

УДК 791.63:791.622–051(450) “20” Вісконті Л.

Оксана Станіславівна МУСІЄНКО

## ЛУКІНО ВІСКОНТІ: ТРАГЕДІЯ ЕСТЕТИЗМУ

*Статтю присвячено творчості одного з найвидатніших кіномитців XX століття Лукіно Вісконті й аналізу трагічних суперечностей, якими сповнені його фільми.*

**Ключові слова:** культура, естетизм мистецтва, природа, мораль.

*Статья посвящена творчеству одного из наиболее выдающихся художников кино XX века Лукино Висконти и анализу трагических противоречий, которыми наполнены его фильмы.*

**Ключевые слова:** культура, эстетика искусства, природа, мораль.

*The article is dedicated to the work of Luchino Visconti, one of the most prominent cinema artists of the XX century, and the analysis of the tragic contradictions that his films are filled with.*

**Keywords:** culture, aesthetics of the arts, nature, morale.

Лукіно Вісконті належав до тих митців, чий талант надихався насамперед яскравим, сповненим тасмниці й краси світом культури.

У його перших творах, особливо у стрічці «Земля тремтить», що є класикою неореалізму, цей вишуканий естетизм проявлявся майже в кожному кадрі. Бо картина, знята на перший погляд у суворій документальній манері, сповнена надзвичайної зображальної експресивності. Згадаймо хоча б тих жінок у чорному, жінок рибалок, що на березі моря чекають на повернення своїх чоловіків. Ці кадри неначе відсилають глядача у прадавні глибини історії. Так само, мабуть, чекали повернень кораблів грекині гомерівських часів, так само стояли вони на випалених сонцем скелях, вдивляючись у безмежну морську далечинь. Оті «позачасові» постаті набувають у Вісконті високого символізму, документальний кадр стає поетичною метафорою.

Якщо говорити про такі фільми митця, як «Найкрасивіша» або «Рокко та його брати», то не можна не помітити, що поетика неореалізму тут є моментом зовнішнім, а глибинна проблематика сягає в інші виміри.

«Найкрасивіша» — це історія духовної спраги, історія жінки, що хоче потрапити в інший фантастичний світ, де немає місця сірій буденності. Вона отруєна солодкою отрутою кінематографа і мріє про майбутнє кінозірки для своєї маленької некрасивої доньки. Велика італійська актриса

Анна Маньяні була, за словами самого Вісконті, справжнім сюжетом цього фільму. Режисер мріяв про співпрацю з актрисою. В роботі з Анною Маньяні, незабутньою римлянкою Піною з картини Росселіні «Рим — відкрите місто», Вісконті спирався на ту народна стихію, що сповнювала її особистість і не мала нічого спільного з театральним ремеслом. До того ж актриса блискуче володіла вмінням імпровізувати, що надзвичайно імпонувало Вісконті як режисерові.

Митець відверто говорив, що порівняно з особистістю Маньяні, світ кіно, його відтворення на екрані, цікавив його значно менше.

І все ж драматичне напруження фільму виникає саме із цієї взаємодії: жінка з народу — і примарний, звабливий, чарівний світ кінематографа, що захоплює, манить і врешті-решт заводить на манівці простодушну Маддалену, героїню Анни Маньяні. Світ кіно для неї — це та сфера життя, де можливе справдження всіх мрій, де можливе чудо, що рішуче змінить як її сіре, буденне існування, так і долю її маленької дочки. Так кінематограф, один з найбільш репрезентативних елементів сучасної культури, стає однією зі «сторін» у драматичному конфлікті, тим штучним і примарним світом, проникнення в який дорого коштуватиме героїні. Кіно тут представлено досить багатоплановою дією на знімальному майданчику, і репліками стомленого і величного метра (до речі, в цій ролі з'явився відомий режисер А. Бла-

зетті), і метушнею асистентів, всією тією кухнею, яка відтворена на екрані досить саркастично.

«Ми, режисери, всі — шарлатани, — говорив з приводу свого фільму «Найкрасивіша» сам Вісконті. — Ми вкладаємо ілюзії в голови метрів і маленьких дівчаток... Ми продаємо любовний напій, який насправді зовсім не чарівний еліксир» [2, 102].

Митець, чиє ім'я назавжди закарбоване на «золотих скрижалях» кінематографа, переймався очевидним скепсисом, коли йшлося про мистецтво, якому він присвятив життя. Як аристократ у повному розумінні цього слова він відчував ту небезпеку, що несла в собі популярна, масова культура саме у своїй кінематографічній іпостасі в душі мільйонів. Може, тому Вісконті майже в кожному фільмі неначе закликав високу культуру, високі мистецтва підтримати і облагородити височня-плебея — кінематограф.

Як вишуканого естета Вісконті цікавили інші, вічні цінності, їх наявність у його фільмах була незаперечною. Навіть у картині, де, здавалося б, ідеться про людей, що безкінечно далекі від цієї високої культури, а саме «Рокко та його брати», вона з'являється і репрезентується в одному з найдраматичніших моментів дії. Згадаймо рішуче з'ясування стосунків Рокко і його коханої Наді, що відбувається на дахові Міланського собору.

«Шеллі говорив, що дах Міланського собору — єдине місце, де можна читати Данте, — зауважує відомий культуролог Пьотр Вайль. <...> — Ліс колон, скульптур, шпилів. На соборі — 3400 статуй, 96 величезних химер. У сутінках — похмурий, на сонці ясний ліс. Дивовижна щедрість: десь на вісімдесятиметровій висоті, напівсхована за колоною, в тридцяти метрах від ока, статуя щонайретельнішої обробки. Яка ж сила мистецької безкорисливості!» [2, 101].

Так, серед цих химерних скульптур і відбувається остання зустріч закоханих Рокко й Наді. І в цьому застиглому, кам'яному, неначе й насправді породженому фантазією Данте лісі, розкриється страшна, пекельна істина: людина, якою рухає любов, може завдати коханому удару, болючішого і згубнішого, ніж удар ножем.

Рокко, чистий і прекрасний, накаже Наді повернутися до звіроподібного Сімоне, його брата, бо той без неї гине. Так в ім'я братньої любові і самопожертви, Рокко виносить вирок і Наді, і Сімоне, і самому собі.

Сцена на даху собора багато в чому умовна, вона за кипінням пристрастей, за своїм мізансценуванням нагадує радше оперний спектакль, ніж

епізод з неореалістичного фільму. Діалог закоханих тут співзвучний з дуєтом з «Аїди» або «Трубадура». Вони присягаються одне одному у вічному коханні, але жорстокий фатум вимагає від них принести в жертву свої почуття. Недарма Вісконті якимось напівжартома сказав, щоб на його могилі був напис «Він обожнював Шекспіра, Чехова і Верді» [4, 225]. Тут митець окреслив свої пріоритети в мистецтві, проте їх коло значно ширше.

Відразу можна нагадати ім'я, що значило дуже і дуже багато для режисера, для його творчості. Це ім'я Томаса Манна. Здається, відлуння мистецьких ідей великого німецького письменника звучить уже в «Рокко...» Навіть сама назва фільму відсилає нас до знаменитого роману «Йосиф та його брати». А сам Рокко у виконанні Алена Делона, безперечно, асоціюється з образом Йосифа Прекрасного. Він так само добродесний, сповнений любові до своїх ближніх, і так само холодний і від того жорстокий у своїй добродесності.

Кінороман Вісконті викликає до пам'яті ще одну велику літературну постать. Образи братів Паронді асоціюються з героями романів Ф. М. Достоєвського. Рокко і Сімоне — як втілення чистоти, краси і безкорисливої доброти та протилежного, тваринного начала, що живе лише темними потягами та інстинктами, — нагадують Альошу та Дмитра Карамазових або, ще ближче, князя Мишкіна і Петра Рогожина. Звичайно, тут не йдеться про просте наслідування. Деякі риси навіть полемічно загострені. Бо доброта Рокко позбавлена душевного тепла, що притаманне Альоші або князеві Мишкіну. А Сімоне позбавлений тієї сили пристрастей, які стають ніби виправданням персонажам знаменитих романів. Він надто мілкий, як у своїх злочинах, так і в каятті. Деякі сцени мають пряме відсилання до класичних текстів, зокрема епізод, коли після вбивства Наді, Сімоне приходять додому і розповідає братові про свій злочин. Вони разом ридають над гіркою долею жінки, яку обидва кохали, над своїм недоладним, розбитим життям.

Кінець кінцем такі несхожі за своєю вдачею брати Паронді приходять різними шляхами до однаково сумних результатів. Сімоне, із його розгулом хижацьких інстинктів, з його небезпечним гедонізмом, ненаситним бажанням хапати, присвоювати, насолоджуватись тим, чим йому забажається в дану мить — чи то вином, чи то жінкою, чи припущенням іншого, слабшого, несе людям, які зустрічаються на його шляху страждання і загибель. Сам він також скочується у прірву. Але добрий і прекрасний Рокко не може нічому зарадити.

Жертва Рокко, його відмова від Наді, виявилась марною. Вона не врятувала Сімоне, лише спровокувала його до злочину, до вбивства. Між Рокко і Сімоне стояла не лише жінка. Між ними стає спорт, професійний бокс, своєрідне мистецтво. Проте Сімоне, якому до вподооби завдавати ударів ближньому, виявляється, їх тримати не вміє. А Рокко, хоч і ненавидить заняття, яке було так до душі Сімоне, домагається в боксі неабияких успіхів. Він здатний тримати удар.

Так Рокко мимоволі займає місце Сімоне. Постаті героїв виявляються взаємозамінними. Як тут не згадати відому міфологему про братів-суперників, які за всієї своєї протилежності виявляються подібними один до одного близнюками.

Надзвичайно точним і важливим був вибір акторів на ролі братів Паронді. Образ Сімоне створив Ренато Сальваторі, в активі якого були ролі «простих хлопців», нічим особливо не примітних, але досить привабливих і симпатичних. Цей своєрідне відсилання до біографії попередніх героїв Сальваторі неначе засвідчує, чим може стати ота звичайна, «проста людина», якщо дасть волю темним, хижим інстинктам. Можна сказати, що постать Сімоне очолює ряд «варварів», які несуть загибель усьому прекрасному і духовному.

«Вторгнення» варварів проходить сповненим драматизмом мотивом майже крізь усі стрічки Вісконті. Князь Саліна в картині «Леопард» із гіркою іронією зауважує: «Леопард, лев — за ними придуть шакали».

Наближення цих «шакалів і гієн» наповнює фільми Вісконті відчуттям глибокого песимізму. Він може розгледіти їх досить неочікувано, змалювати кількома лаконічними, проте виразними штрихами.

На початку фільму «Загибель богів» ми бачимо двох кузенів Ессенбеків — Гюнтера і Мартіна, які мають привітати свого дідуся, старшого в родині «гарматних королів». Гюнтер вишуканий і вихований, грає на віолончелі, а от Мартін (Хельмут Бергер) з'являється в екстравагантному образі співачки з кабаре Лоли-Лоли, пародіюючи знамениту Марлен Дітріх, що зажила в цій ролі світової слави.

Класична музика на екрані співіснує з вульгарним маскараром. Мартін з'являється в циліндрі, в боа, в панчохах з підв'язками, демонструючи свої стрункі ноги. Тут тема варварства, його невпинного наступу, реалізується суто візуально.

Проте Вісконті не зваблюється надією на те, що мистецтво, саме високе мистецтво може стати міцним щитом у протистоянні темним варвар-

ським силам. Нацист Ашенбах, який зіграв роль демона-спокусника біля Мартіна, у фіналі стрічки зверне свою увагу на його кузена Гюнтера. І той не відсахнеться, а охоче зробить крок назустріч цьому Мефістофелеві у чорному мундирі.

Не менш виразно подані образи сучасних варварів. Це сімейка маркізи Брумонті в «Сімейному портреті в інтер'єрі». Поява Б'янки Брумонті та її ближніх у квартирі старого Професора сприймається як справдешнє вторгнення, якому марно намагається опиратися господар оселі. «Загарбники» пускають у хід всі засоби: і лестощі, і залякування, і вмовляння, аби добитися своєї мети. Будинок, який був для професора «баштою зі слонової кості», його фортецею, де він створив і обладнав свій особливий світ, що належав йому і лише йому, цей світ вічних цінностей і краси, руйнується і в прямому, і в переносному розумінні цього слова.

Слід зауважити, що «варвари» в цьому фільмі майже всі молоді за віком.

У Професорі ж деякі критики бачили alter ego самого режисера, твердячи, що фільм має інтимний, автобіографічний характер, що він сприймається як шматок життя самого режисера, що Вісконті рішуче заперечував.

І все ж таки автор «Сімейного портрета в інтер'єрі» погоджувався, що його ріднять із професором загальні настрої, якісь глибинні відчуття. Особливість митця неначе роздвоїлась і якась частка її «перелилась» у персонажі. Це, передусім, захоплення прекрасним, схилення перед ним.

У картині Вісконті спостерігаємо ще одне драматичне протистояння. «Життя — це поле битви, де протистоять одне одному молодість і старість, — твердить режисер. — Молоді з їх привабливістю, життєвою силою, нерозважливістю і впертим небажанням вірити... І старі, позбавлені ілюзій, замкнені в своїх спогадах, горді своїм досвідом і культурою» [4, 275].

Постаті сучасних «варварів» не залишають Вісконті байдужим. Він прагне розпізнати, що веде їх у житті, що для них не втратило цінності. Постаті Конрада, Ліетти далекі від однозначності. Як точно зазначив один з критиків, у Конраді неначе об'єдналися брати Паронді — Рокко і Сімоне. З одного боку, це зарозумілий молодик, альфонс, що живе на кошти багаті коханки і приторговує наркотиками, а з другого — людина, яка мала в минулому ідеали і готова була віддати за них своє життя. Із реплік, що раз-у-раз звучать у розмовах, глядач здогадується, що Конрад брав участь у молодіжному русі, студентських заворушеннях. Та

становище коханця Б'янки Брумонті, в яке потрапив Конрад, дає можливість негідникові Стефано кинути йому в обличчя, що він не може собі дозволити зневажати суспільство, яке дає йому жити в своє задоволені і в яке він потрапив з чорного ходу.

Виклик, що його кидає Конрад, викриваючи фашистський закат, то відчайдушний порив до самого себе, такого, яким він був, коли піднімався на бунтівні студентські барикади.

Загибель юнака стає моментом трагічного прозріння для Професора. До речі, близькі мотиви були за півтора десятка років поставлені й розвинуті великим Бергманом у «Сунічній галявині». Професор Борг, так само, як і герой Вісконті, в ім'я служіння науці віддалився від людей, втратив контакти з ближніми, прирік себе на самотність. І гірке прозріння приходить лише тоді, коли безжалісний час відлічує останні дні земного шляху.

Сам Професор у розпачі скаже: «А що, коли в нього з'явився час, щоб оглянутися довкола себе. Він побачив, що перебуває серед людей, з якими його абсолютно нічого не пов'язує».

Він так і не зрозуміє трагічного жесту Конрада, його бажання повернути собі сміливим, відчайдушним вчинком особисту гідність. Відстороненість Професора, його небажання стати на чийсь бік, простягти Конрадові руку допомоги зроблять його «без вини винуватим» у загибелі молоді людини. Як стверджував сам Вісконті, «на прикладі персонажа, якого грає Берг Ланкастер, я хотів показати життєву позицію, ступінь відповідальності, сміливі устремління і поразки інтелектуалів мого покоління. Це метафоричний вияв певного стану культури» [3, 253].

Можна з певністю сказати, що у Вісконті сама культура стає найважливішим елементом і ареною, на якій розгортаються драми і трагедії сучасного суспільства. «Сімейний портрет в інтер'єрі» — один з трьох фільмів Вісконті, де тема культури, її внутрішньої драми і приреченості стає провідною. Тут знов-таки знаходимо безперечний вплив та інколи безпосередню, а інколи «підтекстову» присутність Томаса Манна.

У 1971 році Лукіно Вісконті екранізував знамениту новелу цього німецького письменника — «Смерть у Венеції».

Творчий інстинкт кінематографіста допомагає Вісконті знайти ті необхідні і разом з тим точні трансформації літературного матеріалу, які роблять його екранне втілення оптимальним. Наскільки складно було перенести філософську прозу Томаса Манна на екран, засвідчує італійська

критика. «Вибір такого оповідання, де атмосфера майже невловима, розвиток дії неначе відсутній, а драматична кульмінація поступається місцем відчуттям і бажанням, різко входить у суперечність з традиційною прихильністю режисера до мелодрами, до бурхливих емоцій, до підвищених тонів» [4, 193], — зазначає Уго Казерагі, автор, який писав для газети італійських комуністів «Уніта». Саме від нього почув маестро докори у схильності до декадансу, в «стомленому маньєризмі».

«Повторюємо, — веде далі Казерагі, — “Смерть у Венеції” — щирий твір сьогоднішнього Вісконті. Полинувши на “пошуки втраченого часу”, який, без сумніву, буде продовжено під знаком Пруста, він, більше, ніж раніше, виявляє свою витонченість, свою беззахисність, свою ідейну вразливість. Так само, як і Ашенбах, він виявляється безсилим перед зовнішнім світом і шукає порятунку в мріях про чистоту і красу, які по суті своїй приречені лишатися мріями. Ризикнувши наслідувати настільки глибоко особистому для нього, наскільки вистражданому ним натхненню, він дарує нам фільм ліричний, охоплений несподіваним жаром, сповнений патетичних зв'язів почуттів, що подібні звуку натягнутої струни» [4, 196].

Як бачимо, навіть суворий критик, що на сторінках комуністичної газети звинувачував Вісконті у декадентстві, не залишився байдужим до витонченої краси великого майстра.

Справді, щоб говорити про долю культури, долю мистецтва, великий італійський режисер знаходить екранні рішення, які завжди будуть вражати своєю непідробною красою, причому тут просто-таки захоплює дивна гармонія всіх компонентів, насамперед зображення і звукового ряду. Слід зауважити ту зміну порівняно з твором Манна, до якої вдався Вісконті, зробивши героя твору не письменником, а композитором. Сам митець так пояснював свій вибір: «Основним і вихідним пунктом було те, що в кіно легше зображувати композитора, ніж письменника. Тому що, розповідаючи про композитора, завжди можна дати почути музику, а розповідаючи про літератора, доведеться вдаватися до набридливих і маловиразних заходів на кшталт “закадрового голосу”. Та хоч це і перше обґрунтування того, чому я перетворив Ашенбаха з письменника на композитора, треба сказати, був мотив, викликаний деякими свідченнями і поясненнями до новели, із яких виходить, наскільки вплинула на Манна, надихаючи його, історично конкретна постать музиканта — Гуस्ताва Малера» [4, 259]. Далі режисер нагадує,



яке враження на Манна справило, хай і коротке, особисте знайомство з композитором, в якому, як зазначав сам письменник, втілена найсвятіша і суворора художня воля нашої епохи.

Свої роздуми Вісконті завершує зауваженням, що аж ніяк не можна вважати випадковим той факт, що звати Ашенбаха так, як і Малера — Густав.

Уже для «Загибелі богів» Вісконті бажав скористатися музикою Малера, і лише тиск продюсерів змусив його відмовитися від цієї ідеї, про що він потім шкодував.

І все ж героєм фільму став композитор ще й тому, що для Вісконті безперечно цінність становили мотиви з іншого твору Томаса Манна, а саме з його філософського роману «Доктор Фаустус». Саме з його сторінок приходиться образ, хоч епізодичний, але безперечно важливий і принциповий для сприйняття концепції Вісконті. Це юна повія Есмеральда, що в романі заражає Адріана Лєверкюна страшною хворобою, котра разом з тим стимулює виявлення його геніальності. Причому вперше ми натрапляємо на це романтичне ім'я тоді, коли воно з'явиться в кадрі як напис на борту судна, що везе Ашенбаха по Канале Гранде на острів Лідо.

Есмеральда — то назва метелика, чії крильця виграють всіма відтінками смарагду, але отруйного і тому надзвичайно небезпечного.

Згадка про юну повію Есмеральду виникне в Ашенбаха, коли він почує, як Тадзіо награв в холі готелю на фортепіано «До Елізи» Бетховена. Бо саме Есмеральда, захоплена грою на фортепіано, не поспішала вийти до клієнта, незважаючи на наполегливі запрошення. Глядач лише на кілька хвилин побачить обличчя повії, чарівно звабливе і дитяче водночас, і не зможе не помітити очевидної подібності між дівчиною і Тадзіо.

Між іншим, Вісконті твердив, що саме цього зіставлення він і прагнув. «Для мене справді важливим було поєднати і в той же час розділити елемент “зараження” і чуттєвої привабливості, з одного боку, і елемент дитячої чистоти — з другого. Адже дівчина з публічного дому трохи нагадує Тадзіо, у неї чисте личко маленької дівчинки, і, крім того, вона примушує згадати (принаймні для тих, хто читав) про “Доктора Фаустуса”, а точніше кажучи, про той натяк на біографію Ніцше, що його дано в цій книжці. В цілому, Ашенбах, пов'язуючи присутність Тадзіо зі спогадом про повію, тобто із дотиком до “зіпсованості”, що мав місце багато років тому, до кінця усвідомлює двозначний, “гріховний” аспект свого ставлення до Тад-

зіо. Одним словом, як колись із Есмеральдою, він знову жертва своєї слабкості...

Есмеральда і Тадзіо являють собою не просто життя, але той його особливий, хвилюючий, “заражаючий” бік, яким і є Краса. Томас Манн у своїй статті “Про шлюб” цитував Платона:

«Хто побачив красу своїми очима, Того відзначено печаттю смерті.

Я навіть бажав, щоб ці слова стали “рекламним девізом” фільму, тому що саме в них полягає його головний зміст» [4, 262].

Як точно зауважив відомий італійський критик Каллісто Козулич: «Фільм Вісконті поряд з оповіданням Манна, з Третьою і П'ятою симфоніями Малера, — являють собою передусім драматичне запитання про долі мистецтва» [4, 197].

Ці напружені і трагічні питання прозвучать з екрана, коли Ашенбах спогадами порине в минуле. В суперечці зі своїм другом, що так нагадуватиме численні дискусії про мистецтво і про прекрасне, які розгортатимуться на сторінках «Доктора Фаустуса», Ашенбах обстоюватиме мистецтво «апологічне» (якщо наслідувати термінологію Ніцше, тінь якого незримо присутня як у творчості Манна, так і самого Вісконті).

Герой фільму бачить прекрасне лише осяяним висотами духовності, лише таким, що служить вищій моральності. Його опонент наполягає якраз на «діонісійських» рисах мистецтва, музики, зокрема, її здатності збуджувати час від часу найтемніші, хворобливі інстинкти. Прекрасне іноді безкінечно далеке від духовності, воно народжується спонтанно, незалежно від нашої волі.

Ашенбах пригадує, як наполегливо і впевнено він заперечував своєму другові і пригадує це тоді, коли побачив Тадзіо, хлопчика з аристократичної польської сім'ї, що зупинилась у тому ж самому готелі на Лідо, що й композитор.

Ця зустріч перервала роздуми Ашенбаха, він, втрачаючи владу над собою, вражений цим абсолютно земним, позбавленим будь-якої «трансцендентності» втіленням краси. Композитор переживає тяжке роздвоєння особистості, бо руйнується його усталена система поглядів, його моральні і естетичні принципи. Тепер він певний, що «природу кидає в тремтіння від блаженства, коли дух у священному трепеті схиляється перед красою» [6, 495].

Як режисер Вісконті довершено відтворює ту красу, в якій поєднуються Ерос і Танатос, насамперед сама Венеція постає на екрані як Краса, приречена на вмирання. Коли «Есмеральда» рухається поволі Великим каналом, будівлі неначе

виростають із темних вод, які ось-ось їх готові поглинути назавжди. А далекі силуети соборів, оповитих туманом, нагадують фата-моргану, що зникне в сонячному промінні. Вишукані творіння людських рук лишаються прекрасними й у своєму вмиранні.

Вісконті дещо іронічно говорив про стиль «ліберті», добре знайомий йому з дитинства, проте, попри всю іронію, він примушує нас із захопленням розглядати пишні інтер'єри гранд-отелю, квіти, що колишуться в парцелянових вазах і на капелюшках дам, які самі іноді здаються прекрасними квітами, що рухаються понад морем або сидять у кріслах на пляжі, спостерігаючи за галасливими дітьми.

Та рукотворна краса відступає, коли Тадзіо з'являється на морському узбережжі. Камера Паскуале де Сантіса неначе стежить за постанню хлопчика захопленим поглядом Ашенбаха. Краса Тадзіо теж має на собі печать двоїстості. То він нагадує ангелів із фресок старовинних соборів, то в його посмішці і уважному погляді виникає щось гріховне і демонічне. Його красу не могло відтворити мистецтво, воно було тут безсилим. Це відчував Ашенбах. Краса Тадзіо — то краса самої природи, як море, що виграє всіма барвами і відтінками, небо, золотий пісок. Вісконті безжально зіставляє цю красу і те, що зів'яло, вмирає, входить у стадію розкладу. І марно намагатися зупинити всевладний рух часу. А невмируща краса кличе за собою у вічність. Так, помираючий Ашенбах про воджає поглядом Тадзіо, що заходить в море.

Таємниця краси так і лишається нерозгаданою. Настрої, що їх викликає фільм, співзвучні роздумам одного з героїв Достоєвського.

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что не определишься, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Ужасно то, что красота не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [5, 136]. Густав Ашенбах помирає, прямуючи, «как путник запоздалый, за красотой» [1, 31].

«Трагедія естетизму» з максимальною силою виявилась у третій стрічці «німецької трилогії» Вісконті, у фільмі «Людвіг». Беручись до роботи над картиною, Вісконті вже точно знав, хто має втілити на екрані образ нещасного короля. Роль, як кажуть, писалася на Хельмута Бергера, з точним урахуванням його психофізичних акторських даних. Вісконті потрібно було оте поєднання відразливості і привабливості, що з такою рельєф-

ністю проявлялось в екранних постатях, створених актором. Сама історія подарувала митцеві унікальну можливість: дослідити, чим обернулася спроба європейського можновладця створити на терені своєї країни царство краси, примусити суспільство в цілому служити одному — високому мистецтву.

Думка знімати «Людвіга» виникла у Вісконті задовго до того, як він почав знімати «Загибель богів».

Для Вісконті Людвіг Баварський був монархом, що мріяв стати сучасним Лоренцо Медичі, не розуміючи, що живе він зовсім у інші часи, такі не схожі на італійське Відродження. Режисер бачив у своєму герої жертву реальності.

Сам автор так визначає провідну тему твору: «Людвіг — це найбільша поразка. Я люблю розповідати історії поразок. Я люблю описувати самотні душі, долі, зруйновані реальністю» [3, 253].

Це досить відверте і правдиве визнання. Починаючи з «Одержимості», дебютної стрічки Вісконті, його герої, кинувши виклик долі, терплять трагічні поразки. В цьому ряду можна побачити і Валастро («Земля тремтить») і Маддалену («Найкрасивіша») і графа Саліна («Леопард»).

Коли передивляєшся «Людвіга», найбільш пригадується «Леопард». Ці дві стрічки Вісконті в чомусь співзвучні, а в чомусь антиподи, так само, як і їх центральні герої. Князь Саліна так само, як і Людвіг, закоханий у красу, він живе у вишуканому світі, осіяному світлом високого мистецтва і прекрасної та величної природи.

Вісконті разом із своїм блискучим оператором Джузеппе Ротунно розгортає на екрані сповнений суворої краси пейзаж Сицилії, який він вже відтворював у своєму неореалістичному шедеврї «Земля тремтить». Архітектура старовинних палаців, що належать сім'ї Саліна, гармонійно співіснує з пейзажем. Як і розпечені сонцем скелі, і помаранчеві гаї, величні заміські будівлі належать вічності. Вони височать, як пам'ятники слави роду Саліна, що вже належить минулому. І князь Саліна з аристократичною гідністю й мужністю спостерігає, як назавжди відходить те, чому належало його серце. Деякі критики вважали, що сцена балу, що займає майже 40 хвилин екранного часу, надто розтягнута і випадає зі структури сюжету. Та для Вісконті, для його концепції фільму ці сцени були принципово важливими. Бал неначе моделює той світ, в якому жив князь Саліна і який приречений самою історією. Танець Саліна з красунею Анжелікою (Клаудія Кардінале) — то зустріч минулого з майбутнім, то прощання князя

зі своєю молодістю. І всі ці втрати — і молодості, і величі, що пішла в минуле, герой Берта Ланкастера приймає спокійно й гідно, з певною часткою фаталізму. Він залишається вірним собі, коли рішуче відкидає пропозицію нових можновладців пристати до їх гурту. Цей аристократ добре розумів, що невмолимий рух часу не зупинити, а той, хто робить такі спроби, опиняється у становищі часто смішному і жалюгідному. Саме така доля спіткала баварського короля, що задумав у буржуазній Європі другої половини XIX століття, й ще у бюргерській Баварії, відродити Італію часів Рафаеля і Леонардо.

Людвіг робить служіння музам метою свого життя. Він, король, готовий служити тому, кого вважає одним з найбільших митців сучасності — Ріхардові Вагнеру. Людвіг не може навіть уявити собі, що великий композитор, який створив безсмертні музичні образи, в житті може бути не більш ніж філістером, котрий з надзвичайною наполегливістю добиватиметься особистої вигоди.

«Людвіг» Лукіно Вісконті — то справжній багатоплановий роман, хоч у центрі його одна постать — король Баварії, втілена на екрані Хельмутом Бергером, одним з улюблених виконавців митця. Впродовж більш як чотирьох годин розгортається життєва драма людини, що прагнула до реалізації своїх безумних фантазій. Вісконті простежує політичні інтриги, що точилися при баварському дворі і за якими вимальовувалась постать «залізного канцлера» Бісмарка; тут і драматичні стосунки з матір'ю, і нещасне кохання до принцеси Єлизавети, і невдале одруження. Та в центрі уваги Вісконті залишається інша тема, яку можна тут із повним правом назвати трагедією естетизму. У випадку «Людвіга» повною мірою «працюють» ідеї К'єркегора, котрий вбачав одним із глухих кутів, в який потрапляє людина на життєвому шляху, захоплення прекрасним. Художники М. К'ярї та М. Шиши відтворювали на екрані «уславлені озера і театральні-пишні замки улюбленого народом безумця». Інколи здається, що Вісконті надзвичайно точно досягає враження штучності простору, в якому перебуває баварський король. Здається, вся країна перетворилася на колосальну декорацію до вагнерівських опер. І навіть небосхил сприймається немов розмальований сценічний задник, за яким, якщо заглянути в маленьку шпаринку, можна побачити лише брудний мотлох. Це враження посилюється в останній третині фільму, коли життя Людвіга стає антиподом реального існування.

На його обличчі, його постаті фатальна печать розкладу. Ні грим, ні ефектні театральні костюми не можуть приховати хворобливість і приреченість, що відчувається в образі вагнерівського Лоенгріна. Вся його постать сприймається як жорстокий дисонанс вагнерівській музичній темі, як пародія на ті мотиви і образи, що виникають у музиці великого композитора.

Так Вісконті підводить до філософських висновків, таких співзвучних роздумам великого німецького письменника Томаса Манна, чия творчість безперечно надихала режисера, — про трагічність розриву і роз'єднання краси, добра та істини. Однією із сумних ознак кризи культури і є втрата цієї єдності, перетворення її на порожню форму, що кам'яніє, застигає, втрачає життєздатність і врешті-решт обертається на прах.

Один із останніх проектів Вісконті, якому не судилося реалізуватися, була екранізація «Чарівної гори» Томаса Манна, яку він збирався інтерпретувати як автобіографічний фільм. Його приваблював напружений моральний пошук манівських героїв. Сам Вісконті філософськи сприймав те, що життя людське розривається явищами, протилежними одне одному. Як висловлювався Юнг: день і ніч, народження і смерті, щастя і біда, добро і зло, — неможливо бути впевненим в тому, що одне перемаже інше.

І якщо екранні герої Вісконті дедалі відчутніше втрачають віру і надію, то сам митець на схилі своїх літ твердить про свою впевненість у відродження, про те, що криза моральна, соціальна і духовна, яку переживає весь світ, минеться і молоде покоління побачить інші, прекрасні горизонти. Проте на екрані єдиним аргументом на відродження слугувала висока мистецька краса фільмів майстра, його ж герої безпорадно блукали манівцями життя.

«Червоний» герцог так і не знайшов тих персонажів, що втілювали б у повній мірі його світосприйняття. Постаті, в яких він хотів утілити свій моральний і соціальний ідеал, зокрема робітник Чиро, один з братів Паронді в картині «Рокко і його брати», так і залишились умовними і позбавленими життєвих імпульсів. Вісконті з надзвичайною мистецькою переконливістю показав «життєві поразки» гедоніста-естетика, а також відданого принципам моралі, не зігрітого щирими людськими почуттями етика. І далі, йдучи за «тріадою» К'єркегора, додамо, що у його фільмах так і не з'явився «лицар віри», чия постать залишилась у минулому мистецтва класичного реалізму.

**Література**

1. Блок А. Сочинения : в 2 т. / Александр Блок. — М. : ГИХЛ, 1955. — Т. 1.
2. Вайль П. Оперная страсть. Висконти в Милане / Пётр Вайль // Искусство кино. — 1999. — № 3. — С. 100–113.
3. Висконти Л. Висконти о Висконти / Лукино Висконти. — М : Радуга, 1990. — 448 с.
4. Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания // Лукино Висконти. М : Искусство, 1986. — 302 с.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Федор Михайлович Достоевский. — М. : Художественная литература, 1973.
6. Манн Т. Смерть в Венеции // Томас Манн : собр. соч. — М. : Художественная литература, 1960. — Т. 7.