

III. ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА: ПОЛІФАНІЯ КАМПАРАТЫЎНАСЦІ

Н.А. Агафонова

Выпрабаванне прыгажосцю: кінамастацтва Лукіна Вісконці

Яго папракалі за песімізм. Кпілі з жываліснага дэкадансу яго кінакарцін. Патрабавалі вярнуцца з мінуўшчыны да сучасных грамадскіх праблем. А потым былі напісаны сотні старонак, растыражаваныя шматлікія інтэрв'ю. Усё гэта аказалася толькі дробным падмуркам яго творчай постаці.

Л. Вісконці не проста стварыў уласны рэжысёрскі стыль, ён зрабіў гэта з тытанічным размахам. Быццам ваяцель, ён “высек” на экране рэльефы многафактурных кампазіцый. Быццам пісьменнік, разгарнуў трагічныя кінасагі. Быццам кампазітар, сачыніў рэквіем на смерць духоўнасці і арыстакратызму.

Мастацтва Л. Вісконці скіраванае да кожнага чалавека і да ўсяго чалавецтва адначасова. Сярод вялікіх катастроф, якія пагражаюць цывілізацыі, ён называў татальную дэвальвацыю маральных, духоўных, эстэтычных каштоўнасцей. Элітарнае выхаванне і адукацыя (Л. Вісконці — нашчадак старажытнага герцагскага роду) зрабілі яго вытанчаным знакам характара і гармоніі, што абумовіла вобразны свет яго фільмаў.

Л. Вісконці ўпершыню з'явіўся ў Францыі асістэнтам Жана Рэнуара на фільме “Загарадная прагулка” (1936). Элегантны трыццацігадовы неафіт аказаўся не толькі працаздольным вучнем, але і чалавекам, апантаным кінематографам. Ён глядзеў фільмы штодзённа: нямецкія, савецкія, французскія, адкрываючы для сябе прозвішчы

Штрогейма, Штэрнберга, Эйзенштэйна, Пудоўкіна, Карнэ і інш. Назапасіўшы рэжысёрскага вопыту, Л.Вісконці вярнуўся ў Італію, дзе панавалі ідэалогія Мусаліні і адпаведны афіцыйны кінематограф. На мяжы 30—40-х гг. у італьянскім кінапрацэсе азначыліся тэндэнцыі крытычнага аналізу рэчаіснасці. А калі ў 1943 г. адкрыта пачало дзейнічаць антыфашысцкае Супраціўленне, прыхільнікі дзесятай музы абвясцілі сваю эстэтычную праграму: антыфашызм — Супраціўленне — неарэалізм. Новы мастацкі кірунак (новы рэалізм), які ў хуткім часе змяніў увесь еўрапейскі экран і залажыў падмурак выбітнай італьянскай кінашколы, меў першае гучнае слова. І слова тое было ад Лукіна Вісконці.

Фільм “Насланне” (1943) супрацьпаставіў пышной рыторыцы “бутафорскага” кінематографа драму безабаронага чалавека. Героі карціны — Джаванна і Джыно — спрабуюць пераадолець горыч і пустату правінцыяльнага жыцця праз каханне. Аднак Джаванна замужам. Гэтыя абставіны падштурхоўваюць герояў да крывавага кроку: яны правакуюць аўтамабільную катастрофу, ахвярай якой робіцца муж Джаванны. Адначасова каханкі страчваюць шчырасць і цэпльна ўзаемаадносін. Тым не менш лёс дарыць ім яшчэ адзін шанц: прымірыўшыся, пара вырашае пашукаць больш шчаслівае месца для жыцця. Але іх аўтамабіль ляціць пад адхон...

Падобны мудрагелісты сюжэт іншы рэжысёр інтэрпрэтаваў бы як моцны дэтэктыў. Л.Вісконці ж цікавілі перш за ўсё людзі. «Чалавечая істота — у яе цяжары і яе вонкавым абліччы — з’яўляецца той адзінай “рэччу”, якая сапраўды напайняе сабой кадр... Самы просты жэст, крок чалавека, імпульсы і вібрацыя, што ад яго выходзяць, здольныя надаць паэзію і ўсхваляванасць прадметам, якія яго атачаюць... Любое іншае рашэнне заўсёды будзе здавацца мне замахам на рэчаіснасць» [1].

У сваёй стужцы рэжысёр упершыню прадэманстраваў на экране не “экспартную” краіну сонца і песень, а Італію з шэрай аднастайнасцю пейзажаў. Natuurай паслужыла даліна ракі По з яе сырой тлустай зямлёй і ватай туманаў. Новым для італьянскага кіно стаў матыў дарогі, спаленай сонцам, пыльнай, па якой цяжка рухаецца чалавек у пошуках сябе.

Класічны перыяд неарэалізму прайшоў пад дэвізам “Ніякай уступкі прыгажосці!” Кінакамера “нырнула” на дно жыцця ў пошуках сапраўдных гісторый і рэальных выканаўцаў. Рэчаіснасць паўстала ў сваіх натуральных формах праз будзённыя праблемы “маленькага чалавека”. Шчырае захапленне суровым жыццём, дакументаваныя прыёмы яго адлюстравання надалі новаму мастацкаму кірунку магутны імпульс. У гэты час Л.Вісконці стварае фільм “Зямля дрыжыць” (1948), які разам з тэтралогіяй В. дэ Сіка, стужкамі Дж. дэ Сантыса і П. Джэрмі выводзіць неарэалізм на кульмінацыйны ўзровень.

У цэнтры сюжэта — бедная сям’я рыбакоў, якая намагаецца выпутацца з жабрацтва, але ўсё дарэмна. Адначасова распадаюцца ўнутрысямейныя сувязі. Карціну Л.Вісконці здымаў на Сіцыліі. У якасці акцёраў тут выступілі жыхары старога рыбацкага пасёлка Ачы Трэцца: рыбакі, батракі, гандляры, якія натуральна адчувалі сябе перад камерай. “Здымаць нам даводзілася ў памяшканнях памерам два на тры метры, у дамах з вельмі нізкай столлю... Здымалі на моры, з лодак па начах і падчас буры”, — успамінаў Вісконці” [2]. На прэм’еры фільма знатакоў уразіла пластычная выразнасць карціны: дынамічныя кампазіцыі кадраў, драматычная напружанасць пейзажаў, выяўленчая сіла святла і ценю. Хараство візуальнай вобразнасці нават насцярожыла асобных кіназнаўцаў. Вядомы французскі крытык А.Базэн, напрыклад, турбаваўся з прычыны “небяспечнай схільнасці рэжысёра да эстэтыз-

му” [3]. Але менавіта унікальнае спалучэнне суровай хранікальнасці жыцця з паэтычнай сілай адлюстравання дапамаглі гэтаму твору трапіць на авансцэну італьянскага кінамастацтва. У фільме “Зямля дрыжыць” упершыню ярка праступілі стылевызначальныя рысы аўтарскага почырку Л.Віконці. Поліфанічная драматургія вымагала буйной формы кінааповеду (каля трох гадзін). Нетаропкасць экраннай нарацыі надавала дзеянню рытм рэальнага жыцця і дасягалася пры дапамозе вельмі працяглых (3—4 хвіліны) мантажных кадраў.

У 50-х гг. Віконці пачаў аддаляцца ад эстэтыкі нсэрэалізму. Аднак кропка была пастаўлена толькі ў 1960 г. фільмам «Рокка і яго браты». Сюжэт кінарамана ўвасабляе цяжкі працэс адаптацыі сялянскай сям’і ў Мілане — найбольш багатым горадзе пасляваеннай Італіі. Аднак сацыяльны кантэкст у фільме вельмі слаба азначаны, бо рэжысёр зноў скіроўвае ўвагу на цэнтрабежны характар унутрысямейных адносін. Пяціактавая кампазіцыя карціны падкрэслівае адасобленасць герояў — кожная частка нават затытулавая імем аднаго з братоў. Вінчэнца, не зважаючы на пратэст маці, ажаніўся і адышоў ад сям’і. Чыра таксама праігнараваў радзінныя абавязкі і пачаў індывідуальна ўладкоўваць сваё жыццё. Сімонэ — таленавіты баксёр — апынуўся ў пастцы гарадскіх спакусаў і ў рэшце рэшт зведаў лёс сацыяльнага збачэнцы. Рокка церпіць з прычыны сваёй аўтэнтычнай маральнасці: вымотвае сябе ў бясконцых спартыўных турнэ, зарабляючы на ўсю сям’ю, ахвяруе каханнем на карысць Сімонэ, а той забівае дзяўчыну. Што палічыць за лепшае малодшы Лука — здаровы прагматызм ці патрыярхальнае табу гонару, — застаецца за кадрам. Прычына распаду гэтай на сутнасці патрыярхальнай сям’і крыецца не столькі ў грамадска-эканамічных абставінах, колькі ў фатальнай заканамернасці быцця: чалавек процістаіць уласнаму лёсу, пакуль

хапае фізічнай і душэўнай моцы. Баксёрскі рынг — не проста рабочая пляцоўка для галоўных герояў Рокка і Сімонэ, а празрыстая алегорыя сутнасці жыцця. Абачлівасць і ўменне трымаць удар не гарантуюць ад накаўтаў.

Драматычныя імпульсы фільму надаюць і складаныя сюжэтныя перыпетыі, і выяўленчая стылістыка, і майстэрства акцёраў. Строгасць экраннай нарацыі падтрымліваецца графічнай яснасцю ўнутрыкадравых кампазіцый, аздобленых выразнай сілай асвятлення. І толькі кульмінацыйныя моманты ўздзімаюцца нечаканым выбухам пластычнай экспрэсіі.

Карціна “Рокка і яго браты” падсумавала важкую частку творчасці Л.Вісконці. Ён трымаўся ў групе неарэалістаў і падчас яго “чыстых” формаў, і ў перыяд “паружавення”. Менавіта гэты выбітны рэжысёр сачыніў пралог (“Насланне”) і перагарнуў апошнюю старонку (“Рокка і яго браты”) трыумфальнай гісторыі новай мастацкай плыні — неарэалізму. Паэтыка голай праўды, імкнучыся вызваліцца ад усіх відаў мастацкай умоўнасці, паступова вычэрпала свой эстэтычны рэсурс. Л.Вісконці адным з першых адчуў неабходнасць кардынальнай змены экраннай мовы. Дасягнуўшы крайняй мяжы натуральнасці ў фільме “Зямля дрыжыць”, рэжысёр звярнуўся да вопыту гіперумоўнага тэатральнага відовішча.

“Опера смерці” — так вызначаюць аўтарскую формулу Л. Вісконці італьянскія крытыкі. Опернасць (высокае відовішча) надала яго фільмам не толькі моцны імпульс тэатральнасці, але і стала грунтоўным прынцыпам кінастылю. У сваіх лепшых творах італьянскі рэжысёр увасобіў мару Р.Вагнера, гарманічна спалучыўшы драму, выяўленчыя вобразы, музыку, архітэктур. Напалм страцей, што руйнуе чалавека, культуру, эпоху, абрамлены ў Вісконці маштабнай дэкаратыўнасцю, быццам жывапіснае палатно пазалочаным багетам.

Першы раз Л.Вісконці паспрабаваў збочыць з магістралі неарэалізму ў 1954 г. Адмовіўшыся ад традыцыйнай тэматыкі, ён зняў карціну “Пачуццё”, чым цалкам збянтэжыў прыхільнікаў сацыяльнай драмы. Па жанры “Пачуццё” — вострая меладрама, па форме — грандыёзнае каляровае відовішча з багатымі касцюмамі і інтэр’ерамі.

Любоўны раман паміж графіняй Лівіяй Сарп’еры і аўстрыйскім лейтэнантам Францам Малерам разгортваецца падчас барацьбы італьянцаў супраць уладарання Аўстрыі. Аднак гістарычны канфлікт 1866 г. з’яўляецца ў фільме толькі тлом канфлікту меладраматычнага. Пачуццё, што звязала Лівію і Франца, прымусіла геранню да шматлікіх душэўных і фінансавых ахвяр. Тым не менш іх любоў абясцэнілася, заззяўшы фальшывым бляскам карыснага разліку. Франц не жадае геройскі загінуць на вайне. Лівія аддае яму грошы італьянскіх патрыётаў, і аўстрыйскі афіцэр вызваляецца ад службы. Разлуку аблягчае бесперапыннае цёплае ліставанне. Аднак раптоўная сустрэча абвяргае гэтае салодкае шматслоўе. Лівія знаходзіць Франца з новай кабетай і выслухоўвае цынічную споведзь каханага. Узрушаная і зняважаная графіня выкрывае лейтэнанта Малера як дэзерцера ў аўстрыйскай камендатуры. Гэтай жа ноччу яго расстрэльваюць...

Каменціруючы свой рэжысёрскі падыход, Л.Вісконці падкрэсліваў, што паэтыка фільма “Пачуццё” залежыць ад яго тэатральнага вопыту: «Пачатак карціны яскрава гэта паказвае. Мы бачым прадстаўленне оперы на сцэне, і опера гэта быццам перакрочвае праз рампу ды паўтараецца ў рэальным жыцці. Бо сюжэт “Пачуцця” — не што іншае, як меладрама. Таму я і распачаў з эпизода ў тэатры... Калі я прыступіў да здымак, зразумеў: тая атмасфера, што павінна падтрымлівацца на працягу ўсяго фільма, — гэта атмасфера італьянскай оперы, клімат “Трубадура”» [4].

Дарэчы, у перакладзе з італьянскай мовы слова “melodrama” азначае перадусім оперу і звязваецца ў першую чаргу з імёнамі Вэрдзі і Пучыні. У Італіі опера (як і камедыя масак) — мастацтва, чья мова зразумелая вельмі шырокаму колу глядачоў, а сістэма яе ўмоўнасцей набыла трываласць. Італьянскі кінематограф інтэнсіўна развіваў гэтую традыцыю ў пачатку XX ст., ствараючы з адпаведным размахам экранныя калосы па творах д’Анунцыа. Неарэалізм выціснуў падобныя відовішчы на перыферыю кінапрацэсу. Аднак Л.Вісконці прыдаў новы мастацкі імпульс гэтай важкай традыцыі італьянскай культуры.

Карціна “Пачуццё” выклікала шырокую дыскусію. Адны папракалі аўтара за адыход ад сучасных сацыяльных праблем народа. Іншыя знаходзілі ў фільме страсны гуманізм. Апаненты ж указвалі на халодны эстэтызм гэтай “меладрамы без сэрца”. А глядач быў зачараваны маляўнічай прыгажосцю твора: жывапіснымі кампазіцыямі сцэн, драматургіяй колеру, акцёрскімі постацямі, аksamітавай мяккасцю інтэр’ераў.

Фільм “Пачуццё” стаў новай мастацкай дэкларацыяй рэжысёра: паказ сучаснасці ў вобразах мінулага, драбленне сюжэта на акты і сцэны, паступовае “выспяванне” трагізму знутры персанажаў, жывапісна-драматычная роля асяроддзя, атмасферы, музыкі. Напачатак свайго саслоўя, Л. Вісконці вывеў на экран у якасці герояў прадстаўнікоў арыстакратыі і абвастрыў праблему згасання высокай духоўнасці, носьбітам якой у лепшыя часы свайёй гісторыі яны з’яўляліся.

У 1957 г. Вісконці прапанаваў стужку “Белыя ночы”, якая па форме працягвала стылістыку “Пачуцця”. Фільм не з’яўляецца экранізацыяй аднайменнай аповесці Ф.М.Дастаеўскага. Рэжысёр інтэрпрэтаваў класічны сюжэт праз сучаснасць XX ст.: дзеянне адбываецца ў італьянскім горадзе Ліворна ў канцы 50-х гг. Шчыры і

праўдзівы эмацыянальна фільм “Белыя ночы” штучны наскрозь: простая інтрыга, звычайны меладраматычны трохвугольнік, павільённая сцэнаграфія. Усе эпізоды здымаліся ў дэкарацыях. Ліворна 50-х гг. XX ст. быў створаны ў павільёнах Чынечыта: вулачкі, дворыкі, масткі каналаў, начное неба, ліхтары, снежны россып... Штучны горад увасобіў на экране ілюзорны свет чалавечай мары, прывіднасць шчасця. «Нельга не заўважыць, што карціна “Белыя ночы” зроблена ў стылі, далёкім італьянскай неарэалістычнай школе... Але што датычыць мастацкага майстэрства, то фільм Вісконці .. зіхаціць, як самотная зорка, на фоне агульнай разгубленасці, жаху і дэзарыентацыі, характэрных для італьянскай кінематаграфіі апошняга часу», — пісаў адразу пасля прэм’еры П.Нэлі [5].

Канчатковым разрывам Вісконці з традыцыямі неарэалізму стаў фільм “Леопард” (1962), які атрымаў галоўны прыз на Канскім фестывалі і зрабіўся своеасаблівай візітнай карткай майстра. Дзеянне кінарамана (3,5 гадзіны) адбываецца ў 1860—1862 гг. падчас уз’яднання італьянскіх земляў. На гэтым гістарычным фоне разгортваецца сямейная хроніка княжацкага роду Саліны. Глава дома — дон Фабрыцыя — успрымае палітычныя змены як заканамернасць і спакойна сустракае закат сваёй эпохі: “Я належу да зыходзячага класу... Я вольны ад ілюзій ды няздольны да самападману... Мы — леопарды, львы; тыя, хто ідуць на змену, будуць шакалішкамі, гіенамі...” Гэты вырафінаваны арыстакрат трактуе палітыку як бессэнсоўную забаву і з ціхай усмешкай назірае за намаганнямі людзей, якія хочуць супрацьстаяць часу.

Фільм здымаўся ў натуральным асяроддзі, што вымагае ад пастаноўшчыкаў далікатнай працы па ўзнаўленні фасадаў, інтэр’ераў, касцюмаў, нават страў. “Мне было неабходна стварыць ва ўсіх дробязях той свет, у якім жылі героі”, — падкрэсліваў рэжысёр [6]. Сапраўды, адмысло-

вая элегантнасьць, годнасць, шляхетнасць вызначаюць лад жыцця сям'і Саліны. Штодзённыя справы ды званья вечары, месы ды інтэлектуальныя размовы складаюць урачысты рытм быцця цэлага сацыяльнага слою. Звонку нічога не змянілася, аднак сутнасць стала іншай. Жыццё толькі па інерцыі працягвае свой рытуалізаваны ход. Падспудна, але настойліва заяўляе аб сабе новае пакаленне. Няўхільнае наступства “іншародцаў” выразна паказана ў сцэне сямейнай трапезы Саліны, калі госця Анджэліка раптам заліваецца доўгім гучным смехам, бянтэжачы арыстакратаў, якія не дапускаюць нават звону лыжкі аб фарфор. Здаецца, дзяўчыне проста не хапае выхавання. Аднак па сутнасці яна бесцырымонна руйнуе законы, на якіх здаўна грунтуецца дом князя.

У фільме над усім лунае прывід скону. У яго водблісках дэфармуюцца ўстойлівыя традыцыі вытанчанапрыгожага свету. Прадчуванне смерці — адна з галоўных тэм “Леопарда” — дасягае свайго апагею ў сцэне вялікага балю, які становіцца вобразам адыходзячай эпохі. Мінулае спраўляе свой развітальны рытуал. У гэтым эпізодзе паступова крышталізуецца кульмінацыя ўсяго кінатвора. Вальс князя Саліны з прыгожай неафіткай, «бязроднай» прадстаўніцай багатай буржуазнай сям'і, сімвалізуе ўрачыстае адступленне старасці перад маладосцю. Адзін круг замыкаецца, другі — распачынае свой бег. Апошні вальс апошняга арыстакрата неўзабаве прыадкрыў і духоўную годнасць, і хісткасць велічнага ды імпэтнага жыцця пры пагібелі эпохі ўяўнага квітнення і відавочных перамог. Маўклівы танец пад музыку Вэрдзі (дарэчы, музычны твор быў запазычаны з архіўнага рукапісу кампазітара і раней не друкаваўся) князь Саліна завяршае ўдзячлівым пацалункам рукі Анджэлікі. І гэта прыгожае імгненне, зафіксаванае статычнай дэкаратыўнасцю буйнога плану, сімвалізуе фінал — фінал эпохі вытанчанага

арыстакратызму, і пачатак жорсткай, ілжывай эры на-тоўпу. Усведамленне горкай праўды дапамагае дону Фабрыцыа царпець і не марыць аб будучыні, гледзячы ў прыгожыя вочы Анджэлікі.

Эпізод балю здымаўся ў залах адзінага ацалелага палермскага палаца. Адтуль былі прыбраныя ўсе рэчы, вырабленыя пасля 1860 г., каб захаваць аўтэнтычны выгляд інтэр'ера. Шматлікія статуі былі ўбраныя ў строі, адпаведныя гістарычнаму часу фільма. Іх прычоскі, макіяж сталі прыкладам выбітнай стылізацыі. Дарэчы, сярод гасцей князя Саліны былі сапраўдныя прадстаўнікі старажытных заможных сіцылійскіх сем'яў. Банкетныя сталы «ўгіналіся» ад сярэбранага посуду, што запаўнялі незвычайныя стравы, адмыслова прыгатаваныя лепшымі італьянскімі кухарамі па рэцэптах XIX ст.

Аператары здымалі пакоі палаца з трох камер, знітоўваючы ў адзінай плыні падзеі, дыялогі і сцэнаграфію. Запаволены трэвілінг і доўгія мантажныя кадры вызначылі няспешны рытм кінатвора, наблізіўшы экранныя кампазіцыі да ідэальна-застылага імгнення жывапіснай вобразнасці. Узмоцнены эстэтызм «Леопарда» змякчае матыў адзіноты і адначасова аздабляе дэкадэніцкую атмасферу карціны. Элегічна-меланхалічная інтанацыя вызначае не толькі танальнасць гэтай асобнай стужкі, але і адлюстроўвае светаадчуванне Л.Вісконці: «Я, напхталт Томаса Мана, вельмі схільны да дэкадансу. Я прасякнуты дэкадансам. Ман — дэкадэнт ад нямецкай культуры, я — ад культуры італьянскай» [7]. Наогул, у творчасці Вісконці дзіўным чынам зніталіся гэтыя дзве мастацкія традыцыі. З аднаго боку — інтэнсіўны італьянскі меладраматызм, меладызм і маляўнічасць вобразнай фактуры. З другога — змрочны, «хваравіты» рамантызм нямецкай культуры, якая прэзентавала універсальныя вартасці еўрапейскага духу, а таксама дум-

ку аб яго татальным заняпадзе. Мастацкім пацвярджэннем такога сінтэзу з’яўляецца нямецкая трылогія Л.Вісконці.

Першы фільм цыкла “Гібель багоў” уяўляе манументальную экранную фрэску. Традыцыйная для Вісконці тэма распаду сям’і ўпісана ў канкрэтна-гістарычны час замацавання фашысцкай дыктатуры ў Германіі 30-х гг. XX ст. Драматургічную вось кінатвора ўтрымліваюць дзве падзеі — спаленне рэйхстага і так званая ноч доўгіх нажоў. З пункту гледжання палітычнай стратэгіі, гэтыя акцыі былі этапамі знішчэння апазіцыі. Аднак у фільме яны — усяго толькі эмацыянальны камертон, сімвалічнае гло трагедыі шэкспіраўскага маштабу. Першапачатковая алюзія — Трон ў крыві—паступова замяшчаецца поліфаніяй тэм, матываў, інтэрмедый, пад шчыльным павуціннем якіх крышталізуецца пачварны вобраз Улады. Яе парадаксальнае аблічча Вісконці высвятляе на скрыжаванні псіхалагічных, сексуальных, паталагічных імпульсаў. У фільме ўлада грунтуецца на камбінацыях вар’яцтва ды панавання, лютасці ды кантролю. Напружаная барацьба вакол месца Гаспадара разыходзіцца канцэнтрычнымі, хвалепадобнымі ўздымамі: то набрыняе знутры ў фамільным замку Клейсбрук, то выплэскаецца за яго мury, то гранічна наструняе душу персанажаў, то скручвае адмысловымі вузламі іх міжасобасныя стасункі.

Сям’я фон Эсэнбек прадстаўлена адначасова трыма генерацыямі на чале з баронам Іахімам. Сівы, элегантны арыстакрат займае пасаду лідэра адпаведна ўзросту, вопыту і законам спадчыны. Побач з ім пляменнікі (Герберт ды Канстанцін), даволі розныя па характары, палітычных арыентацыях і маралі. Яшчэ больш відавочны кантраст паміж унукамі Іахіма Гюнтэрам і Мартынам. Менавіта на гэтай тэрыторыі персаніфікуецца цэнтральная ідэя вісконцьеўскай кінапаэтыкі — супрацьстаянне гармоніі і фальшу, прыгажосці і нерверсіі. Роля Гюнтэра акрэслена

пазітыўнай адназначнасцю: вытанчанасць, спачувальнасць, захопленасць класічным мастацтвам. Партыя Мартына разгорнута падрабязна са скрупулёзнай псіхалагічнай нюансіроўкай.

“Сюжэт, выканаўчая манера, грыв і музыка наўпрост адсылаюць ў мастацкі свет вагнераўскай оперы” [8]. Дададзім да гэтага шэрага і саму назву фільма.

Кінастужка выразна падзяляецца на пяць актаў, што відавочна нагадвае структуру класічнай трагедыі. Кожны акт складаецца з асобных сцэн — пераважна дустаў, калі героі віртуозна выкарыстоўваюць шматзначнасць фраз і пластычную экспрэсію.

Першая частка карціны — найбольш доўгая, экспазіцыйна разгорнутая. Л.Вісконці нетаропка выпісвае сямейны партрэт фон Эсэнбек у інтэр’еры фамільнага замка. Запаволены рытм доўгай мантажнай секвенцыі ўзмацняе адчуванне трываласці арыстакратычнага дома. Рытуал віншавання старога барона выконваецца ў звычайным, даўно заведзеным парадку. Урачыстая размеранасць рухаў, прыгожыя твары, строгія святочныя строі арганічна суадносяцца са стрымана-густоўным багаццем інтэр’ера.

Небяспека разладдзя выкрывае сябе раптоўна, але поўнамаштабна, маніфестуючы праз вобразы Мартына і яго маці Сафі. Натуральная салонная атмасфера разбураецца пад уздзеяннем іншародных візуальна-гукавых элементаў. Сярод аксамітных фатэляў слугі ўсталёўваюць нязграбны металічны пражэктар. Бразгатанне раяля перакрывае прыглушаную свецкую размову. І, нарэшце, у мультыкаляровым асвятленні ўпершыню з’яўляецца Мартын, апрануты пад Марлен Дзітрых, і запявае шлягер “Хлопцы, я вас выбіраю”. Няўмела рухаючыся на высокіх абцасах, Мартын раз-пораз “губляе” мелодыю песні. Усім сваім абліччам юнак не толькі дэманстравыўна зневажае

публіку, але ўяўляе цэласны вобраз ваяўнічага фальшу. Эстрада-атракцыйны нумар — “падарунак” дзядулі Іахіму ад Мартына — адначасова прамы выклік арыстакратычнаму сходу з боку Сафі, якая таксама персаніфікуецца менавіта падчас гэтага перформансу. Л.Вісконці прадстаўляе кабету па-за межамі сямейнага кола — у закуліссі гасцёўні. Яе твар з кплівай усмешкай “размывае” кантрастнае чырвона-чорнае святло, візуалізуючы дэманічную энергію натуры. Другі апазіцыйны дуэт — Фрэдэрык Брукман і Йоргэм Ашэнбах (афіцэр СС) нагадвае класічны хаўрус Фаўста і Мефістофеля. Гэтая пара з’явілася ў замку таксама напруэдадні выступлення Мартына. Уз’яднанне чатырох постацей (яны апошнімі пакідаюць гасцёўню) сімвалізуе першы імпульс унутранай дэзінтэграцыі сям’і фон Эсэнбек. Працэс хутка набірае разгон падчас сямейнай трапезы. Супрацьстаянне спачатку выклікае эмацыянальны дысананс, потым правакуе псіхалагічную баталію і завяршаецца крывавай расправай над Іахімам.

Такім чынам, першая частка фільма (працягласць яе 42 хвіліны) заканчваецца перадзелам улады. У выніку правакацый, цынічных маніпуляцый ды звычайнага забойства Фрэдэрык Брукман становіцца прэзідэнтам індустрыяльнага канцэрна, а значыць, узначальвае дом фон Эсэнбек. Аднак сапраўдную перспектыву ўзаемаадносін дакладна вызначае Канстанцін: “Не трэба ілюзій. Вайна толькі пачалася”.

Другі акт фільма адкрываецца журботнай працэсіяй. Зноў сям’я Эсэнбек збіраецца разам. Але на гэты раз уз’яднанне членаў сям’і кароткае і маўклівае. Героі аддаляюцца адзін ад аднога, пазбягаючы былой ансамблевасці і ўмацоўваючы новыя альянсы. Валтузня вакол Трона ператвараецца ў адкрытую псіхалагічную вайну. Падкрэсліваючы цэнтрабежныя тэндэнцыі, Вісконці вы-

водзіць большасць сцэн за межы радзіннага замка Клейсбрук. Падобная экстрапаляцыя дзеяння ўласцівая і трэцяй частцы кінатвора. Аднак тут прынцыпова змяняецца характар канфлікту і адпаведна — тэмп і спецыфіка яго развіцця. Супрацьстаянне персанажаў дасягае адкрытага антаганізму: адзінай рухальнай сілай становіцца нянавісць.

Фактычна дзве буйныя сцэны складаюць змест трэцяга акта фільма. Першая — масавая крывавая бойка, падчас якой гіне Канстанцін. Другая — сатанінскі дуэт Мартына і Ашэнбаха, калі пужлівы юнак ператвараецца ў раўнадушнага нацыянал-сацыяліста з амбіцыямі Калігары.

Падзеі варфаламееўскай ночы для вайскоўцаў СА адбываюцца ў атэлі “Хансэльбаўэр” мястэчка Вісзэе. Маладыя, моцныя хлопцы ўтвараюць натуральны дэбош, пакуль іх камандзіры вядуць перамовы ў Берліне. Вечарынка, падагрэтая алкаголем, імкліва трансфармуецца ў святочнае вар’яцтва. Мужчынскі канкан змяняецца патрыятычным хорам, затым — лаянкай, аргастычнымі гульнямі, хаосам чалавечых дел. У гэтым незнаёмым натоўпе вылучаецца буйная постаць Канстанціна. П’яны, знямоглы, расчахраны, ён “выціскае” са сваіх потных грудзей арыю вагнераўскай Ізольды. Відавочны карыкатурны парафраз эстраднага нумара Мартына з першай часткі фільма раптоўна ўраўнаважвае гэтых, здаецца, розных персанажаў. Больш таго, спланаваная акцыя расстрэлу атрадаў СА групамі СС — павялічаная да дзяржаўнага маштабу драма сям’і фон Эсэнбек. “Або ўся ўлада, або — нічога”, — вызначае Сафі.

Чацвёрты акт карціны зноў скарачае прастору дзеяння, вяртаючы персанажаў ў замак. На крэсле Іахіма сядзіць Фрэдэрык Брукман. Новы віток барацьбы за Трон звязаны з узыходжаннем Мартына на піраміду ўлады. Натхнёны падтрымкай Ашэнбаха, ён звяргае ўласную маці: жанчы-

ну, якую абажаў і баяўся, літаральна паставіў перад сабой на калені.

У фінальнай (пятай) частцы перакрыжоўваюцца ўсе асноўныя матывы кінакарціны, абагульняючы яе філасофію. Дом Эсэнбек зноў збірае гасцей з нагоды вяселля Сафі і Фрэдэрыка Брукмана. Але гэтая падзея журботная. Шлюб-пахаванне адзначаюць апошнія прадстаўнікі арыстакратычнай сям’і. Сафі, практычна непрытомная, ледзь трымаецца на нагах. Яе аблічча ненатуральнае, нават маскарднае: смяротныя белыя твар, намаляваныя чырвоныя губы, чорныя цені вакол вачэй. Раз-пораз вінаватая сутаргавая ўсмешка ашчэрвае жаўцізну зубоў. Брукман, праз указ набыўшы тытул фон Эсэнбек, даўно прадбачыў фінал, але па інерцыі яшчэ намагасца адцягнуць развязку. “Шчаслівыя маладыя” цалкам падпарадкаваныя Мартыну. Ён спраўляе свой трыўмфальны бал. Пагаспадарску аддае распараджэнні, дзелавіта ацэньвае святочны ўбор маці. Дырыжыруючы шлюбным рытуалам, Мартын моўчкі ўручае свой падарунак жаніху і нявесце — дзве ампулы з ядам. Вярнуўшыся праз колькі хвілін у кабінет, ён урачыста ўзносіць руку ў нацысцкім вітанні перад “сапаванымі манекенамі” — мёртвымі целама Сафі і Брукмана.

Такім чынам, у адпаведнасці з сюжэтам на дамашні прастол узышоў Мартын. Але па сугнасці ён узначаліў сям’ю нябожчыкаў. Больш за тое, наступнай ахвярай будзе менавіта гэты персанаж, бо троннае месца адначасова з’яўляецца эшафотам. Як толькі нехта сядзе ў гэтае крэсла, за яго спіной узнікае цень пераемніка. Падобная формула паслядоўна вар’іруецца на працягу фільма: Фрэдэрык забівае Іахіма, Мартын — Фрэдэрыка. Хто будзе наступным забойцам? Наступны ход... за Гюнтэрам, які ўвасабляе шчырасць, маральную чысціню, душэўную прыгажосць. Гэтую трагічную непазбежнасць Вісконці

дакладна дае зразумець яшчэ ў чацвёртым акце, калі Ашэнбах сваімі мефістофелеўскімі прыёмамі пачынае зацягваць юнака ў пастку. Роля Ашэнбаха ў сямейнай трагедыі Эсэнбек праступае спакваля. Ціхі, непрыметны ў агульным хоры чалавек на самай справе вызначае стратэгію і тактыку вайны.

Гэтак жа скрупулёзна, як выпісвае характары, Л.Вісконці кампануе, рытмічна арганізуе ўвесь мастацкі матэрыял кінастужкі. Адпаведна класічнай драматургічнай структуры першая частка фільма ўключае экспазіцыю і завязку (забойства Іахіма). Развіццё дзеяння прыпадае на другую і трэцюю часткі (самая шырокая “тапаграфія” падзей). Кульмінацыі фільм дасягае ў чацвёртым акце (гвалтоўная перамога Мартына), а развязкі — у пятым. Але толькі пры супастаўленні першага, трэцяга і пятага актаў крышталізуецца сімвалічны сэнс кінастужкі: дзень нараджэння старога барона, вясновыя канікулы вайскоўцаў СА, шлюб Сафі з Фрэдэрыкам аб’ядноўваюцца трагічным рэфрэнам смерці. Толькі кожны раз заўважна змяняецца інтанацыя — драматычная, гратэскавая, фарсавая. З гэтай жа рытмічнай пульсацыяй рэжысёр трансфармуе вобразы Мартына, Канстанціна, Сафі ў галерэю квазіпартрэтаў. Першы акт эпатуе з’яўленнем Мартына пад Марлен Дзітрэх. Трэці — раздражняе Канстанцінам “у ролі Ізольды”. Пяты — прадстаўляе Сафі старой лялькай для сына. “Мая ўпадабаная форма — трагедыя. Звычайна я распавядаю аб момантах, калі зносіны паміж людзьмі абвастраюцца да такой ступені, што не могуць даць пачатак ніякай пазітыўнасці” [9].

У мастацкай тканіне фільма “Гібель багоў” зніталіся шматлікія метафары і алегорыі. Прычым галоўныя з іх існуюць не ў якасці традыцыйнага рэфрэну, а разгортваюцца па драматургічных законах — ад экспазіцыі да кульмінацыі і развязкі. Характэрны прыклад — абедзенны

стол фон Эсэнбек. У першых кадрах стужкі ён урачыста-пусты, пакрыты белым крухмальным абрусам. Мажардом расстаўляе візітныя карткі гасцей. Буйным планам выкадроўваецца імя барона Іахіма. Наступны раз абедзенны стол паказаны на экране ў раскошы сервіроўкі, сабраўшы вакол сябе ўсіх членаў заможнага арыстакратычнага роду. Камера, рухаючыся ўздоўж, любоўна разглядае сярэбрыя посуд, крышталёвая кубкі, букеты кветак, экзатычную сядавіну. Чацвёрты акт зноў распачынаецца сямейнай трагедыяй. Тут стол сімвалізуе змену ўлады: на месца Іахіма (у тарцы) сядзіць Фрэдэрык Брукман, паўтараючы адпаведны жэст гаспадара: тройчы стукае далонню аб стол, які быццам “з’ёжыўся” ў напружанай атмасферы значна звужанага сямейнага кола. І, нарэшце, калі Мартын зойме гаспадарскае крэсла, “застолле” атрымаецца бязлюдным: ні страў, ні кветак, ні абрусу, ні сям’і.

Мастацкую прастору кінакарціны Л. Вісконці запоўніў аскамістым водарам дэкадансу. Свет у стане распаду, калі зруйнаваныя маральныя крытэрыі кантрастуюць з вытанчанай пластыкай, каляровым сімфанізмам, музычнай экспрэсіяй.

Наступную стужку нямецкага цыкла — “Смерць у Венецы” (1971) — майстар зняў без эпічнага размаху, абапіраючыся на класічны сюжэт Т.Мана. “Кім для Феліні быў Юнг, тым Ман быў для Вісконці, — духоўным правадніком. Зачараваны, ён звяртаўся да яго па тэмы і матывы, інтэрпрэтаваў яго ідэі, а пад канец жыцця пэўным чынам атаясамліваў сябе з ім, у маладыя гады падсілкоўваўся тымі ж сокамі, што і Ман. Другая палова XIX в., мадэрнізм пералому стагоддзяў аказалі на Вісконці істотны ўплыў. Эстэтызм, культ мастацтва і творцы, зачараванасць смерцю, дэкадансам. Усё гэта, узнятае да алімпійскага ўзроўню, адшукаў у Мана, адкрыўшы роднасную душу” [10].

Фільм “Смерць у Венецыі” стаў выбітным творам кінамастацтва. Рэжысёр здолеў не толькі знайсці адпаведны экранны эквівалент навелы, але нават пераўзышоў літаратурную першакрыніцу па філасофска-эстэтычнай сіле.

Прафесар Ашэнбах прыязджае на адпачынак у Венецыю і неспадзявана запалоньваецца каханнем да падлетка Тадзю. Гэтае пачуццё каштуе яму жыцця. Захаваўшы галоўныя ніці сюжэта Мана, Вісконці сплятае карункавы вобраз Прыгажосці ў яе супярэчлівых іпастасях ды неадназначных праявах. На падобных скрыжаваннях “набрыньвае” цэнтральны канфлікт фільма — паміж прыгажосцю і ... прыгажосцю. Боская прыродная прыгажосць сапернічае з прыгажосцю штучнай, рукатворнай. Першая ўвасоблена ў анельскім твары Тадзю. Другая — у кампазітарскім таленце Густава Ашэнбаха — творцы музычнай экспрэсіі. Дзве іпастасі прыгажосці выпрабавуюцца непазбежнасцю дысгармоніі, татальным наступствам фальшу. Падобнае супярэчлівае ўзаемадзеянне ўдасканальваецца амбівалентнасцю вобразнай сістэмы фільма, калі змена значэнняў адбываецца непрыметна. Так, традыцыйная для Вісконці тэма фальшу спачатку лісліва “ўпаўзае” ў мастацкую прастору карціны, затым пашыраецца і паступова падпарадкоўвае сабе партытуру святла, колеру, гуку і нават структуру фільма.

Кінагвор “Смерць у Венецыі” падзяляецца на дзве амаль роўныя часткі, і мяжа паміж імі сімвалізуе пераход ад узвышанага апаланізму да дыянісійскай пачуццёвасці. Празрыста-акварэльны вобраз Венецыі (першая частка) раствараецца ў хваравітых заваротах брудных вуліц (другая частка), яснасць дня — у небяспечнай чарнаце ночы, а “салодкае жыццё” — у “невynosнай лёгкасці быцця”.

Мастацкая прастора першай часткі характарызуецца шырынёй подыху. У імпрэсіяністычным марскім пейзажы

выступаюць хісткія рысы Венецыі, якая нарэшце паўстае ў кадры быццам батычэліеўская Венера. Камфартабельны атэль расчыняе дзверы для турыстаў. Тут аксаміт фатэляў спалучаецца з характэрам кветак і лёгкімі хвалямі струннай музыкі, урачыстасць белых абрусаў — з бляскам серабра. Ранішні пляж “звініць” шматгалоссем Еўропы: англійская, польская, нямецкая, руская, італьянская мовы зліваюцца ў адну плынь. Тонкая вуаль падрыгвае на дамскіх капелюшах. Стройныя постаці, прываблівыя твары, спакойныя ўсмешкі раствараюцца ў мяккім блакіце паветра. Аква-рэльная празрыстасць нябеснага, белага, бледна-ружовага, зялёнага запаўняе прастору кадраў, надаючы ім глыбінную перспектыву і бязмежнасць. Кінакамера таксама гарманічна ўпісваецца ў мастацкае асяроддзе: то грацыёзна вальсуе пад музыку ў салоне, то нетаропка рухаецца па пячаным узбярэжжы, то імкніва скіроўваецца за поглядам героя.

Інтэлектуальная дыскусія вакол праблемы мастацкай творчасці і праяў прыгажосці ва ўзаемадчынненнях з “цялесным нізам” акумуляюцца таксама ў першай частцы карціны, вызначаючы філасофскі пласт твора вербальнымі сродкамі.

Другая частка фільма ўяўляе своеасаблівую мадуляцыю. Тэма фальшу і дысгармоніі, якая прэзентавалася фрагментарна ў першай частцы, становіцца дамінуючай. Адлюстраванне вылучаецца цяжкім каларытам (панаванне цёмных і чорных тонаў, “бруднага” белага), скупасцю асвятлення, парадаксальнай абмежаванасцю прасторы ды змрочнасцю атмасферы. Пад уплывам новай танальнасці вобразнасць фільма набывае квазіэстэтычныя параметры: класічная мелодыя Бетховена “Да Элізы” гучыць у няўмелым вучнёўскім “выкананні” Тадзю, таямніца жаночай прыгажосці “адкрываецца” ў будоўным жыцці куртызанкі, сакрэты маладосці “хаваюцца” ў касметычным

наборы цырульніка. У гэтым трагічным супраціўленні малодасці і старасці, розуму і пачуцця, жыцця і смерці нараджаюцца лепшы музычны твор Г.Ашэнбаха і адначасова шэдэўр кінамастацтва Л.Вісконці. У фінале стужкі ўся вобразная сістэма фільма ачышчаецца, разрываючы шчыльны кокан дысгармоніі. Ашэнбах-чалавек памірае, Ашэнбах-кампазітар набывае бессмяротнасць.

Майстэрства італьянскага рэжысёра праявілася ў мастацкай цэльнасці карціны “Смерць у Венецыі”, дзе сюжэтабудова раствараецца ў пластыцы візуальнай вобразнасці, маляўнічасць адлюстравання — у дынаміцы філасофскай думкі, а музыка Малера знігоўваецца з рухам святла і колеру.

Заклучная частка нямецкай трылогіі Л.Вісконці “Людвіг” (1972) распавядае аб драматычным лёсе апошняга баварскага караля, апантанага амаль рэлігійнай верай у прыгажосць і мастацтва. «Відавочна, што на творчасць Вісконці паўплывала ідэя смерці, настойлівая думка аб агоніі чалавека, заканчэнні розных культур, эпох ды грамадстваў. Майстар не звяртаўся да мінуўшчыны за тым, каб яе ажывіць, але з несхаванай меланхоліяй паказваў уміраючыя культурныя фармацыі, выкарыстоўваючы дзеля гэтай мэты розныя элементы “барочнага стылю”» [11]. Стужка “Людвіг”, на жаль, не дэманструе вытанчанай мастацкай строгаści зместу і формы. Манументальная дэкаратыўнасць вобразаў тут пераважае іх драматычную моц.

Фільм Л.Вісконці “Сямейны партрэт у інтэр’еры” (1974) мог бы паслужыць эпіграфам да творчасці рэжысёра і адначасова расцэньвацца як развітанне, развітанне з узвышанай адзінотай, з любоўю да традыцыйнай культуры, з непрыняццем агрэсіўнай эпохі спажывання, з прыгажосцю малодасці, якую ўжо ніколі не дадзена яму зразумець.

1. *Висконти Л.* Кино человеческого образа // Кино Италии: неореализм / Пер. с ит.; Сост., вступ. ст. и коммент. Г.Д.Богемского. — М.: Искусство, 1989. — С. 69—70.

2. *Висконти Л.* Вы будете моим оператором // Киноведческие записки. — 1997. — № 32. — С. 61.

3. *Базен А.* Земля дрожит // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л.К.Козлов. — М.: Искусство, 1986. — С. 114.

4. *Лукино Висконти:* Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и отв. коммент. Л.К.Козлов. — М.: Искусство, 1986. — С. 220.

5. *Лукино Висконти:* Статьи... — С. 141.

6. *Лукино Висконти:* Статьи... — С. 237.

7. *Висконти о Висконти* / Пер. с ит.; Предисл. В.Божовича. — М.: Радуга, 1990. — С. 254.

8. *The damned* // Kinder M., Houston B. Close-up. A critical perspective on film. — N.Y.; Chicago; San-Franc.; Atlanta, 1972. — P. 173.

9. *Висконти Л.* Зачем нужно прошлое? // Лит. газета. — 1975. — 26 марта.

10. *Kornatowska M.* Koniec balu // Film. — 1997. — № 9. — S. 101.

11. *Miczka T.* W Cinecittà i okolicach. — Kraków: Oficyna Ziteracka, 1993. — S. 218.

О.А.Полецук

Картина Л.Висконти “Чувство” как оперно-вердиевская драма

Творчество итальянского мастера Л.Висконти является одним из наиболее ярких примеров “оперного” стиля в киноискусстве. Его кинематограф на разных этапах своей