непрямого ракурса, о чем будет сказано позднее. Сейчас же важным будет отметить, что любовь к рамочным рассказам была предвосхищена казарским поэтом еще на литературной ниве, в 1950-х, когда была придумана и написана поэма «Пепел Грамши» («*Le ceneri di Gramsci*»).

Рамочность поэмы задана пространственно-«вневременной» конструкцией: лирический герой находится на протестантском кладбище (между Порто Сан-Паоло и Тестаччо), где похоронен итальянский революционер, избавившись от давления официальной католической Италии и обретя вечный покой рядом с пирамидой Цестия, в купели древности на территории христианства: «*Tra i due mondi, la tregua, in cui non siamo*» (Pasolini, 2025). / «Меж двух миров – передышка, где нас нет» (здесь и далее перевод выполнен авторами статьи. – А. П., Е. Л.). Кладбище воплощено в гетеротопии и гетерохронии чужого сада («*giardino straniero*») –

лиминального пространства, архивирующего голоса захороненных; один из них – Антонио Грамши, второй – Перси Биши Шелли. Читатель не услышит мертвых поэтов, но почувствует влияние тех, кому адресованы обращения героя в исповедальном регистре: “*Li tu stai, bandito e con dura / eleganza non cattolica, / elencato tra estranei mort*” (Pasolini, 2025). / «Ты лежишь, изгнанник, с суровой / некатолической элегантностью, / вписанный среди чужих мертвецов». А. Грамши – это не нарратор по сути, но нарратор как минус-прием. Революционер, который своим отсутствием замещает вергилианского проводника и смиренного брата (“*umile fratello*”), олицетворяя идеологическую структуру в крайней степени развоплощенности, т. е. то историческое, от которого необходимо сбежать в архаическое, коим грезил поздний П. П. Пазолини (Pasolini, 2025).

Но есть и третий нарратор и второй «минус-нарратор» – английский романтик Перси Биши Шелли, своеобразный поэтический двойник лирического героя, символизирующий «плотскую радость приключения», «ребяческую» страсть. Ритуальному грамшианскому дидактизму, идеологии противопоставлен опыт эстетического переживания, что роднит поэму П. П. Пазолини с древнеиндийской обрамленной повестью. Равно как и несмешение прозаического и поэтического языков, но регулярное прерывание последнего. Так, «Пепел Грамши» написан классическими итальянскими рифмованными одиннадцатисложниками, но в некоторых местах рифма исчезает, уступая место «холостому» стиху: “*Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel core, in luce, / contro te nelle buie viscere; / del mio paterno stato traditore...*” (Pasolini, 2025). / «Скандал в том, что я противоречу сам себе, что я / с тобой и против тебя; с тобой в сердце моем, на свету, / против тебя в темных недрах; / моего отцовского предательства...».

В отрывке одна за другой следуют регулярные рифмы, но рифмическая инерция обрывается на “*contro te nelle buie viscere*” – строфа остается без парного окончания.

«Пепел Грамши» даже при условии стремления к полидиалектическому существованию остается целостной поэмой. Интереснее и «ближе к теме» – уникальный сборник «Али с голубыми глазами» (“*Ali dagli occhi azzurri*”), опубликованный 23 марта 1966 года в газете “*Paese Sera*”. В его основе незавершенная идея третьего романа из римского цикла, куда вошли «Шпана» и «Жестокая жизнь». Произведение носило рабочее название “*Il Rio della Grana*” («Река Грана»), но завершило свой жизненный цикл среди других неоконченных работ П. П. Пазолини и не в качестве заметок писателя или черновиков, а как «неудачный роман» или «радиография неудачи», окончательно формулируя поэтику незавершенности в творчестве автора: “*Se volessimo identificare in questa lunga e tormentata parabola un punto di partenza e un punto d'arrivo, potremmo dire che i racconti compresi in questo volume partono come racconti «da farsi» per arrivare, con gli ultimi, come racconti «non fatti»*” (Pasolini, 2010, p. 332). / «Если бы мы хотели определить отправную и конечную точки в этой длинной и мучительной притче, мы могли бы сказать, что истории, включенные в этот том, начинаются как истории, “которые еще предстоит создать”, и заканчиваются последними как истории “несозданные”».

П. П. Пазолини (Pasolini, 2010, p. 332) делит фрагменты из цикла на рассказы «предстоящие к исполнению» (“*da farsi*”) и рассказы «неисполненные» (“*non fatto*”), загоняя себя и читателя в тупиковую с нарративной точки зрения ситуацию и разрушая линейность англосаксонской манеры повествования. Поэтика «паратекстуального комментария» становится для него единственно верной и эффективной в борьбе с буржуазной действительностью. Пройдя грамшианский период, «окунувшись» в тяготы поэтического двойничества и романтической самопрезентации, фриулец открыл литературное пространство, освободил рабочее место из-под давления гарантированности результата и выставил на обозрение «объедки», «шлак» (Pasolini, 2010, p. 332). Некоторые из эпизодов «Али с голубыми глазами» (например, сценарии к фильмам) самостоятельны и самодостаточны, однако другие отсылают к более крупным жанровым формам среди работ П. П. Пазолини: “*A parte le ipotesi, la rete di corrispondenze tra i vari scritti resta fortissima: un racconto dal titolo «Amado mio», uscito sul «Mattino del Popolo» l'11 dicembre del 1947, è una variante dell'episodio del cinema di Caorle presente nel romanzo omonimo; «Douce», racconto postumo recuperato solo nel 1998, è una trascrizione «quasi letterale» di uno dei «Quaderni rossi»*” (Pasolini, 2010, p. 401). / «Если отбросить гипотезы, сеть соответствий между различными произведениями остается очень прочной: рассказ под названием “*Amado mio*”, опубликованный в “*Il Mattino del Popolo*” 11 декабря 1947 года, является вариантом эпизода о кинотеатре Каорле, присутствующего в одноименном романе; “*Douce*”, посмертный рассказ, обнаруженный только в 1998 году, представляет собой “почти буквальную” транскрипцию одного из “*Quaderni rossi*”».

Сюжетные параллели образуются и благодаря тематической сорасположенности рамочных рассказов, без которой не может обойтись обрамленная повесть. Истории, собранные казарским поэтом, всегда о смежных вещах: о еретической любви, о люмпен-пролетариате, о молодости и обездоленности, о силе и влиянии эротического.

Помимо тематического единства «Али с голубыми глазами» унаследовал от древнеиндийской словесности, во-первых, полное пренебрежение психологизмами и, как противное им, одержимость ситуациями, сюжетными конструкциями, экзистенциальностью письма; во-вторых, наличие казуса, иначе – неразрешенного вопроса (у Пазолини это проблема структуры и противостояния большому нарративу); в-третьих, жанровый синкретизм; в-четвертых, незавершенность, поскольку подавляющее большинство обрамленных повестей генетически восходит к фольклорной неполноте и поливариантности.

Авторитетный специалист по творчеству П. П. Пазолини Вальтер Сити называет 1965 год «порогом невозврата» (*soglia di non-ritorno*), принимая незавершенное в качестве основной стратагемы: «В этом направлении возникает соблазн рассматривать рассказ Пазолини как модель “анти-рассказывания”, то есть как повествовательную форму, чья частичность, эпистемологическая неадекватность и неумолимо несовершенная структура намеренно обнажаются» (Siti, 2010, p. 25).

Проследить эту специфическую черту мы можем еще с лицейской скамьи, на которой будущий поэт осваивал практику перевода вместе с преподавателем К. Галлавотти, в частности чтение «Буколик» Вергилия с листка и устный перевод. Затруднения у будущего режиссера возникали не в области языка, а в том, как именно он относился к изложению вергилианского текста. *Decentrare il classico* (децентрализация классики) – такова была позиция П. П. Пазолини в отношении изучаемых авторов, что провоцировало его на маргинально-телесные интерпретации, перевод “*ab imo corde*” (от глубины сердца). Уже тогда поэт редко заканчивал переводы, и еще реже давал им строгую огранку, как бы оставляя невинными витальными порывами.

Сама жизнь ведет писателя по обрывистым маршрутам от романа “*La Divina Mimesis*” 1975 года и до по-смертно опубликованного “*Petrolio*” 1992-го. Однако им предшествовали «энергия, желание жить, ощущение важности жизни» – так режиссер описывал Клоду Мишелю Кюни свое решение переработать новеллистический сборник Джованни Боккаччо «Декамерон», связывая его с желанием сделать фильм о мире столь же народном, что и в античном диптихе «Эсхил» – «Медея», но без варварства и трагедии (Пазолини, 2000, с. 593).

Как и «Панчатантра» или «Жизнь Викрамы», «Декамерон» проповедует жизнеутверждающий настрой на примере сурового и поучительного урока, сталкивая читателя с двумя противоположными восклицаниями – «Мы всегда должны быть энергичными!» и «От судьбы не уйдешь!», – хотя в дальнейшем П. П. Пазолини называет трилогию ошибкой и строительством иллюзий, буквально побегом от гражданской и человеческой участи итальянца XX века (Боккаччо, 1970, с. 45). Автор, которого изгнали из ИКП, учитель, которому запретили обучать, писатель с десятками гражданских и уголовных исков рано осознал свое одиночество, беспартийность и внеклассовость, найдя союзников среди тех, кого считал равными себе по бесправию и остракированности, и окрестив люмпен-пролетариями, т. е. пролетариями без притязаний на классовое преимущество, архаичными жителями трущоб, что рождаются у ног истории. И «Трилогия жизни» – не что иное, как постепенное отдаление П. П. Пазолини от современности, поскольку режиссер наблюдал постепенное встраивание «невинных тел» в буржуазную систему лжетерпимости: «Вырождение, наблюдаемое в настоящем, компенсировалось как объективным сохранением традиций прошлого, так и подразумеваемой возможностью вспоминать о нем. Однако нынешнее вырождение тел и половых органов бросает тень на прошлое» (2000, с. 541).

П. П. Пазолини использует обрамленную повесть как инструмент борьбы, что отразилось и на ее структуре, характере обрамления. Отказываясь от «бригады» флорентийцев благородного происхождения, он одновременно подрывает традицию, когда основными внедиегетическими рассказчиками выступали цари, визири и им подобные. Таковым являлся и Мудрец Вишнушарман из «Панчатантры» – брахман царя Амарашакти, обучающий его сыновей и рассказывающий им истории. Наставник царевичей осознает престиж своей профессии, предвзято эпизоды соответствующими апломбами: «*नाहं विद्याविक्रयं शासनशतेनापि करोमि। पुनरेताऽस्त्वपुत्राभ्यामप्युक्तेन यदि नीतिशास्त्रज्ञानं करो ततः स्वनामत्यागं करोमि*» («Я не стану продавать знание даже за сотню указов. Но если я не сделаю этих твоих сыновей знатоками науки политики (нити-шастры) за шесть месяцев, то отрекусь от своего имени») (Панчатантра, 1972, с. 23). Вишнушарман обладает правом рассказывать, поскольку носит титул, позволяющий быть исполнителем социального некоммерческого контракта. Имя брахмана – залог, часть «невероятного обещания» по очеловечиванию власти путем наставлений в нити-шастре (наука политики и жизненной мудрости) (Гринцер, 1963, с. 47).

Характерно, что и у Джованни Боккаччо титул дает право выбирать тематику новелл, застольные блюда и музыку, назначать порядок выступления, хотя его символическое значение снижено и редуцировано до короны, что ходит по головам Пампинео, Дионеи, Филострато и остальных нарраторов.

П. П. Пазолини, в свойственной ему манере, отказывается титуловать рассказчика и заключает девять новелл «Декамерона» из ста в две «подрамочные» конструкции, меняя социально-экономическую перспективу на марксистскую, диалектическую. Первая часть фильма обрамлена «оптикой» Чаппеллетто (интрадиегетическое обрамление без вмешательства внешнего нарратора) – ростовщика и нотариуса, ложно исповедующегося на смертном одре трикстера, что обеляет свою скверную репутацию до святости. В отличие от рассказчиков Д. Боккаччо, П. П. Пазолини не видит в дельце примитивного дегенерата; он (Чаппеллетто) – жертва манипуляции буржуазного класса, что помещает его в ряд пазолиниевских типажей наподобие Аккаттоне из одноименного дебютного фильма. Ростовщик действительно лжет на исповеди, но главным выгодоприобретателем становится церковь, которой нужен святой, даже если он будет фиктивным. Второй рассказчик – alter ego П. П. Пазолини, художник Джотто, создающий серию фресок-новелл, вдохновленных сценами, свидетелем которых он становился во время путешествия по Италии.

П. П. Пазолини настаивал на том, что он сыграл в «Декамероне» только в силу «форс-мажорных обстоятельств», однако автопортретность Джотто есть не случайность, а проявление системности. Авторским «включениям» П. П. Пазолини (2000, с. 533) дает наименование «свободный косвенный дискурс» или «несобственно-прямая речь». Джотто из вольной экранизации «Декамерона», Ворон-марксист из кинопритчи «Птицы большие и малые», Джеффри Чосер из «Кентерберийских рассказов», отражение обезьяны в рассказе «Упрямое зеркало» – множественные «фронт-проекции», устройство коих позаимствовано у Данте Алигьери, о чем П. П. Пазолини пишет на страницах приложения к статье “*La volontà di Dante a essere poeta*”. Данте монтирует факт проявленности речи и типажей в народной культуре, изымая их в целости и используя в тексте, подобно киноплёнке. Персонажи «Божественной комедии» никогда не говорят как Данте или так, как он того хочет, потому что они документальны, а потому их слова могут служить аргументами и опорой для легитимации определенного (чаще теологического) знания, но не более. Здесь допустимо говорить не о содержательной, но о лингвистической, формальной совести, за которую П. П. Пазолини ценил Данте Алигьери

и Джованни Боккаччо, но за ее отсутствие «журил», например, Джеффри Чосера. Таким образом, поэт из Казарсы был убежден в том, что демаркация диегезисов производится не на повествовательном, но на языковом уровне: «В сущности, я создал полную аналогию: в фильме художник из Северной – то есть причастной к Истории – Италии, приезжающий в Неаполь... И в реальной жизни я – писатель с севера Италии, из исторической части, отправляющийся в Неаполь снимать реалистический фильм. Тем самым в фильме создается как бы произведение в произведении» (Пазолини, 2000, с. 535). Схожие формулировки П. П. Пазолини использовал и когда говорил о «Кентерберийских рассказах» как о структуре «фильма о фильме, обнаруживающего самосознание и, значит, сознательную игру, в которой смешиваются ирония и жалость» (2000, с. 535).

Таким образом, режиссера устраивал такой тип обрамления, что позволяет рассказчику «горизонтализовать» свое присутствие, устранить нарративную фигуру и оставить факт говорения, уподобив его независимой единице, кадру. Именно поэтому фильм обнаруживает самосознание, а не осознается кем-то снаружи. Здесь стоит говорить уже не об обрамленной повести, а об обрамленной речи, состоящей не из вставных новелл, но микроскопических фреймов, что лишь заполняют диегезис, а не являют его полноценный уровень. Это соответствует стремлению П. П. Пазолини выйти за пределы истории, лишить ее идеологичности, классовости и, собственно, историчности, к чему он и приходит, снимая заключительную часть трилогии жизни – «Цветок тысячи и одной ночи»: «Идейно-политическую картину снять легко. Куда труднее снять “чистый” фильм» (2000, с. 536).

Нами были рассмотрены основные произведения Пьера Паоло Пазолини, позволившие выявить те аспекты обрамленной повести, которые можно назвать авторскими. Так, иерархически обусловленному, авторитетному нарратору санскритской литературы П. П. Пазолини противопоставляет либо минус-нарратора, либо отказ от единого рассказчика, либо свое alter ego, а структурированной уровневости – отсутствие внешнего рассказчика и обрамленную речь, что свидетельствует не о компромиссном желании последовать, но о стремлении разрушить основания даже источников вдохновения.

Заключение

На основе проведенного анализа работ имплементации жанровых особенностей обрамленной повести в работы Пьера Паоло Пазолини можно сделать следующие выводы.

Обрамленная повесть – это жанр, «закрывающий» в свою основу не только исторически сложившуюся группу художественных текстов (от индийских повестей «Панчатантра» и «Хитопадеша» через арабские «Тысячу и одну ночь» и «Калилу и Димну» к европейским «Декамерону» и «Кентерберийским рассказам»), главной особенностью которой становится принцип *mise en abyme* («помещение в бездну» или помещение малого в большее, что подобно малому), но и относительно современные трактовки терминов «рамка», «обрамление», “frame” и положение об уровнях диегезиса, регулирующих отношения между большими и малыми частями целого.

Взяв за основу, за стандарт обрамленной повести древнюю санскритскую литературу, мы выявили несколько общих мест, принцип жанрового оформления: иерархичность повествования в целом и рассказчика в частности, строгое разделение уровней повествования на внедиегетический и интродиегетический, синтез дидактического и развлекательного, фольклорная поливариантность, герой как носитель социальной роли (брахман, царь, купец), использование авторизационных формул по типу «сказано ведь...», «известно, что...», цитирование священной литературы.

П. П. Пазолини, воплощая концепцию обрамленной повести на бумаге и на пленке, иначе расставил акценты, чтобы актуализировать жанр и приспособить его под собственные нужды. Впервые прибегнув к обрамлению в 1950-х в поэме «Пепел Грамши», поэт деформировал фигуру рассказчика до двух молчаливых носителей идей – Антонио Грамши и Перси Биши Шелли. Тенденция к развоплощению продолжилась в «Али с голубыми глазами» и «Декамероне» – отсутствие конкретного нарратора и резонерство соответственно. Значимые изменения сопровождалось минорными отступлениями от жанровой природы. Так, менялись функции повествования: наставление обратилось в полемику между ригоризмом и эстетической вольностью, а фольклорная поливариантность – в поэтику незавершенного в рамках сборника «Али с голубыми глазами». Новую степень взаимодействия с традицией П. П. Пазолини продемонстрировал в «Трилогии жизни», когда формульная «молитно-блочная» стилистическая огранка санскритских памятников уступила место абсолютной «раскрепощенности» свободного косвенного дискурса и языковой палитре, позаимствованной у Данте Алигьери.

В качестве перспектив дальнейшего исследования особенностей концепции обрамленной повести в творчестве Пьера Паоло Пазолини можно выделить сопоставительный анализ с другими авторами, работавшими в жанре обрамленной повести, или анализ пазолиниевского «свободного косвенного дискурса» как моста между литературой и кино. В статье отмечено, что режиссёр переносит принцип несобственно-прямой речи на монтаж кадров. Дальнейшая работа может быть посвящена формальному описанию кинематографических фигур, соответствующих этому приёму (например, перебивки, звуковой монтаж, асинхронность), и сравнению с аналогичными поисками в киноязыке прочих постановщиков.

Материалы исследования | Research materials

1. Боккаччо Дж. Декамерон / пер. с ит. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1970.
2. Пазолини П. П. Новая молодежь / пер. с фриульск.: Д. Пилаш, С. Пигалова, Н. Симонова, К. Медведев, Я. Токарева. М.: Свободное Марксистское издательство, 2017.

3. Пазолини П. П. Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / сост. Н. А. Ставровская. М.: Ладомир, 2000.
4. Пазолини П. П. Шпана: роман / пер. с итал. И. Заславской. М.: Глагол, 2006.
5. Пазолини П. П. Ярость / пер. с итал. О. Соколовой. М.: Ibis Press, 2025.
6. Панчатантра / пер. с санскр. П. А. Гринцера. М.: Наука, 1972.
7. Хитопадеша / пер. с санскр. А. Я. Сыркина. М.: Наука, 1979.
8. Pasolini P. P. *Alì dagli occhi azzurri* / a cura di W. Siti. Milano: Mondadori, 2010.
9. Pasolini P. P. *Le ceneri di Gramsci* // Città Pasolini. 2025. 21 gen. <https://www.cittapasolini.com/post/le-ceneri-di-gramsci-pasolini-poesia>

Источники | References

1. Бейтсон Г. Теория игры и фантазии // Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума. М.: УРСС, 2020.
2. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / пер. с англ. Р. Е. Бумагина и др. М.: Институт социологии РАН, 2004.
3. Гринцер П. А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М.: Восточная литература, 1963.
4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2.
5. Карнеро Р. Пазолини. Умереть за идеи. // КулЛиб. 2024. <https://coollib.biz/page-21-30692-pazolini-umeret-za-idei-roberto-karnero.html>
6. Сеанс № 82: Pasolini / худ. рук., основатель: Л. Аркус; гл. ред.: В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2022.
7. Siti W. *Il realismo dell'irrealismo. Per un'interpretazione di "Alì dagli occhi azzurri"* // Pasolini P. P. *Alì dagli occhi azzurri*. Milano: Mondadori, 2010.
8. Sreenath V. S. *Sanskrit Poetics in the Postcolonial Space: Beyond the Canon*. L.: Routledge, 2023.
9. Stephan J. *Framing Narratives: Expanding the Narratological Frame Concept for the Study of the Premodern Arabic Tradition* // *Framing Narratives* / ed. by S. Godart, B. Gruendler, J. Stephan. Berlin: Articulations, 2024. <https://doi.org/10.60949/xqv8-6t45>
10. Wurr J. *Literary Neo-Orientalism and the Arab Uprisings: Tensions in English, French and German Language Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.

Информация об авторах | Author information



Попов Александр Петрович¹

Леготина Елена Владимировна², к. филол. н.

^{1, 2} Уфимский университет науки и технологий



Alexander Petrovich Popov¹

Elena Vladimirovna Legotina², PhD

^{1, 2} Ufa University of Science and Technology

¹ goyyhb@gmail.com, ² legotina01@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.05.2026; опубликовано online (published online): 29.06.2026.

Ключевые слова (keywords): Пьер Паоло Пазолини; обрамленная повесть; санскритская литература; новеллистический сборник «Декамерон», горизонтальный монтаж речи; Pier Paolo Pasolini; frame narrative; Sanskrit literature; short story collection “The Decameron”; horizontal montage of speech.