

Л.В. ЩЕГЛОВА
(Волгоград)

АПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ЛУКИНО ВИСКОНТИ (ФИЛЬМ «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»)

На примере фильма Л. Висконти и новеллы Т. Манна исследуется характер различия литературного и кинематографического языков. Интерпретируется отражение в кинематографе заката классической эстетики. Вскрывается культурная специфика рецепции фильмов людьми разных поколений.

Ключевые слова: аристократизм, пессимизм, предопределение, кризис классической культуры, поколение, протагонист культуры.

Для людей моего поколения, пришедшего на сцену социальной жизни в 70-е гг. XX в., итальянский кинематограф был своего рода окном в мир европейской культуры. Кто-то был поклонником П. Пазолини, кто-то любил Ф. Феллини, М. Антониони или В. Де Сика... Если смотреть, как бы я сняла этот фильм или, напротив, как не стала бы его снимать, то с такой «полупрофессиональной» точки зрения кинематограф Л. Висконти мне совершенно не близок. Он не вызывает у меня эмоционального отклика, такого, как, например, Б. Бертолуччи (и его фильм «Конформист») или Э. Скола («Мы так любили друг друга», «Бал»; последний фильм рекомендую посмотреть любому, кто занимается культурологией и любит культурологию, потому что это фильм-танец, который показывает историческую смену реалий времени лучше всего, что только можно придумать). В этом смысле «режиссерского взгляда» Висконти мне не очень близок, и именно «Смерть в Венеции» у него не самый мой любимый фильм. Однако я выбираю его для того, чтобы обсудить тему экранизации, различия художественных языков литературы и кинематографа и шире – тему умирания классической эстетики.

Будучи почти ровесником века и уйдя из жизни тогда, когда мое поколение только вступало в жизнь, Л. Висконти является своего рода протагонистом классической европейской культуры. Менялись приоритеты, вкусы, направления, быстро исчерпал себя неореализм, появилось и тут же умерло авторское кино. А Висконти всегда оставался самим собой, и каждый его фильм представлял собой событие.



Илл. 1, 2. «Сам я родом из эпохи Манна, Пруста, Малера. Я родился в 1906-м. Мир артистический, литературный, музыкальный – это был тот самый мир. Не случайно меня считают привязанным к нему. Вероятно, во мне живут воспоминания: зрительные, образные, своего рода невольная память, которая помогает мне воссоздавать атмосферу той эпохи. Сегодня все иное» (Л. Висконти, 1971).

Очевидно, что он переносил на экран антураж своих сценических постановок. Его именовали самым главным и великим антикваром мирового кинематографа. Актеры его любили и называли императором актерской профессии. Висконти умел выбирать красивых и талантливых актеров: именно он сделал звездами мирового уровня Алена Делона, Анни Жирардо, Хельмута Бергера, Дирка Богарда. Висконти снял всего 14 полнометражных фильмов за 35 лет (общее экранное время этих 14 фильмов – 33 часа, т.е. в среднем фильм Висконти длится 2 часа 23 минуты), но он поставил еще и более 60 сценических постановок, включая оперу, балет, драматургию. Большой специалист по постановке Шекспира, он любил Чехова, и Италия познакомилась с Чеховым исключительно в его интерпретации. В его постановках есть «шекспировская мощь, чеховская точность и вердиевская красота», как удачно сказал П. Вайль, интерпретируя надгробную надпись режиссера.

Почему он оказался интересен для людей моего поколения? Потому что он развивает любимые мною и моим поколением темы: одиночества, судьбы, предопределения, поэзии вещей и жизни как творчества. Жизнь как творчество. Этот посыл мы получили не от О. Уайльда – первооткрывателя темы в викторианское время, а от человека, который эту культуру воспроизводил на экране.

Очень важная для сегодняшней культурной ситуации тема – тема аристократизма. Мы с вами живем в эпоху, когда идея аристократизма потерпела крушение. Висконти – аристократ по происхождению, чувствовал, что и аристократические манеры, и стиль жизни, и сама идея аристократического человека в эпоху массовой культуры терпят крах. Может, этим объясняется тот факт, что ему всегда хотелось показывать жизнь как поражение.



Илл. 3. «Я люблю рассказывать истории поражений. Я люблю описывать одинокие души, судьбы, разрушенные реальностью» (Л. Висконти)

отчасти своей собственной природой. Однако взамен можно приобрести любовь, поддержку, признание и свидетельство уникальности своей личности. В современной культуре произошло крушение самой идеи благородной личности. Массовая культура вынесла приговор индивидуальности.

Само слово *неореализм* было впервые применено в 1942 г. именно к фильму Висконти «Наваждение». Это был способ изображения жизни в ее собственных формах. Однако главным в фильмах неореалистов являлось демократическое содержание, прокоммунистические идеи и то, что называется «киногенной» и «фактурой». Висконти же отличает осмысление изображаемого не в массовых, а в индивидуальных и в то же время не в психологических, а в социальных терминах. Точной осмысленности изображаемого Висконти присуща нравственная ясность взгляда на жизнь и отчетливость художественно-гражданской позиции.

Л. Висконти как личность отличает ярко выраженный пессимизм – любовь к прошлому, тоска по прошлому и выражение прошлого. А все привязанные к прошлому – меланхолики и даже пессимисты.

Что такое аристократизм? Это обостренное чувство уникальности себя самого и каждого из других аристократов, членов семьи или творческого союза: неповторимость, незаменимость личности, осознанная духовно близкими людьми. Аристократ – это человек высокого достоинства, человек правил, требующих большой силы духа. Это, конечно, воспитуемо, но очень трудно достигается. Для этого требуется определенный культурный контекст. Висконти это все прекрасно понимал, и поэтому через все его творчество проходит тема разрушающейся семьи, когерентная теме гибнущей культуры, вплоть до семьи как временного коллектива в «Семейном портрете в интерьере». Семья для Висконти что-то вроде «сборности» для русских философов: в ней каждый должен чувствовать себя свободным и в то же время поступиться большой долей своего эгоизма, даже

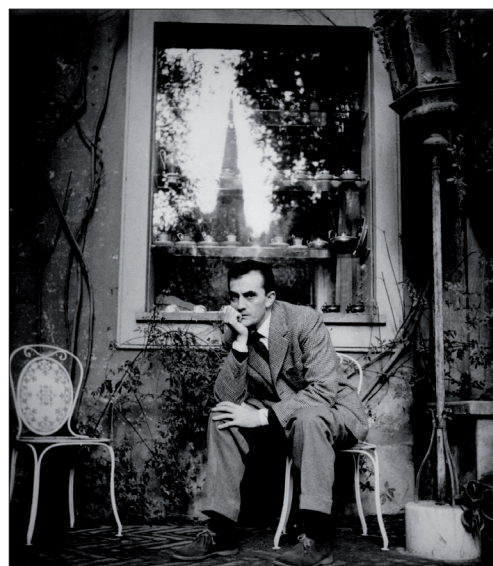
О связи любви к истории с меланхолией хорошо написано у В. Беньмина. Висконти утверждал: «Прош- лое нам нужно для того, чтобы понимать всегдашнее». Если Т. Манна в новелле «Смерть в Венеции» интересуется вечность с философской стороны, то кинематографиста Висконти в одноименном фильме – культурное время и «всегдашнее» в нем. Он, как его любимый Пруст, вроде бы находится «в поисках утраченного времени», снимая фильмы о прошлом, экранизируя классику, но кино – самое «современ- ное» из всех искусств, поэтому Висконти постоянно как художник выражает истину текущей куль- турной эпохи. Цель Висконти, выражаясь словами У. Блейка, «в одном мгновенье видеть вечность», содержательно соединена с пристальным вниманием к конкретике эпохи, к эстетической ценности со- бытий. Висконти интересуют исторические разломы (смена культурных парадигм), ход поколений и реалогическая тема глубины и очеловеченности вещей. Он словно бы придавал своим гением какой- либо простейшей вещи гораздо более серьезное звучание, значимость, нежели она имела в реальности.

Что было главным двигателем его творчества? Парадокс, но в переживание собственной уникаль- ности Висконти включал и отречение от части самого себя: он не любил свою гомосексуальность, он считал одиночество постыдным.

Дело в том, что осознавать свою неповторимость и при- нимать ее – это не вполне одно и то же. Неприятие какой- то части себя самого порождает постоянную неудовлетво- ренность собой – могучий источник творчества. Выражение подлинности своего бытия (самим собою быть) исклю- чает позу, ложный имидж (самим собою казаться) и психиче- скую неподвижность (самим собою быть довольным). Заурядный человек, воспитанный на современных психоло- гических практиках, эти вещи путает или отождествляет.

Почему «Смерть в Венеции»? Основная тема, которую бы мне хотелось обрисовать – это разница между литерату- рой и кинематографом, различие между вербально, словесно ориентированной культурой и культурой, ориентированной на картинку. Мы настолько уже перешли к экранной куль- туре, что даже не представляем себе, как обедняем ориги- нальное содержание экранизируемого произведения. В этом плане Висконти оказал плохую услугу Томасу Манну. По- скольку сначала смотрят фильм, а потом в лучшем случае чи- тают новеллу. И хотя Висконти хотел и стремился снять так, как написано, но это сделать принципиально невозможно. В качестве иллюстрации можно вспомнить описание поля- та Хомы Брута у Гоголя или Маргариты у Булгакова. Читая описание полета, мы и испытываем это ощущение, и совсем другое дело, когда мы смотрим на эту сце- ну, снятую режиссером. Чаще всего выглядит это ужасно. Летать самому и смотреть на то, как кто-то летает, – разные вещи. Слово дает полноту этого ощущения (вы видите и переживаете то, что видит и переживает летящий персонаж), а картинка не только не дает его, но и может навести на совершенно иные ассоциации. Есть нечто, выразимое только словом, и трудно – визуальными искусствами. Движе- ния души персонажа адекватно выразить в кино почти невозможно. Так что, посмотрев фильм, многие читают новеллу и видят в ней то, что уже определено в памяти визуальным рядом.

История создания новеллы Т. Манна известна. В 1911 г. Томас Манн однажды в поезде, который шел из Венеции в Вену, встретил Густава Малера. Он увидел гениального композитора (который имел известность не только в Европе, но и по ту сторону океана, и даже в России, т.е. при жизни был при- знан гением), в самом жалком виде, поникшего, в состоянии глубочайшего духовного кризиса, пла- чущего. Малер сказал, что он пленился красотой, но у него нет сил и энергии ее выразить. Воспо-



Илл. 4. «Я знаю, как тяжело примириться с обыденностью и посредственностью тому, кто стремится к высоким идеалам. Знаю, какое для этого нужно мужество. Но только так он может спастись от постыдного одиночества» (Л. Висконти)

минания об этом инциденте и толкнули Томаса Манна на рассуждения о судьбе писателя-творца при создании своей новеллы.

Вскоре после этой встречи Малер умер в возрасте пятидесяти лет. И Томас Манн написал новеллу, уже в 1912 г. она была издана. Очень хорошо пытается Висконти воспроизвести это время, 1911-й год. Европа доживает свои последние безмятежные годы, но уже предчувствует надвигающуюся катастрофу. Катастрофизм лежит буквально на всем каким-то страшным отсветом. О. Мандельштам замечательно сказал о той эпохе, что не надо бояться света разума, света энциклопедии, потому что надвигается что-то совершенно иррациональное, страшное. И люди это ощущали. Потом Европа погрузится в войну, которую европейцы, в отличие от нас, называют Великой войной. Для Европы она была не менее, а даже более страшна, чем Вторая мировая война.

Мы с вами знаем, как права была А. Ахматова, когда сказала, что начало нового века – это 1914-й год, та самая страшная дата. А 1911-й год – это именно закат предыдущей культуры, время расцвета мистики, символизма и декоративизма, время безумно избыточного стиля модерн. В Италии он назывался *stile Liberty*, во Франции – *art nouveau* – очень красивый стиль. Некоторые люди считают его вершиной развития европейского искусства. Роскошный и фантастичный венский «Сецессион» весь такой. Вена в это время – не просто музыкальная, но и философская столица. Там развиваются лингвистические направления и, конечно, психоанализ. Первое десятилетие психоанализа – это Вена. Вена начала XX в. – чрезвычайно интересное место. Эта эпоха – своего рода роскошный золотой закат классического искусства. И Манн пишет свою новеллу, будучи под впечатлением всей европейской культуры. Для него это существенно, он отчетливо выражает эту мысль.

В то же время Манн хотел описать ситуацию творческого кризиса как утраты дара и самой жизни в результате длительного психического напряжения, вызванного творчеством. Многие писатели из-за этого кончают с собой, например Э. Хэмингуэй, Дж. Лондон, В. Маяковский. Очень важный момент состоит в том, что Т. Манну во время написания новеллы было 36 лет. Он дает своему писателю Ашенбаху 52. Идея утраты творческого дара пугает молодого Манна и ему хочется где-то это отработать, защититься от этого. Для Висконти эта тема не так важна, хотя она, конечно, и присутствует.

О чем эта история? На мой взгляд, это грустная история о том, как один художник ошибочно принял конец жизни за начало любви. Он встречает отрока, весь облик которого представляется ему совершенным воплощением красоты. Он не узнает в этом прекрасном облике свою смерть, хотя мог бы, он ведь человек взрослый и умный, искушенный, но очень уставший. Смерть приходит за ним в самом пленительном облике с сумеречно-серыми глазами и буквально притягивает его. Вначале он думает, что эта красота его взбодрит, вернет утраченные творческие способности. Еще задолго до встречи с Тадзио Ашенбах перестает читать знаки судьбы, он либо их игнорирует, либо истолковывает превратно. Например, омерзительный гримированный старик на корабле, мрачный и грубый гондольер, исчезающий как Харон; неудача с отправкой багажа, падающий в обморок человек и т.д. У Манна их еще больше. В новелле идея поездки появляется у Ашенбаха в тот момент, когда он, находясь на кладбище, видит у ворот часовни человека в одежде путешественника. И в это время, пишет Манн, сердце его расширилось, раскрылось и ему захотелось уехать куда-нибудь. Это судьба.

Сначала Ашенбах смотрит на богоподобного отрока как художник на совершенное творение, но затем в Ашенбаха вселяются страсти, представляющиеся ему демоническими. И вот как раз это очень трудно показать на экране. Предать то, как мучается человек, у которого до этого никогда не было ничего, что не контролировалось бы рассудком и разумом. Он не только выстроил чувство собственного достоинства, но он был человеком, буквально помешанным на достоинстве и самоуважении; он был признанным писателем-моралистом, который всему дает нравственную оценку.

«И разве у формы не два лика? Ведь она одновременно нравственна и безнравственна. Нравственна как результат и выражение самодисциплины, безнравственна же, более того, антинравственна, поскольку в силу самой ее природы в ней заключено моральное безразличие, и она всеми способами стремится склонить нравственное начало под свой гордый самодержавный скипетр», – размышляет манновский Ашенбах.



Илл. 5. «Жизнь – это поле битвы, где сталкиваются также молодость и старость. Молодые, с их обаянием, жизненной силой, безрассудством, с их упрямым нежеланием верить... И старики – лишённые иллюзий, замкнутые в воспоминаниях, гордые своею опытностью и культурой» (Л. Висконти, 1975)

Ашенбах предпринимает попытку бегства из Венеции, но «услужливая неудача» или «пустая превратность судьбы», как ему кажется, возвращает его на остров Лидо. С этого момента начинается безнадежное влечение Ашенбаха к чему-то таинственному и прекрасному, которое Манн назвал «беда его сердца». Он повиновался указаниям демона, «который не знает лучшей забавы, чем топтать ногами разум и достоинство человека». Он думает, что это чувство, эта любовь вернет ему утраченное вдохновение, поэтому и возвращается вполне во власти самообмана. И тут Ашенбаху-писателю было тяжелое сновидение, которое Висконти заменяет на два тоже тяжелых воспоминания, но совершенно в другом, сентиментальном роде. У Манна описан сон, который обращает культуру его

жизни в прах и пепел. Имя сновидению – чуждый бог, имя сновидению – хаос. А у Висконти воспоминание об умершей дочери и о молоденькой проститутке, которую он посетил когда-то в борделе (обе сцены позаимствованы из «Доктора Фаустуса» и несколько приближены к жизни Малера – это у него умерла пятилетняя дочь). Однако все это делает облик композитора значительно более чувствительным, сентиментальным, нежели облик писателя Ашенбаха.

Страшный сон под названием «Чуждый бог», описанный Манном, снять невозможно. Висконти опускает кошмарное сновидение Ашенбаха, вырезает его из сюжета. Как известно, в 1901 г. вышла революционная книга З. Фрейда «Толкование сновидений». Это еще не психоанализ, но все культурные столицы Европы предвоенного десятилетия буквально бурлят фрейдистскими идеями. И Манн в своей новелле не мог не отозваться на них, поэтому для него на одних весах рассудочность творчества и достоинство художника, а на других – не только личное, но и коллективное бессознательное, которое прорывается в индивидуальном творчестве. Это (коллективное) для Манна важнее. Снимая фильм спустя 60 лет, Висконти уже не интересуется темой бессознательного. И именно потому, что он недооценил этот момент, кинематографическая судьба фильма была непростой. Висконти – не психолог, он не только вырезает кошмарное сновидение Ашенбаха, но также поступает и с фрагментами платоновского диалога «Федр», которые в новелле Манна, наряду со сновидением Ашенбаха, играют ключевую роль. Однако не дело Висконти рассуждать о красоте, у него ее много и так, для него как для католика тема духовной красоты искусства и пластической красоты природы не является проблемой. Католики вообще понимают противоречие идеального и материального (физического), т.е. души и тела, совершенно по-другому, поэтому не вполне правы те, кто сводит содержание фильма к теме одержимости художника красотой. Это даже и у Манна не так – писатель просто послал своему старому художнику легкую смерть в прекрасном облике: «Но ему чудилось, что бледный и стройный психагог издали шлет ему улыбку, кивает ему, сняв руку с бедра, указывает ею вдаль и уносится в роковое необозримое пространство». Психагог – проводник души. И душа Ашенбаха покорно пошла на зов. Это не трагедия и вообще довольно светлый финал.

Однако идеи Фрейда и философию Платона средствами кинематографа не выразишь. В фильме Висконти усиливаются темы любви и смерти, что неизбежно делает его произведение мелодрамой. Многие люди этого жанра не любят, да и само слово употребляют как ругательное. А почему собственно? Ведь оно переводится как музыкальная драма, что означает, в силу развития жанра, что автор привносит в произведение много эмоций, резко противопоставляет добро и зло и подчеркивает моральную основу характеров. Мелодрамы часто лиричны, музыкальны. По поводу данного фильма на сближение героя и режиссера впервые обратил внимание итальянский критик Уго Казираги. Писателя Ашенбаха и писателя Манна разделяет гораздо более явная дистанция, нежели композитора Ашенбаха и режиссера Висконти. Висконти в свои 64 года видел в Ашенбахе тему подведения итогов жизни, а не творческой истощенности, как у Манна.

Удивительно здесь как раз то, что лирическую драму снимает художник, который по творческой природе своей совершенно не лирик, не исповедник, противник душевной обнаженности. Его общение с аудиторией лишено характера обостренно личного контакта. Здесь также проявляется его аристократизм: в принципиальной малообщительности, в суховатой сосредоточенности. Тяготея к максимальной объективности, Висконти устанавливает существенную дистанцию между собой и своим произведением, между собой и своей аудиторией. Он предлагает вниманию аудитории не себя, но свои работы, а когда эти работы не понимались или воспринимались не так, как он ожидал, то в кинематографических журналах оставались его краткие заметки, комментарии или интервью.

Итак, Висконти очень далек от романтической антисоциальности, для него ценны идеи социального целого, а поэтому он, конечно, моралист. На мой взгляд, морализм Висконти портит его фильмы. Однако зато его отчетливо выраженная нравственная позиция не может не вызывать уважения. Он вообще вызывает больше уважения, чем любви, поскольку он всегда как бы выше собеседника. Нужно помнить, что Висконти больше социолог, нежели психолог. Соотечественники называли Висконти протагонистом культуры, т.е. исполнителем главной роли – в переносном смысле – главным борцом за идею. В данном случае речь идет об идее национальной итальянской культуры. И это идея красоты мира и творческой мощи искусства.

Финал фильма для меня особенно неприятен. У Висконти совершенно иная концовка, нежели у Манна: такой по-чеховски сумеречный финал. На пустынном пляже сидит группа русских, звучит русская «Колыбельная» со словами «Беда пришла и беду привела с новостями да с пропастями» и т.д. (слова А. Островского на мелодию М. Мусоргского). П. Вайль увидел в этом отпевание еще живого Ашенбаха. Конец фильма мрачен, серьезен. На лице Ашенбаха трескается и разбивается посмертная маска. Идеология последних кадров может быть прочитана как ирония, уничтожающая достоинство художника. На мой взгляд, отстаивая вечные ценности против неправды мира, Висконти всегда серьезен, он противник зубоскальства, он не иронизирует, а работает с собой и со временем. Для него смерть художника символизирует смерть искусства. Так он потом об этом и скажет, это гибель прежней эстетики, гибель всего предшествующего мира классической культуры. В этой концовке Висконти возвращается к своей любимой теме крушения иллюзий и жизненного поражения – это мотив, совершенно отсутствующий у Манна, которого интересовала тема иссякания дара, творческого кризиса исписанности и психической истощенности, а не старения как такового. Смерть в новелле Манна светла, у Висконти – нет.

Этот фильм позволяет поговорить о том, что происходит в мире, как меняются культурная парадигма и сама сущность искусства. Кризис и крах классической культуры и переход к культуре современной, к актуальному искусству, когда неотразимая красота уже не трактуется как отражение божественной красоты в человеческом облике. Искусство вышло на площади, демократизировалось, изменились его сущностные параметры.



Илл. 6. В одном из последних интервью:

- В чем состоит для вас наиболее тревожная проблема современности?
- Кроме войны и голода, этих внешних катастроф человечества, я бы назвал тотальное обесценивание истинных ценностей: моральных, духовных, эстетических...
- Что вы делаете против этого?
- Я не сдаюсь. Для меня личная необходимость – бороться против всего этого. И я уверен, что не сдамся, пока у меня есть дыхание.

Более того, когда Висконти рассказывает о том, что изменилось искусство, потому что оно становится все более вопросом демографическим или даже вопросом человеческого общения, он использует слово *политика*. Если раньше человеку хотелось философствовать, он шел либо в философский клуб, либо в философскую школу, т.е. все было весьма ограничено. Если ему хотелось переживать искусство, то тоже только в определенных рамках. Это либо концертные, либо выставочные залы. А сейчас, когда искусство вышло на площади, оно стало другим, изменились его функции. Теперь оно занимается установлением единого времени культуры. Если раньше человек испытывал сопричастность идее, чаще всего идеалу, то теперь в нынешнем, в актуальном искусстве это сопричастность эмоции в определенное время. Другими словами, подобно первобытному магическому обряду, актуальное современное искусство творит единое время культуры, но вы оказываетесь в этом времени случайно. Вот почему для меня классическое искусство ближе, чем актуальное.

Особо нужно сказать о Венеции. На мой взгляд, и у Манна, и у Висконти (в противовес общераспространенному мнению) Венеция совершенно случайна. У Манна потому что он встретил Малера в поезде из Венеции, а у Висконти, потому что так было нужно, потому что так в новелле, а он хотел ее очень точно передать. Она особой роли не играет.

Интересно, что Манн описывает ее как туристический аттракцион. Параллельно в это время он пишет еще несколько новелл, где действие происходит на разных итальянских курортах, где довольно смешно их описывает: везде к бедным немцам плохо относятся. И в целом ему не нравится Италия.

Облик Венеции сложился к концу XVIII в., вошел в литературу и мировое искусство благодаря самым первым туристам. Первые туристы – англичане. Они в XVIII в. стали ездить по миру именно с целью поглазеть, писали воспоминания путешественников, а также рекомендовали другим аристократам те отели, в которых они бывали, те пляжи, те города...

И они же, англичане, «населили» Венецию привидениями. Очень я любила в детстве Уилки Коллинза «Отель с приведениями», где дело происходит в Венеции XIX в. А еще у Коллинза есть «Желтая маска», где дело происходит в Пизе, а персонаж «Желтой маски» все время скрывается на кладбище Кампосанто. Только приехала в Пизу, сразу побежала посмотреть кладбище Кампосанто, там же такие интересные вещи происходили, а главное фрески Страшного суда уж очень хороши.

Конечно, приведения «водились» в Италии и раньше, и Венеция не была ими обойдена, потому что первоначально, когда в XVIII в. маски вышли на улицы города, они не раскрашивались, как сейчас, а это была белая баута, посмертный слепок, смертельная маска. Она не символизировала смерть, человек за ней скрывался и как бы проваливался в другой мир. К бауте (до сих пор ими пользуются преимущественно мужчины, а они не любят раскрашенные маски) полагаются широкий черный плащ и треугольная черная шляпа. Можете себе представить, что в XVIII в. так ходили на службу, в суды, вообще везде и постоянно. Так же ходили наемные убийцы – «бравы». Смерть бродила по Венеции, ибо за масками скрывались убийцы. Еще долго маска не была карнавальной принадлежностью, а была особенностью этого странного города. Стало модным у путешественников писать, что Венеция – такой город, в котором много мистического.

Мистичность городу создает сама вода, потому что она сама подвижность, само движение. Это совершенно специфическая игра солнечных бликов на домах. Не зря венецианская живописная школа дает множество хороших колористов. Естественно, романтики много способствовали популярности итальянских путешествий среди европейской знати. Например, о пребывании Байрона в Венеции есть совершенно чудесный рассказ Генри Джеймса «Письма Асперна». В них мы тоже найдем впечатления о том, что гондола – это гроб, что черные длинные гондолы похожи на гробы. Образ этот потом кочует из одного описания в другое. В XVIII в. власти города для того чтобы пресечь распространение пышности гондол, приняли решение, что гондолы будут всегда черные, длиной 11 м и шириной 1 м 40 см. остальное внутри можно было разнообразить, потому что есть такие с палаточкой, и в них приходится плавать практически лежа. А во всем остальном очень хорошая устойчивая лодочка.

Лучше всех, мне кажется, о Венеции сказал Петрарка: «mundus alter» («другой мир»). Действительно, это по-своему другой мир, парадоксальное, изощренное, в определенном смысле измышленное место. Не зря Петербург называют Северной Венецией. Оба города построены, в сущности, на болоте, на зыбкой неустойчивой почве. Чтобы возвести здание, нужно несколько тысяч, десятков и иногда сотен тысяч свай. Под каждым строением вбиваются сваи, сваи, бесконечные сваи, потому что песок – основание подвижное.

Вода движется, создавая необыкновенные световые эффекты, поэтому и Карпаччо, и Тициан, и Веронезе – колористы необыкновенные. Мне нравятся даже живописцы третьего эшелона, такие как Каналетто и Гварди, которые очень много писали Венецию, в особенности ее непарадные дворики. Разумеется, не Пьяцу и Пьяцетту, они написаны сто тысяч раз, а вот такие маленькие уголки, не отмеченные никем. Для меня символом Венеции является одно странное место. Оно называется Порто дель Парадизо – «Ворота в рай». Обыкновенная лестница, арка ренессансная, самая простая, без всяких украшений, и вот – Ворота в рай. Туда проходишь, прямо бежишь, и вдруг видишь, что перед тобой обыкновенный закуток коммунальной кухни, дом с геранями на подоконниках, где белье сушится. Однако вы понимаете, как ни странно, это производит на людей неизгладимое впечатление. Первый раз я это увидела на черно-белой фотографии советского журналиста Покровского. Через Порто дель Парадизо проходила женщина с ребенком. Это была Италия ранних шестидесятых или даже пятидесятых годов, совершенно не помпезная, не парадная, не отстроенная, как сейчас. И потом, через некоторое время, спустя лет десять, я увидела вдруг акварельный рисунок американского художника Брайана Шура, который изобразил то же самое, только теперь он уже прошел через ворота. И я поняла, чем Венеция так привлекает людей, – это сложно организованное пространство.

И обратите внимание, когда Ашенбах преследует Тадзио по Венеции вместе с семьей, они несколько раз просто встречаются, пересекаются в городе, потому что сделать круг там очень просто. Его каждый раз обжигает мучительный стыд, потому что он чувствует, что по крайней мере мальчик из всех членов семьи прекрасно понимает, что происходит.

В Венеции специфически обжит каждый угол. В то же время этот обжитой угол разлагается, разрушается. Невозможно сделать так, чтобы не было видно трупных пятен, потому что вода – слишком сильная, серьезная стихия. Она по силе не отличается от огня. Она уничтожает, быстро разрушает. Тема смерти присуща городу сама по себе, и не Манн ее породил. Висконти здесь тоже ни при чем, но она стала массовой после этих новеллы и фильма. Я перечитала специально новеллу: одни штампы у Манна в описании Венеции. Сирокко, поветрие, на Пьяцце все происходит, в Сан Марко они ходят. Казалось бы зачем? Там есть чудесные храмы. Зачем католической серьезной семье тащиться в Сан Марко? Просто мы не знаем других очень хороших церквей, которые расположены тут же рядом, куда бы они, скорее всего, пошли. И Венеция подчеркнута неживописно подается у Висконти. Так что это мог быть любой другой итальянский город.

Теперь смерть стала мировым брендом этого города. Люди платят за это примерно так же, как прокатиться на космическом корабле: за большие деньги тебя могут похоронить в Венеции, если просто так захотелось. Приезжаешь, платишь и – пожалуйста, ты будешь похоронен на кладбище Сан-Микеле, а через несколько лет проведут эксгумацию, все сожгут и поставят урну. Очень красивое кладбище. На этом острове, как вы знаете, похоронен И. Бродский. Причем спустя много лет после своей смерти, которая была в Нью-Йорке в 1996 г. Не так-то быстро все это произошло. И даже немного печально, потому что писал-то он: «На Васильевский остров я приду умирать». А решил все-таки брать Сан-Микеле.

Что значит умереть в таком прекрасном месте? Как помните у Маяковского: «Я хотел бы жить и умереть в Париже»? Я скажу так, и со мной, наверняка, согласился бы Лукино Висконти: каждый живет и умирает на том месте, на которое его поставила судьба. И наша задача сделать это с достоинством.

В завершение все-таки скажу, что Висконти был протагонистом не только итальянской культуры, но и культуры уходящего в прошлое европейского мира, потому что он так сильно ощутил эту смену культурной парадигмы: смерть классического искусства, переход к искусству новому, актуальному, которое прежними эстетическими категориями не может быть описано. В этом символизм у Висконти отчетливо проявлен, что сохраняет свою актуальность и для нашего понимания текущей культурной ситуации.

Д и с к у с с и я

НВ. Я смотрел это кино четыре раза. В первый и второй просмотр в детстве я пытался погрузиться в атмосферу фильма, не задумываясь о сюжете и деталях. Мне хотелось атмосферу перенять, чтобы с ним взаимодействовать. Третий раз я смотрел с критическим настроем. По сути, мои впечатления близки и соотносятся с вашими выводами. Новеллу я читал потом, после просмотра. Фильм меня не разочаровал, просто это совершенно разные произведения – фильм и новелла Т. Манна. Это разные направления. Кино принципиально не может передать того погружения, которое дает книга. Фильм снят с холодной головой, нет романтического чувства. В четвертый раз я смотрел фильм в компании друзей с обсуждениями и критикой.



Илл. 7. Постоянное напряжение творческой воли, чтобы вырваться из замкнутого круга, из предначертанных судьбою границ – такова, быть может, самая общая формула искусства Висконти.

ЛЩ. Здесь присутствует явная символика. Не нужно быть интеллектуалом, чтобы понять, что речь идет не просто о 13-летнем мальчике, а именно о том, что для этого человека символизирует совершенство, совершенную красоту. Обычно, когда критики трактуют этот фильм, вспоминают Достоевского. Я обязательно процитирую так, как это сказано в «Братьях Карамазовых», хотя вы прекрасно помните: «Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей». Так в XIX в. серьезно относились к данной теме. Мне кажется, что очень трудно пластически на экране передать такую мысль. Я считаю, что любой человек в состоянии постичь красоту, ощутить ее, пережить. И даже при легком намеке на то, что есть красота, мы в состоянии ее ощутить, почувствовать и пережить.

Не знаю, смогла ли я что-нибудь рассказать именно о душе, о пристрастиях моего поколения, моего времени, может быть, и нет. Я слишком сосредоточилась на различиях знаков. Слово, которое всегда, несомненно, более полисеманлично, чем картинка. Хотя картинка, в особенности в музыкальном сопровождении, очень опасна, она опаснее словесного ряда. Мы говорим: «Когда написано, то можно по-разному трактовать». Но для этого философы и существуют. А вот когда перед вами быстро сменяется картинка, она порождает эмоцию напрямую. Вспомните по этому поводу «Крейцерову сонату». Ну, послушал Лев Толстой музыку в определенном настроении, и посмотрите, что написал. А поскольку это серьезно на Россию повлияло, А.П. Чехов специально пошел ее слушать и ничего такого не обнаружил.

НШ. У меня комментарий по вопросу о том, как ЛЩ тонко и сложно удалось передать настроения своего поколения, рефлексующего и постигающего смыслы посредством художественных образов литературы (последнее читающее поколение, как его называют) и кинематографа. Выразить невыразимое невозможно, и здесь речь идет о разных языках искусства, однако важно противопоставление не только литературы и кино, но еще и музыки. Висконти во время работы над фильмом советовал Дирку Богарду слушать Малера и читать Манна для того, чтобы лучше понять свою роль. И музыка, как мне кажется, здесь символ принципиально невербального искусства, того самого невыразимого.

ЛЩ. И знаете, еще город для Висконти не может быть метафорой, его главным посредником, медиатором является только музыка, всегда музыка. С Малером как раз очень интересно поступили, потому что маленькое «Адажио» из Пятой симфонии, которая была темой Тадзио и которая сразу же начинается, когда Ашенбах видит его в первый раз, звучит в фильме как-то мрачно, как-то похоронно. Тогда как у Малера это была «Песня к невесте», он специально написал ее Альме Шиндлер, когда жениться на ней собирался. Это музыка любовная, томительная, но в ней нет такой мрачности. Мне кажется мрачность вообще музыки Малера в данной картине, которую отмечают многие (и Третья симфония, и Пятая), достигается за счет контрастов. Обратите внимание, режиссер ввел туда несколько песен – колыбельную, песню со смехом, исполняемую бродячими артистами. Это одна из центральных в фильме сцен. О том, как это сложно у Манна написано, даже говорить не буду, потому что он с грустью утверждает, что страсть убивает чувство изящного. Писателю бы раньше вульгарность не понравилась, а теперь он на нее смотрел вполне толерантно. Однако он обрадовался тому, что все смеются, а Тадзио не смеется. Как может такой идеальный объект смеяться? Боги не смеются, Христос не смеялся. Висконти тоже не любил смеяться и не обладал чувством юмора.

Нельзя не обращать внимания на то, что мир изменился, кинематограф Висконти остался в прошлом. Он не мог предположить, как кино будет восприниматься после Фрейда. То, что у Манна идет темой очень сложной любви, на экране выглядит спрямлено и может восприниматься грязно и пошло. Эта грязная Венеция с хлоркой и кострами! Намеки на нечистоту там присутствуют. Реконструируется ведь эпоха декаданса, в ней было что-то слегка сладковатое, сумеречное, подернутое легким тленом. Это было в ней самой, режиссер передал ту атмосферу.

НШ. Думаю, что в фильме «Смерть в Венеции» хорошо передано настроение, характерное для многих переломных, предкризисных эпох, которые в истории культуры часто называют упадком, концом, декадансом. В такие времена особенно утонченным становится искусство, обостряется тема аристократизма и возвышенности духа и, конечно же, тема утраты классического в культуре.

ЛЩ. Да. Благородный человек не востребован культурой. В конце только смерть, уже сделать ничего нельзя. Как сказал С.С. Аверинцев: что делать человеку сегодня со своим чувством собственного достоинства? – встать в угол и простоять в нем всю жизнь. Закрыться от жизни.

НШ. Выбор Висконти актеров тоже эстетский и аристократический. Кстати, полное имя Дирка Богарда – Дерек Жюль Гаспар Ульрих Нивен ван ден Богард. Очень длинное и аристократическое. Мальчик-смерть – тоже классический европейский образ. Ангел-истребитель.

ЛЩ. Абадонна – ангел-истребитель, приходящий из пустыни. Вы знаете, как хорошо описывается смерть патриарха Авраама в иудейской мифологии? Бог решил, что Авраам зажил на свете и сказал: «Где друг мой Авраам?». И послал за ним архангела Михаила, но Авраам не хотел умирать и говорит архангелу: «Я еще мало пожил, я не видел жизни, повози меня по миру». Михаил взял его на свои крылья и показал ему всю землю, но Авраам все равно не хотел умирать. Тогда к нему послали ангела смерти в облике прекрасного юноши. Хитрый Авраам догадался, с кем имеет дело, и сказал: «Покажи свой подлинный облик». И тот показал свой облик. Падая в обморок, Авраам закричал: «Вернись, верни обратно то, чем ты был». Отлежавшись, он открывает глаза и видит юношу, который протягивает ему руку, чтобы помочь встать. Как только их пальцы соприкоснулись, Авраам отдает свою душу. Прилетает архангел Михаил и забирает ее. Обманом. Юноша – один из самых известных в мировом кинематографе образов смерти, в отличие от живописи, например, где чаще фигурирует старуха или скелет с косой. У Р. Брэдберри был рассказ со схожим мотивом. Старушка заперлась в доме, ей было уже 122 года, сидела и не собиралась никуда. Смерть к ней тоже пришла в виде молодого красавца. Она сидела и отпиралась: «Как же я выйду? Я же такая старая, мне неудобно, ты такой красивый». И вдруг, повернувшись, она увидела себя в зеркале молодой красавицей. И она выбегает... Ну надо же как-то это прекращать.

Кстати, тема поколений очень серьезная и в социально-политическом смысле. Мы часто говорим о дискриминации по половому признаку, забывая о дискриминации по возрастному признаку. В культуре, ориентированной на подростков, люди старшего возраста вынуждены идти на поводу у вкусов подростков. Сколько бы мы ни сопротивлялись, культура становится подростковой и навязывает всем свои формы. Представляете, как тяжело людям, которые уже ощущают закат жизни, физическую усталость, этой культуре соответствовать. Знаете, какую тему я не хотела обсуждать в этой лекции? Она, в принципе, и не всплыла.

НШ. Тему однополой любви?

ЛЩ. На философском уровне это неинтересно, и уже давно все сказано по этому поводу.

АВ. На самом деле мне кажется, что там прямо педалируется тема гомосексуальных отношений. У героя есть очарованность красотой и молодостью мальчика, а на втором плане – сексуальная интенция в этих эстрадных отношениях.

ЛЩ. Там нет чисто сексуальных интенций, там есть любовь, любовь как влечение и тайна смерти.

АШ. Выбор города Венеции, на мой взгляд, неслучаен. Сложно представить на этом месте Лондон или Париж. Венеция у Висконти выступает как квинтэссенция всего аристократического духа. Венеция – другой мир, и присутствующий пафос воды указывает на время. Вообще один из ключевых эпизодов – сцена с песочными часами и размышления о том, что ход времени мы не замечаем, но, как только оно подходит к концу, мы начинаем его фиксировать. Собственно говоря, Венеция представляется мне как ковчег, населенный поляками, англичанами, русскими, погружающийся медленно под воду технократической цивилизации масс. И в финале тема красоты в сцене смерти героя и ухода мальчика. Крупным планом показан фотоаппарат на штативе как символ научно-технической революции, серийности производства, тем самым Висконти хочет сказать, что художник в любом случае – это под-

ражатель, который может лишь ухватить и зафиксировать красоту, но он не соперник Богу, и приблизиться к совершенству, идеалу красоты он не в состоянии.

АВ. Мне показалось, что в фильме присутствует тема вуайеризма и подсматривания. Потому что главный герой постоянно маниакально преследует Тадзио.

НС. Мне кажется, что именно эту тему ЛШЦ не хотела обсуждать.

ЛШЦ. Нет, знаете, однополую любовь я готова обсуждать, но здесь принципиально важно следующее: этот объект не мог быть девочкой по той причине, что в мировой культуре не существует образа девочки в виде символа ангела-истребителя. А сам Висконти цитировал поэта: «Кто увидел красоту воочию, Тот уже отмечен знаком смерти». Да, он к нему вожделеет, он его преследует, но это совершенно не сексуальное преследование. Это очень трудно показать на экране, его тоску, его влечение, очарованность тайной. Он себя считает одержимым и не находит других слов, кроме «Я люблю тебя». Однако эта фраза далеко не передает тех чувств, которые он испытывает. Мы начинаем считать это чем-то извращенным только потому, что это не вписывается в социальные рамки. Ашенбах только самым краем сознания думал о физической близости. Он даже в мечтах отдергивает свою руку, прикоснувшись к волосам мальчика. А у Манна идея физической близости прописана хорошо и многократно. Отсюда платоновский диалог. Это прямой намек на телесные отношения, на отношения греческие (ученик может быть любовником учителя и т.д.). У Манна этого гораздо больше, чем у Висконти. В 1970-е гг. в нашей стране это еще являлось проблемой. Сегодня это вообще не проблема.

НС. Новелла Манна нигде никогда не осуждалась как транслятор гомосексуализма, чего не скажешь о фильме Висконти, который, к сожалению, только к данному контексту и сводят. Здесь присутствует аспект, который свидетельствует о невозможности соединить две системы знаков – систему слова и систему изображения. Мне кажется, что эстетика Висконти ближе к эстетике слова, но даже в такой ситуации его противопоставляют литературе. Кино заменяет наш глаз кинокамерой. Видимо, не только глаз, но и наши чувства. Почему у Манна незаметна, а у Висконти рельефна тема гомосексуализма? Потому что Висконти показывает прекрасного мальчика, и эта картинка нас гипнотизирует, вернее, завораживает непроницаемого зрителя и, соответственно, отменяет иные темы.

ЛШЦ. Там, где в книге для нашего полного понимания достаточно намек, например описания одежды, избыточность картинки, к сожалению, уводит нас совсем в другом направлении.

АВ. Он не скрывал этого, а, напротив, афишировал. В фильме это фиксируется. Здесь все пропитано этой темой: гомосексуальный режиссер снимает по рассказу гомосексуального писателя, в главной роли гомосексуальный актер, и после этого утверждать, что данная тема здесь не поднимается...

И еще один момент к вопросу об умирании красоты. Когда мальчик, одетый в чистое и белое, запачкался, и его потом быстро переодевают, и другая мощная сцена, когда разрушается герметичный прекрасный образ песком и грязью на лице Тадзио. Тогда же и рушится искусственно созданный идеальный образ лица главного актера. Сцена в парикмахерской, где Ашенбах украшает себя. Растрескивание сосуда и то же самое с унижением мальчика.

ЛШЦ. Вот именно. АВ и коснулся темы, хоть и невнятно, которую я не хотела обсуждать, – темы грима. У Манна это описано так: старик, чтобы понравится молодому, применяет разные способы прихорашивания. Я не знаю, что думал об этой маске на лице актера режиссер, поэтому не хочу обсуждать. Мне не кажется твое объяснение слишком убедительным, хотя оно интересно и идейно постфрейдистски фундированно. Сам Ашенбах стал артефактом, персонажем художественного полотна. Умирает его искусство, и на живописном полотне образуются кракелюры.

НШ. Это биографическая (как у Манна) вещь. Встреча в поезде, когда сам Манн возвращался из Венеции и встретил Малера.

ЛШЦ. Да. Кстати, тогда все ходили в гриме. Эпоха декаданса – это когда мы красим веки сиреневым цветом, цветом декаданса. Это есть у Манна, но Висконти этот момент очень усилил, когда видишь на экране этот кошмар – раскрашенную маску смерти. Ведь когда Висконти работал над фильмом, было еще очень далеко до торжества «масочной культуры».

АШ. Поход к цирюльнику – это прижизненное омоложение.

ЛЩ. Возможно. Смерть – это обещание новой жизни. Для того чтобы стать молодым, надо умереть.

АВ. Мне непонятен один момент, может, кто-нибудь пояснит. Последний сон его концерта. Я так понял, что это был успех.

Аудитория. Провал.

АВ. Неоднозначно как-то. Не знаю.

АШ. Провал очевидный.

ЛЩ. Эмоционально мне кажется, что это провал. И знаете, чем объясняется? Гениальный композитор с большим сердцем, очевидно, вспоминает о провале, а не об успехе. С какой радости ему вспоминать о триумфе?! Конечно, провал.

АШ. Это был композитор, опередивший время, делавший экспериментальную музыку, непонятную для публики. Что указывает на провал концерта.

НШ. Иногда сложно определить, каковы чувства реципиента безотносительно к виду искусства (литература или музыка), и сложно сказать, провал или успех имеет то или иное произведение. Сперва нужно переварить услышанное или прочитанное, а потом осуществлять рефлекссию. И люди, которые ломались к нему, возможно, хотели поговорить о случившемся на концерте. Автор может испугаться такой реакции, а может, наоборот, быть польщенным.

ЛЩ. Я помню, как мне еще в школьные годы понравилось стихотворение Чезаре Павезе, особенно одна фраза: «Смерть придет – у нее будут твои глаза». Читая новеллу, все время вспоминала эту строчку. Ибо никто не знает, как он будет видеть ее облик. И поэтому я противник экранного финала. Висконти последними кадрами хотел сказать, что смерть никогда не бывает красивой, она ужасна. Эстетизировать можно все, что угодно. Как говорил А. Блок, «в жизни все настолько же пошло и обыденно, насколько красиво можно об этом рассказать». Основная тема классического искусства – напряжение между духовной и обыденной сторонами жизни – уходит сегодня в прошлое, она отмирает. Очень красиво и эстетизированно снят фильм. С такой тщательностью режиссер подбирал актеров, сейчас это даже кажется избыточным, где-то переходящим в красоту. Холодно рассказать такую страстную историю! Теплого сочувствия она не вызывает.

АВ. Не мой фильм, не моя эстетика, не мой способ рассказывания истории. Я вообще люблю медитативные фильмы, люблю погружаться в кадр. Но здесь я не испытал того ощущения, которое хотел найти. Это утомительно и неоправданно медленно. Не было отклика. Как Пруст утомляет длительным высказыванием. Непонятна мотивация главного героя. Почему он попытался уехать? Подростковая непоследовательность или что? Он ведь не хотел уезжать. Зачем себя обманывать? Мотивация поступков непонятна.

НС. Прозвучало все в одной фразе. «Писатель, который перепутал приходящую смерть и начало любви». Принял одно за другое. Когда спадает маска любви, писатель видит лицо смерти, тогда он, конечно, в панике бежит из этого города. Мгновенное открытие и снова закрытие, своеобразное мигание «любовь / смерть». Поэтому в фильме пленительность красоты мальчика соседствует с тленом и разрушением города, по которому он идет.

НВ. Метания героя – это как раз поступки более серьезные, решил изменить аристократической решительности.

НС. И почему вы, Антон, решили, что в человеке не может одновременно уживаться два-три-четыре ощущения?

ЛЩ. «Речь идет о самозащите человеческой души перед лицом действительности». Он не хочет идти на этот зов, душа сопротивляется. Герой предоставляет решение своей судьбе, надеется, что сбежал. Но когда «услужливая неудача» поворачивает его обратно, то он уже не сопротивляется зову и идет покорно, не протестуя.

АВ. Это малодушие. Плохая скомпанованность Дирка Богарта.

ЛШ. Нет малодушия героя. Актер везде одинаков, с одной маской на лице, я согласна. Выбор актера, по-моему, неудачен. Сейчас уже невозможно представить другого актера. Он его сделал чуть-чуть похожим на Малера, снял и полюбил его ранее в «Гибели богов». У Висконти есть своего рода инерция мышления: если ему что-то понравилось, он обязательно это продолжит. И у него так все актеры, два-три фильма подряд он их снимает, не может выйти из-под обаяния конкретного облика, прекрасного образа. Я читала и хорошо знала новеллу задолго до просмотра фильма. При этом я посмотрела фильм только два раза. Первый раз он меня очень раздражал, а второй раз произошло погружение.

НС. Темпоральность, словесность и литературность этой картины позволяют читать ее отдельными отрывками, нарезав кусками.

ЛШ. Совершенно не могу согласиться. Фильм ближе к танцу, а не к книге, это совершенная хореография. Дирк Богард рассказывал: «Он заставил меня выпрямиться во весь рост, когда выплывали... И тут я понял, что ему было важно выстроить хореографически это движение, чтобы музыка, пластика, все соединилось». Это танец, конечно. Метафора любви как танца – это открытие.

В финальной колыбельной зритель не должен понимать смысл песни, значения слов. Унылый, навязчивый звук как в чеховских спектаклях. О разнице между литературным и кинематографическим повествованиями мы сегодня хорошо поговорили. Для Висконти было важно показать смерть классической культуры. Искусство спускается со своего пьедестала, как Тадзио, приходит в жизнь и становится именно чем-то иным, оно по-другому задает человеческие отношения. Обратите внимание, сто лет прошло, а мы это обсуждаем, потому что этот переход еще не завершился окончательно. Это называется культурной инерцией, ведь еще очень много людей считает искусством только классику.

АК. Сначала прочла Манна, а потом только фильм посмотрела. Разочаровалась несколько. Одна интерпретация в фильме, а где же остальные девять? Впечатление обманутости ожидания. Память как сожаление об утраченном. Постоянно возникают цитаты из Мандельштама, Сиорана, они на одной волне. «Память дана нам лишь для того, чтобы можно было сожалеть» (Сиоран). Сожаление об утраченном. С Мандельштамом много параллелей, он пишет: «...европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз». Ощущение потерянности, растерянности. Мне тяжело было смотреть фильм.

АВ. Он словно наслаждается своей потерянной. Жалеет себя. Автономный гений, погруженный в саможаление.

ЛШ. Спасибо всем, поделившимся впечатлениями. Здесь мы видим осуществившийся «шаг поколения», смену культурных парадигм, особенно на примере интерпретации АВ. Мне понравились все реплики, взаимодополняющие и оттеняющие мысль, отражающие наши поиски интересубъективной истины. Здесь важно уяснение того, что в каждом из нас обусловлено социокультурным контекстом, а что – индивидуальной духовной жизнью.

Литература

1. Вайль П. Гений места. М. : Астрель: CORPUS, 2010.
2. Висконти о Висконти. М. : Радуга, 1990.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1972–1990. Т. 14.
4. Козлов Л.К. Лукино Висконти и его кинематограф. М. : ВБПСК, 1987.
5. Манн Т. Новеллы. М. : Изд-во «Зарубежная литература», 1983.
6. Шитова В.В. Лукино Висконти. М. : Искусство, 1965.

Apocalyptic aesthetics of Luchino Visconti (film “Death in Venice”)

Based on the example of the film by L. Visconti and the novel by T. Mann, there is researched the character of difference between the literary and cinematographic languages. There is interpreted the reflection of decline of classical aesthetics in cinematography. There is revealed the cultural specificity of reception of the film by people of different generations.

Key words: aristocratism, passeism, predetermination, crisis of classic literature, generation, culture protagonist.