

УДК: 791.43.05

[10.69975/2074-0832-2025-66-4-67-79](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-67-79)

Научная статья | Research article



# Особенности рецепции Д. Чосера в «Кентерберийских рассказах» П.П. Пазолини («Рассказ мажордома»)

**А.А. Житенев<sup>1</sup>**Воронежский государственный университет, 394018, Россия,  
Воронеж, пл. Университетская, 1.

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

zhitenev@phil.vsu.ru

## АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются принципы работы П.П. Пазолини с текстом Дж. Чосера, описывается логика его трансформации, дается характеристика песенного репертуара в новелле «Рассказ мажордома». Противопоставляя кризису современной буржуазной культуры цельность ренессансного мировосприятия, режиссер в то же время существенно изменяет чосеровский текст. Акцентируя разорванность реальности, он избегает вынесения любых моральных оценок. Музыкальный код-посредник в новелле «Рассказ мажордома» оказывается одним из самых важных инструментов выявления этой антиномичности мира. Тексты песен, как правило, контрастно противопоставлены фабульной ситуации. Многоязычие песенного материала затрудняет осмысление текста зрителем в его связи с сюжетом. Понимая это, Пазолини старается достичь эмоционального вовлечения зрителя в развитие сюжета за счет экспрессивности музыкального ряда и эффекта разрушения «четвертой стены».

## ключевые слова

Пьер Паоло Пазолини, Джеффри Чосер, «Кентерберийские рассказы», итальянское кино, фольклорные песни, экранизация, интермедальность, эстетический код

## для цитирования

Житенев А.А. Особенности рецепции Д. Чосера в «Кентерберийских рассказах» П.П. Пазолини («Рассказ мажордома») // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 67–79.  
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-67-79>

<sup>1</sup> **Александр Анатольевич Житенев**

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры издательского дела Воронежского государственного университета. AuthorID: 322109

© А.А. Житенев, 2025

# Features of the Reception of G. Chaucer in P.P. Pasolini's "The Canterbury Tales" ("The Reeve's Tale")

**Alexander A. Zhitenev**<sup>1</sup>

Voronezh State University, 1, University square, Voronezh, 394018, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

zhitenev@phil.vsu.ru

## ABSTRACT

This article examines P.P. Pasolini's approach to Chaucer's text, describes the logic behind its transformation, and characterises the song repertoire in "The Reeve's Tale". While contrasting the crisis of contemporary bourgeois culture to the integrity of the Renaissance worldview, the director significantly alters Chaucer's text. By emphasising the fragmentation of reality, he avoids making any moral judgments. The musical intermediary code in "The Reeve's Tale" proves to be one of the most important tools for revealing this antinomy in the world. The song lyrics are usually opposed to the plot. The multilingualism of the songs hinders the audience's understanding of the text in its relation to the plot. Aware of it, Pasolini strives to achieve emotional engagement with the plot through the expressiveness of the music and the effect of breaking the 'fourth wall'.

## keywords

Pier Paolo Pasolini, Geoffrey Chaucer, "The Canterbury Tales", Italian cinema, traditional folk songs, adaptation, intermediality, aesthetic code

## for citation

Zhitenev A.A. Features of the Reception of G. Chaucer in P.P. Pasolini's "The Canterbury Tales" ("The Reeve's Tale"). *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 67–79. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-67-79>

---

<sup>1</sup> **Alexander A. Zhitenev**

Dr. Sci. (Philology), associate professor, professor of the Department of Publishing, Voronezh State University. AuthorID: 322109

## ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ КЛАССИКИ И ВЗГЛЯД ПАЗОЛИНИ НА «КЕНТЕРБЕРИЙСКИЕ РАССКАЗЫ»

Вопрос сравнительного изучения экранизаций, как и вопрос выработки теоретических оснований их исследования, был и остается остро дискуссионным. [5; 11; 9]. Тем не менее даже в этом дискуссионном пространстве можно выделить несколько положений, которые, кажется, нет необходимости оспаривать.

Кажется очевидным, что экранизация классического текста — как бы ни понимать границы классического — всегда так или иначе служит задаче тематизации исторической дистанции, выявления различий между ценностными контекстами. Экранизация — это проверка параметров актуальности, выявление условий, в которых текст осознается как значимый в новых исторических условиях. Дистанция всегда предполагает артикуляцию, она так или иначе должна быть обозначена, явлена зрителю, причем орудиями ее предъявления могут быть самые разнообразные коды-посредники. Одним из этих кодов может быть музыкальный. Яркий пример такого рода — фильм Пьера Паоло Пазолини «Кентерберийские рассказы» (1972).

Цель этой статьи — выявление принципов работы режиссера с классическим текстом Дж. Чосера, описание логики его трансформации, характеристика функций песенного репертуара в контексте пазолиниевской трактовки диалога и слова.

Ф. Фуртай, характеризуя художественные особенности «Кентерберийских рассказов», отмечает двойственность его

структуры. С одной стороны, фильм старается казаться максимально «аутентичной» экранной версией текста: «Большая часть этих сюжетов являет собой точную, зачастую дословную передачу текстов Чосера. Пазолини во многом следует эстетике Чосера, визуализируя фарсовый юмор <...>, здоровую, почти животную сексуальность, смешение “низкого” и “высокого”» [12, с. 58]. С другой стороны, визуальные референсы фильма акцентируют игровую природу зрелища: «Если посмотреть на визуальный ряд <...>, невозможно не заметить, что костюмы действующих персонажей похожи на моду XIV века, но весьма приблизительно <...>; среди средневековых интерьеров могут появиться фигуры, напоминающие внешним видом не только Чаплина, но и австрийских полицейских времен Ярослава Гашека; встречаются эпизоды в эстетике английского гэга» [12, с. 60].

Такое решение оказывается одним из способов актуализации текста, установления его связей с близкими зрителю параллелями, а вместе с тем — средством «обнажения приема», вынесения на поверхность принципов собственного киноязыка. Говоря о первом из фильмов «трилогии жизни», Пазолини заметил: «В “Декамероне” я снимал так, как умею и хочу снимать, — более, чем когда-либо, “по-моему”. <...> По существу, снимая эту ленту, я не только вел игру — я понял, что кино — игра» [7, с. 531]. Эта «простая вещь», очевидно, имеет отношение и к «Кентерберийским рассказам»<sup>1</sup>. Стоит

1 Ср. там же: «Что до Чосера, то это совершенно произвольная фигура, символизирующая смысл этого фильма, в некотором смысле металингвистичного, — фильма о фильме, обнаруживающего самосознание и, значит, сознательную игру...» [7, с. 535].

уточнить, что в контексте означает «снимать по-моему».

Одной из существенных слагаемых этого «по-моему», по всей видимости, было стремление изображать жизнь как поток, как многолинейное и самоценное движение. В фильме есть немало многолюдных сцен — городской праздник, пышная свадьба, религиозное торжество, эпизод на рынке, показательная казнь и др.; в них вовлечено большое число людей разного статуса и социального положения.

С одной стороны, это проявление изначально свойственной кино очарованности всем «случайным» в жизни: «Склонность кинематографа к отображению непредвиденных ситуаций находит особенно яркое проявление в его постоянной привязанности к теме “улицы” <...> где превалирует элемент случайного» [4, с. 96].

С другой стороны, это проявление свободы художника-пессимиста, утратившего мотивацию к участию в жизненном потоке и ставшего его чутким наблюдателем: «Мой неизменно отличавшийся излишествами “стиль” умудрился стать нормальным, а экспрессионистская, взрывная смесь трагизма и комизма — приятной. <...> Жизнь всеобъемлюща, и наконец я понял, что могу выразить ее, не расшифровывая» [7, с. 529–530].

Но «снимать по-моему», очевидно, связано не только со свободной композицией, эффектом безначальности-бесконечности повествования или с отсутствием любой иерархии в историях и отраженных в них точках зрения на мир. «По-моему» связано еще и с попыткой актуализировать витальные смыслы культуры, вернуть в нее раскрепощающую энергию Ренессанса. Эта витальность для Пазолини противопоставлена кризисному со-

стоянию современной культуры: «Я показываю мир, <...> где эрос переживается особенно глубоко, неистово и счастливо и где нет ни одного человека, включая самых жалких нищих, который не обладал бы глубоким чувством собственного достоинства. Я воскрешаю этот мир и говорю: вот, сравните, я показываю, рассказываю, напоминаю вам, каков был этот мир» [7, с. 539].

### «АНГЛИЙСКОСТЬ» ДЖ. ЧОСЕРА, РЕНЕССАНСНАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ФИЛЬМЕ П.П. ПАЗОЛИНИ

Фильмы «трилогии жизни» возвращают зрителя к условной точке начала времени, начала национальной культуры; в случае с «Кентерберийскими рассказами» — английской. В британской традиции статус Чосера как «отца английской литературы» очевиден. Об этом, в частности, пишет П. Акройд: «“Кентерберийские рассказы” — это парадигма исключительно английского склада ума, которая, вобрав в себя весь диапазон интонаций и стилей языка, позволила поэту легко переходить от самого утонченного к самому низменному» [1, с. 10].

Но позиция Пазолини — не позиция апологета, а позиция критика-исследователя: «Мой фильм, само собой <...> является критическим прочтением вдохновившей меня книги и в силу этого содержит “интерпретацию” мотивов, элементов, фактов» [7, с. 534]. «Английскость» создается здесь прежде всего аутентичной готикой визуального ряда, в котором роль зала для танцев играет собор в Уэльсе, роль патрицианских домов — аббатство Баттл и приорат Св. Осита и т. д.

В то время как в английской филологии высказываются разные мнения, связанные с объяснением схождения между произведениями Чосера и Боккаччо, у Пазолини нет сомнений в первичности итальянского источника: в одном из эпизодов фильма Чосер-Пазолини сидит в своей комнате и, посмеиваясь, читает «Декамерон». О прочтении «Кентерберийских рассказов» сквозь «декамероновскую» призму свидетельствует и разительное несходство финалов текста и фильма. У Пазолини Чосер заключает свое повествование рукописной записью в книге: «Qui finiscono i Racconti di Canterbury narrati solo per il piacere di raccontare. Amen» («Здесь заканчиваются Кентерберийские рассказы, рассказанные ради удовольствия рассказывания. Аминь»). Но «удовольствие рассказывания» — это значимый мотив Боккаччо, отнюдь не Чосера.

У Боккаччо в самом начале «Декамерона» есть прямое указание на мотив создания текстового корпуса: «В этих новеллах встретятся забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия <...>. Читая их, дамы в одно и то же время получают и удовольствие от рассказанных в них забавных приключений, и полезный совет <...>. Я думаю, что и то, и другое обойдется не без умаления скуки; если, даст бог, именно так и случится, да возблагодарят они Амура, который, освободив меня от своих уз, дал мне возможность послужить их *удовольствию*» [2, с. 30] (курсив наш. — А.Ж.). Стоит указать и на еще одно вероятное опосредование — формалистское: известно, что в рассуждениях В. Шкловского первым в европейской литературе примером «*рассказывания ради рассказывания*» оказывается «Декамерон»: «Отдельные

эпизоды сборника не связаны друг с другом единством действующих лиц. Более того. Мы здесь еще не видим действующего лица, вся установка внимания лежит на действии» [14, с. 84–85]. Это знакомый Пазолини контекст.

У Чосера, как известно, финал принципиально другой. Путешествие, в котором паломники развлекают друг друга историями, формально не завершено. Более того, после «рассказа священника» Чосер обрывает свой текст, выражая раскаяние («Chaucer's Retraction»): «Покорно прошу вас ради милосердия Господня помолиться обо мне, дабы Господь меня помиловал и простил мне мои вины, а в особенности мои переводы и воспевание суеты житейской... <...> Qui cum Patre et Spiritu Sancto vivit et regnat Deus per omnia secula. Amen» [13, с. 540]. Изображенный в фильме лукавый и веселящийся Чосер — выдумка Пазолини.

Достаточно очевидная отсылка к декамероновскому контексту может быть усмотрена и в выборе новелл для экранизации. Сходства между Чосером и Боккаччо систематизированы А. Штульберг: «Похожие сюжеты, встречающиеся в двух произведениях, — это отдельные линии “Рассказа шкипера” и новеллы 1-й восьмого дня; “Рассказа мажордома” и новеллы 6-й девятого дня; “Рассказа купца” и новеллы 9-й седьмого дня; “Рассказа студента” и новеллы 10-й десятого дня; “Рассказа франклина” и новеллы 5-й десятого дня, а также “Пролога продавца индulgенций” и 10-й новеллы шестого дня» [15, с. 16]. В фильме Пазолини из восьми перенесенных на экран историй три — «декамероновские».

Но в то же время образ Чосера-соглядатая (невозможный у Боккаччо) принципиально важен в фильме и свя-

зан как с особенностями образа писателя в «Кентерберийских рассказах», так и с принципами организации повествования. Исследователями уже отмечалось, что Чосер в своей книге занимает весьма специфическую позицию: он автор, персонаж, а иногда еще и голос других персонажей: «Нарратор в произведениях Чосера является самостоятельной, “многомерной” фигурой, которая включается в “поэтическую игру”, что проявляется на различных уровнях: на стилевом, на уровне формы произведения, на уровне структуры и системы персонажей» [6, с. 18].

Важно и другое: все истории в чосеровской книге возникают в диалоге и оспаривании персонажами позиций друг друга; причем, что существенно, эти персонажи очень тщательно выписаны. А. Горбунов отмечает: «Отдельные рассказчики “Декамерона”, за исключением Дионео, мало индивидуализированы. <...> Такая перспектива совсем не характерна для Чосера. <...> Каждый из этих персонажей имеет свой собственный индивидуальный голос и наиболее подходящий ему по статусу литературный жанр» [3, с. 585].

Важность речевой стихии в «Кентерберийских рассказах» не ускользнула от внимания Пазолини, и, по собственному признанию, он, отказавшись от воспроизведения рамочной конструкции диалога, все же постарался найти ей экранный эквивалент: «Великое достоинство Чосера <...> — болтливость. Его рассказчики не просто болтают... <...> их рассказы — случаи явить нам виртуозные образчики комичного морализаторства, пестрящие вычурными ссылками, затейливыми отступлениями, псевдоархаичными избыточными поучениями, ляпсусами плебса. <...>

Но в фильме воссоздать подобный стиль нельзя <...>. Поэтому от чосеровской болтовни мне пришлось отказаться и заменить ее кое-чем другим: оставшиеся голые, сухие рассказы я воссоздал <...> со своих идейных позиций» [7, с. 534]. Охарактеризуем эти позиции, прокомментировав логику переноса на экран рассказа мажордома.

Рассказ мажордома — язвительный ответ на историю мельника, в которой в нелепом свете выставлен плотник. Мажордом, сам в прошлом плотник, счел себя уязвленным и ответил историей, в которой уже мельник оказывается одуроченным. Источником этой истории, как считается, является фавлю Жана Боделя «Мельник и два школяра»; для Пазолини, однако, более важным является близкий сюжет в «Декамероне».

Мудрость мажордома — вовсе не целительного свойства, он стар, болен и озлоблен, и его рассказ обладает чертами грубого фарса: «Ни о каких чувствах, пусть даже и далеких от куртуазного кодекса... <...> здесь нет и речи. Школярами движет лишь ущемленная гордость. <...> Соответственно, грубый секс становится для них оружием мести. <...> Поэт сравнивает мельника с павлином и обезьяной, его жену — сорокой. <...> Образ же коня, сбжавшего от хозяина, традиционно являлся символом похоти» [7, с. 628]. В контексте ситуации паломничества это один из самых выразительных примеров торжества греха. Версия того же сюжета у Боккаччо (новелла шестая девятого дня) решена в иной стилистической и смысловой тональности.

У Чосера герои рассказа — беспутные и полуграмотные школяры, приехавшие к богатому мельнику, у Боккаччо — два благородных флорентийских юноши,

напросившиеся на постой к бедняку. У Чосера остановка ночью в доме мельника — вынужденная, а ночные приключения — попытка поквитаться с мельником за обман с его стороны; у Боккаччо ночевка — часть плана по соблазнению дочери хозяина, и все ночные блуждания предполагают обоюдное согласие. У Чосера комическая потасовка в финале и бегство школяров не предполагают никакого продолжения, у Боккаччо за ночной авантюрой и ее комическим разрешением следует развитие отношений влюбленных, вынесенное за рамки новеллы.

В фильме Пазолини грубые ноты чосеровской новеллы существенно смягчены, поскольку никакой мажордом в кадре не появляется, и его истории мы не узнаем. Одновременно с изъятием «рамы» стирается и полемическая связь между рассказами мажордома и мельника. В силу редукации текста исчезает также «комическое морализаторство», обязательное для средневековой новеллистики<sup>2</sup>:

A gylour shal hymself bigyled be.  
And God, that sitteth heighe in magestee,  
Save al this compaignye, grete and smale!  
[18]

Не жди добра, кто злое сотворил.  
Обманщик будет в свой черед обманут,  
И все над ним еще смеяться станут,  
Не взыщет бог с тех, кто над ним  
смеялся.  
[13, с. 117]

2 Ср. о «Римских деяниях» (XIII век): «Ум средневекового человека делает из рассказов абстрактные выводы, которые никогда бы не пришло в голову сделать читателю, принадлежавшему к другой, более поздней или более ранней культурной эпохе» [8, с. 362–363].

Пазолини рассказывает забавную историю о неуправляемом жизненном потоке, в котором все действия могут быть только стихийными, а все победы и поражения — относительными. Власть случая здесь абсолютна, и она снимает с героев моральную ответственность. То, что у Чосера прочитывается как зло и грехопадение, у Пазолини — как безобидная авантюра. Там, где у Чосера над персонажем нависает возмездие, у Пазолини открываются только новые дороги. Нужные акценты расставляются здесь разными способами, один из которых — подбор музыки.

## ФУНКЦИИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ЭКРАНИЗАЦИИ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»

Это одна из самых «звучащих» новелл фильма, что сложно считать случайностью: у Чосера, как указывал еще Дж. Толкин, рассказ мажордома — единственный в своем роде пример «лингвистической шутки»: студенты здесь северяне, и в тексте воспроизводятся лексические и грамматические особенности диалектной речи, понятные лондонцу, но не используемые им [10, с. 350–351]. Диалектная речь — ценность для Пазолини; не имея возможности апеллировать к ней в фильме, он избрал другой путь.

Пазолини очевидно чувствителен к «разноголосице» чосеровского текста, которая превращается в фильме в разноголосицу звука. Фильм перенасыщен музыкальными темами; все песни так или иначе отражают сюжеты, в которых используются, хотя написаны позже, в XVIII–XIX веках [16, с. 269–275]. Благодаря им текст размыкается не только в современность, но и в английскую историю.

Новелла в фильме обрамляется отсутствующим у Чосера религиозным мотивом, повторяющимся и в некоторых других эпизодах: едущие на коне школяры расппевают отдельные строки секвенции *Veni Sancte Spiritus* («Приди, Дух Святой»), текст которой приписывается С. Лангтону, архиепископу Кентерберийскому. Секвенция исполняется в день Пятидесятницы и содержит просьбу об очищении от скверны (в фильме звучат только выделенные курсивом строки) (она же повторяется и в финале новеллы, когда школяры покидают дом мельника):

*Flecte quod est rigidum,  
fove quod est frigidum,  
rege quod est devium.  
Da tuis fidelibus,  
in te confidentibus,  
sacrum septenarium.  
Da virtutis meritum,  
da salutis exitum,  
da perenne gaudium.*

*Умягчай жестокое,  
согревай озябшее,  
направляй заблудшее!  
Дай всем почитающим  
упование твердое,  
святость семикратную.  
Дай награду дивную,  
дай исход спасительный,  
дай блаженство вечное.*

Беседа, которую ведут наездники, однако, далека от текста песнопения; они бахвалятся друг перед другом своей сексуальной энергией и соглашаются друг с другом в том, что университетская мудрость — бремя, без которого легко можно обойтись. По прибытии на место,

забираясь на мельницу, студенты насвистывают «Hal-an-tow», песенку, посвященную проводам зимы, что является прямой отсылкой к времени, когда у Чосера совершается паломничество.

Один из студентов, засыпав зерно, бросает мельнику фразу: «Эй, капитан, приказывай поставить паруса, швартовы отданы!», что определяет появление нескольких песен на морскую тематику. Между ними возникает скрытая сюжетная перекличка, поскольку все это в той или иной степени песни о гибели.

Пока студенты возятся на мельнице, они расппевают бравую австралийскую песенку *The Handy Barque The Campanero*, героем которой явно выступает жулик-мельник:

Now the skipper says to the mate —  
You've got ringworms in your bait  
And dead-eyes in your ears-O, I can find-O  
You're a lousy old son-of-a-bitch, you give  
everubody the itch  
You're not fit to be the mate of the barque,  
the Campanero.

Теперь шкипер говорит помощнику:  
«У тебя в наживке стригущий лишай  
и юферсы в ушах,  
Ты паршивый старый сукин сын, ты  
всех раздражаешь,  
Ты не годишься быть помощником  
на барке, Кампанеро».

Молли, дочь пекаря, с младенцем на руках скороговоркой поет ирландскую песню о попрошайке-перекати-поле, который тем не менее вызывает восторг у всех девушек, в чем можно усмотреть и ее заведомое согласие на интрижку с любым из гостей, и указание на вероятные последствия необдуманной связи:

Oh, there was a little beggar man that  
 goes from town to town,  
 and wherever he get a job and work he's  
 willing to sit down.  
 With his bundle on his shoulder, his stick  
 was in his hand  
 and it's down the country I shall go with  
 me roving journeyman.  
 And from the County Carlow the girls all  
 jump for joy.  
 Says one unto the other "now here comes  
 a Dublin boy".  
 And they wanted me to marry her and  
 took me by the hand.  
 She went home and told her mother that  
 she loves the journeyman<sup>3</sup>.

Жил-был маленький попрошайка,  
 который ходит из города в город,  
 Готовый осесть там, где он получит  
 работу и заработок.  
 С узлом на плече, с палкой в руке,  
 Я пойду по стране с моим  
 странствующим подмастерьем.  
 Все девушки в графстве Карлоу  
 прыгают от радости,  
 И одна другой говорит: «Вот идет  
 парень из Дублина».  
 Они хотели, чтобы я женился на ней,  
 и взяли меня за руку.  
 Она пошла домой и сказала матери,  
 что любит бродягу.

Когда отец-мельник, желая услать студентов подальше, отвязывает их коня и они отправляются на его поиски, музыкальная тональность меняется, и вместо жизнерадостной скороговорки из уст Молли звучит томительная шотландская баллада о темнокудром утопленнике

Алане Ailein duinn. Хотя юноши в кадре резвятся среди луговых трав, фоном для идиллической сцены оказывается жалоба оставленной возлюбленной, которая готова броситься за любимым на дно моря:

Ma 's e 'n cluasag dhut a' ghaineamh  
 Ma 's e leabaidh dhut an fheamainn  
 Ma 's e 'n t-iasg do choinnlean geala  
 Ma 's e na ròin do luchd-faire  
 Dh'òlainn deoch ge b' oil le càch e  
 De dh'fhuil do choim 's tu 'n déidh do bhathadh<sup>4</sup>.

Если бы песок стал твоей подушкой,  
 Если бы водоросли стали твоей  
 кроватью,  
 Если бы рыбы стали твоими свечами,  
 И тюлени — твоими сторожами,  
 Я бы выпила всю кровь твоего сердца,  
 После того как ты утонул,  
 Хотя бы все и возненавидели меня.

Когда измученные попытками поймать убежавшего коня Алан и Джон возвращаются обратно на мельницу, они застают все семейство за ужином. Сидя за столом, Симкин, его жена и Молли радостно распевают песню, смысл которой радость прямо исключает: это The Mermaid, рассказывающая о встрече моряков с русалкой, предрекающей им гибель, а оставшимся на берегу домашним — слезы:

And up spake the captain of our gallant  
 ship,  
 A goodly-speaking captain was he;  
 "I have a wife in Fishguard Town,

3 Кентерберийские рассказы. Quotes. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0067647/quotes/> (дата обращения: 28.08.2025).

4 Ailein duinn. URL: [https://www.siliconglen.scot/Scotland/9\\_3\\_12.html](https://www.siliconglen.scot/Scotland/9_3_12.html) (дата обращения: 10.08.2025).

And this night she'll be weeping for me,  
for me, for me,  
And this night she'll be weeping for me"<sup>5</sup>.

И заговорил капитан нашего славного  
корабля,  
Доброречивый капитан он был;  
«У меня есть жена в городе Фишгард,  
И этой ночью она будет плакать по мне,  
по мне, по мне,  
И этой ночью она будет плакать  
по мне».

С одной стороны, «плач этой ночью» явно отсылает к комической потасовке, которая вот-вот должна произойти и которая завершит конфликт между мельником и студентами, а с другой — он может быть прочитан и в более широком притчевом контексте как сетование на уязвимость человеческого бытия.

Контраст между музыкой и изображением в принципе характерен для «трилогии жизни». Р. Буляншевич, комментируя музыкальный код в «Декамероне», отмечает: «Сочетая противоречивые аффекты, соотнося трагическую любовную песню с юмористическим и беззаботным музицированием, Пазолини подрывает институциональные маркеры и их условности. <...> Бросая вызов власти и отвергая нормативные моральные принципы, итальянский режиссер усиливает воздействие визуальной и слуховой уникальности кинематографического нарратива и драматургии сцены» [17, с. 149]. Та же логика, как можно убедиться, работает и в «Кентерберийских рассказах».

5 The Mermaid / The Sailor's Song / Our Gallant Ship. URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/themermaid.html> (дата обращения: 10.08.2025).

Ни ассоциативно, ни сюжетно морской мотив с рассказом мажордома не связан. Но образ житейского моря — точнее, вселенского потопа — появляется в рассказе мельника, ответом на который является рассказ мажордома. Рассказ о мельнике и студентах у Пазолини тем самым получает неожиданную эсхатологическую перспективу. Нелепая авантюра, в которой все персонажи оказываются одураченными, становится притчей об уязвимости земного бытия, об обреченности смерти всего земного, и сообщает об этом музыкальный ряд.

Подведем итоги. Киноадаптация «Кентерберийских рассказов» рассматривается Пазолини как возможность вернуться к поворотной точке развития европейской культуры, заключив в скобки капиталистическую фазу ее развития. Противопоставляя всеобъемлющему кризису современной культуры исторический оптимизм и витальность Ренессанса, режиссер рассматривает чосеровский текст как инструмент критического анализа. Критика предполагает обозначение ценностных альтернатив, которые в трактовке Пазолини связаны с безоценочным приятием мира, который видится пронизанным всевозможными полюсами. Акцентируя разорванность реальности, режиссер в трактовке фабулы избегает вынесения оценок, уклоняясь от непрерывной у Чосера формулировки морального урока.

Музыкальный код-посредник в новелле «Рассказ мажордома» оказывается одним из самых важных инструментов выявления неснимаемой антиномичности мира. Тексты песен, как правило, контрастно противопоставлены ситуации: ищущие приключений студенты поют церковную секвенцию о покаянии; праздничной

застольной песней оказывается песня о смерти; девушка, еще даже не познакомившаяся с юношами, поет песню о тяжелой разлуке с возлюбленным. Подобранный Пазолини музыкальный материал анахроничен и многоязычен: итальянский текст фильма перемежается английскими, шотландскими, ирландскими песнями. Содержание всех этих текстов — спрятанный ключ: рядовой зритель — не полиглот и едва ли способен учесть сюжеты песен в их соотносительности с фабулой. Ситуация многоязычия осложнена тем, что в фильме песни напеваются, проборматовываются, исполняются скороговоркой — музыка оказывается включена в диалог персонажа с самим собой.

Скоординированность такого диалога с визуальным рядом создает для него

дополнительное измерение эмоциональной оценки, вовлеченности, рефлексии. Но музыка обращена не только внутрь героя. Песня Молли продолжается в напевании студентов, хотя они не могли ее слышать. Объединяющая мелодия подчеркивает взаимный интерес, неосознаваемый резонанс. Зритель оказывается свидетелем и внутреннего диалога, и переключек, возникающих между «певцами». Молли явно солирует, глядя в камеру, семейный хор тоже театрален и обращен к зрителю. Не всегда догадывающийся о смысле песен, не всегда способный даже различить слова зритель-слушатель благодаря эффекту разрушения «четвертой стены» оказывается втянут в бытийную сферу фильма, превращен из соглядатая в соучастника, из читателя — в персонажа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акرويد П. Кентерберийские рассказы. Переложение поэмы Джеффри Чосера / пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Corpus, 2014. 608 с.
2. Боккаччо Д. Декамерон / пер. с итал. А.Н. Веселовского. М.: ГИХЛ, 1955. 656 с.
3. Горбунов А.Н. «Человеческая комедия» Джеффри Чосера // Чосер Д. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. С. 579–734.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
5. Мариевская Н.Е. Экранизация литературного произведения: анализ художественного времени. М.: ВГИК, 2016. 95 с.
6. Меделева И.Н. Своеобразие нарративной поэтики Джеффри Чосера: автореф. дис. ... канд. филол. наук, Москва, 2005. 16 с.
7. Пазолини П.П. Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. М.: Ладомир, 2000. 737 с.
8. Полякова С.В. Из истории средневековой латинской новеллы XIII века // Римские деяния / под ред. С.В. Поляковой. Л.: Наука, 1980. С. 341–369.
9. Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие переворотных. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 584 с.
10. Толкин Дж. Р. П. Чосер как филолог и другие статьи. М.: Elsewhere, 2010. 592 с.
11. Федорова Л. Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 368 с.
12. Фуртай Ф. Пьер Паоло Пазолини и его миф: «Трилогия жизни» полвека спустя // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 1. С. 50–68. DOI 10.21638/spbu15.2022.103.
13. Чосер Д. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. 961 с.
14. Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.

15. Штульберг А.М. Культурологическая специфика английского гуманизма: сравнительная характеристика «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера и «Декамерона» Джованни Боккаччо: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2008. 26 с.
16. Voccia, V. *Metamorfosi de I Racconti di Canterbury, da Chaucer a Pasolini*. Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati. Napoli, 2020. 329 p. URL: [https://www.academia.edu/44695690/Metamorfosi\\_de\\_I\\_Racconti\\_di\\_Canterbury\\_da\\_Chaucer\\_a\\_Pasolini](https://www.academia.edu/44695690/Metamorfosi_de_I_Racconti_di_Canterbury_da_Chaucer_a_Pasolini) (дата обращения: 28.08.2025).
17. Buljančević, R. Music in Pasolini's 'The Decameron': Humour, Spirituality, (De)tabooisation and Playing with Conventional Signifiers of the Italian Musical Past // *Zbornik radova Akademije umetnosti*. 2022. URL: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2022/2334-86662210130B.pdf> DOI 10.5937/ZbAkU2210130B (дата обращения: 28.08.2025).
18. Chaucer, G. *The Canterbury Tales. The Reeve's Prologue and Tale*. Harvard's Geoffrey Chaucer Website. URL: <https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/reeves-prologue-and-tale> (дата обращения: 28.08.2025).

## REFERENCES

1. Ackroyd, P. *Kenterberijskie rasskazy. Perelozhenie pojemy Dzhеffri Chosera [The Canterbury Tales. A retelling by Peter Ackroyd]*, transl. by T. Azarkovich. Moscow, Corpus Publ., 2014. 608 p. (In Russ.)
2. Boccaccio, D. *Dekameron [The Decameron]*, transl. by A.N. Veselovsky. Moscow, GIHL Publ., 1955. 656 p. (In Russ.)
3. Gorbunov, A.N. "Chelovecheskaja komedija" Dzhеffri Chosera [The Human Comedy by Geoffry Chaucer]. Chaucer, G. *Kenterberijskie rasskazy [The Canterbury Tales]*. Moscow, Nauka, 2012. pp. 579–734. (In Russ.)
4. Krakauer, Z. *Priroda Fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoj real'nosti [The Nature of Film: The Rehabilitation of Physical Reality]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 424 p. (In Russ.)
5. Marievskaja, N.E. *Jekranizacija literaturnogo proizvedenija: analiz hudozhestvennogo vremeni [Screen adaptation of a literary work: analysis of artistic time]*. Moscow, VGIK Publ., 2016. 95 p. (In Russ.)
6. Medeleva, I.N. *Svoeobrazie narrativnoj pojetiki Dzhеffri Chosera [The originality of Geoffrey Chaucer's narrative poetics]: Abstract of Cand. Sci. (Phi-lology)*. Moscow, 2005. 16 p. (In Russ.)
7. Pasolini, P.P. *Teorema: scenarii, roman, povest', rasskazy, stat'i, jesse, interv'ju [Theorem: scenarios, novel, story, short stories, articles, essays, inter-views]*. Moscow, Ladimir Publ., 2000. 737 p. (In Russ.)
8. Poljakova, S.V. *Iz istorii srednevekovoj latinskoj novelly XIII v. [From the history of medieval Latin novella of the 13th century]*. *Rimskie dejanija [Gesta romanorum]*. Leningrad, Nauka Publ., 1980. P. 341–369. (In Russ.)
9. Saraskina, L.I. *Literaturnaja klassika v soblazne jekranizacij. Stoletie perevoploshhenij [Literary classics in the temptation of film adaptations. A century of reincarnations]*. Moscow, Progress-Tradicija, 2018. 584 p.
10. Tolkien, R.R. *Choser kak filolog i drugie stat'i [Chaucer as a Philologist and other articles]*. Moscow, Elsewhere Publ., 2010. 592 p. (In Russ.)
11. Fedorova, L. *Adaptacija kak simptom: russkaja klassika na postsovetskom jekrane [Adaptation as a Symptom: Russian Classics on the Post-Soviet Screen]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 368 p. (In Russ.)
12. Foortai, F. *P'er Paolo Pazolini i ego mif: "Trilogija zhizni" polveka spustja ["Pier Paolo Pasolini and His Myth: 'The Trilogy of Life' Half a Century Later"]*, *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, vol. 12. no. 1, 2002, pp. 50–68. (In Russ.)

13. Chaucer, G. Kenterberijskie rasskazy [The Canterbury Tales]. Moscow, Nauka, 2012. 961 p. (In Russ.)
14. Shklovskij, V. O teorii prozy [On the Theory of Prose]. Moscow, Federacija, 1929. 265 p. (In Russ.)
15. Shtul'berg, A.M. Kul'turologičeskaja specifiķa anglijskogo ġumanizma: sravnitel'naja karakteristika "Kenterberijskih rasskazov" Džheffri Čosera i "Dekameron" Džhovanni Bokkachčo [Cultural specificity of English humanism: comparative characteristics of "The Canterbury Tales" by Geoffrey Chaucer and "The Decameron" by Giovanni Boccaccio]. Abstract of Cand. Dis. in Cultural Studies. Moscow, 2008. 26 p. (In Russ.)
16. Boccia, V. Metamorfosi de I Racconti di Canterbury, da Chaucer a Pasolini. Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati. Napoli, 2020. 329 p. Available at: [https://www.academia.edu/44695690/Metamorfosi\\_de\\_I\\_Racconti\\_di\\_Canterbury\\_da\\_Chaucer\\_a\\_Pasolini](https://www.academia.edu/44695690/Metamorfosi_de_I_Racconti_di_Canterbury_da_Chaucer_a_Pasolini) (Accessed: 28 August 2025).
17. Buljančević, R. Music in Pasolini's "The Decameron": Humour, Spirituality, (De)tabooisation and Playing with Conventional Signifiers of the Italian Musical Past. Zbornik radova Akademije umetnosti. 2022. Available at: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2022/2334-86662210130B.pdf> DOI 10.5937/ZbAkU2210130B (Accessed 28 August 2025).
18. Chaucer, G. The Canterbury Tales. The Reeve's Prologue and Tale. Harvard's Geoffrey Chaucer Website. Available at: <https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/reeves-prologue-and-tale> (Accessed 28 August 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **31.08.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **29.09.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.10.2025**