

УДК 791.43.01
ББК 85.374 (3)

Иванченко Инна Ивановна

Соискатель ученой степени кандидата наук, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0004-6704-7361
inrosyarpak@mail.ru

Ключевые слова: Альбер Камю, Лукино Висконти, роман и фильм «Посторонний», философия абсурда, «абсурдный человек», «бунтующий человек», история зарубежного кинематографа, экранизации

Иванченко Инна Ивановна

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-748-773

Для цит.: Иванченко И.И. Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы // Художественная культура. 2024. № 4. С. 748–773. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-748-773>.

For cit.: Ivanchenko I.I. Existentialist Ideas in Luchino Visconti's Films: Intertextual and Contextual Perspectives. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 748–773. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-748-773>. (In Russian)

Ivanchenko Inna I.

PhD Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Peack Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0004-6704-7361
inrosyarpak@mail.ru

Keywords: Albert Camus, Luchino Visconti, novel and film *The Stranger*, philosophy of the absurd, "the absurd man", "the rebellious man", history of foreign cinema, film adaptations

Ivanchenko Inna I.

Existentialist Ideas in Luchino Visconti's Films: Intertextual and Contextual Perspectives

Аннотация. В статье представлен анализ отражения экзистенциалистских идей в кинематографическом творчестве итальянского режиссера Лукино Висконти 1940–1960-х годов. Основное внимание уделено экранизации романа «Посторонний» (1942) французского философа-экзистенциалиста Альбера Камю в одноименном фильме Висконти 1967 года. Текст романа «Посторонний» отражает основные экзистенциалистские идеи Камю периода «философии абсурда», в том числе понятия-концепты, ставшие философскими категориями неклассической эстетики XX века: «скука», «усталость», «забота», «заброшенность», «отчужденность», а также «враждебность мира», «чуждость мира». В этом ряду, возможно, на первом месте — проблема смысла человеческого существования перед лицом неизбежной смерти, причем порой смерти скоропостижной, насильственной и несправедливой. В современном теоретическом дискурсе эта проблема рассматривается, как правило, на пересечении ряда направлений гуманитарного знания — философской антропологии, социологии, культурологии, искусствоведения и др. Учитывая большую роль визуальности в медиaproстранстве XXI века, немаловажное значение имеют экранные формы осмысления «вечных вопросов» человеческого существования. В этом ракурсе обращение к экранизациям выдающихся философско-литературных произведений носит актуальный характер, предполагающий применение междисциплинарных подходов в процессе теоретического анализа. В то же время интертекстуальный и контекстуальный подходы к творчеству Висконти позволяют выявить новые важные детали в эволюции художественного стиля, визуальных, звуковых и монтажных приемов режиссера в аспекте экзистенциалистской проблематики.

Abstract. The article presents an analysis of the embodiment of existentialist ideas in the cinematic work of the 1940s — 1960s of the Italian director Luchino Visconti. The main attention is paid to the screen adaptation of the novel *The Stranger* (1942) by the French existentialist philosopher Albert Camus in the 1967 Visconti's film of the same name. The text of the novel *The Stranger* reflects the main existentialist ideas of Camus during the period of the 'philosophy of the absurd', including the concepts that became philosophical categories of the non-classical aesthetics of the 20th century: 'boredom', 'fatigue', 'care', 'abandonment', 'alienation', 'hostility of the world', and 'alienation of the world'. In this series, perhaps, in the first place is the problem of the meaning of human existence in the face of inevitable death, which is sometimes sudden, violent and unfair. In modern theoretical discourse, as a rule, this problem is considered at the intersection of a number of areas in the humanities — philosophical anthropology, sociology, cultural studies, art criticism, etc. Given the great role of visibility in the media space of the 21st century, screen forms of understanding the 'eternal questions' of human existence are of great importance. In this perspective, the appeal to film adaptations of outstanding philosophical and literary works is relevant, suggesting the use of interdisciplinary approaches in the process of their theoretical analysis. At the same time, the intertextual and contextual approaches to Visconti's work allow us to identify new important details in the evolution of the artistic style, the visual, sound and editing techniques of the director in the aspect of existentialist issues.

Введение

В современном искусствоведении, актуализировавшем междисциплинарный и интертекстуальный подходы к объекту исследования, периодически возникает потребность обновления представлений о тех областях, которые, казалось бы, давно изучены и положены «на полку» историко-теоретического знания. Актуальность реновации взглядов на артефакты прошлого обосновывается тем, что в такого рода исследованиях зачастую делаются важные уточнения или даже открываются новые факты, важные для современного искусствознания, прослеживается связь с современным состоянием того или иного вида художественной деятельности. Примером плодотворного обращения, в частности, к кинематографическому наследию могут служить исследования, посвященные творчеству режиссеров — представителей авторского кинематографа, которые показывают вневременное значение их художественных идей. В этом отношении особый интерес представляет Лукино Висконти (1906–1976), создававший свой художественный мир как *Gesamtkunstwerk*, объединявший в экранном пространстве выразительные средства разных видов искусств (литературы, музыки, оперного и драматического театра) и реальность человеческой жизни; реализовавший «органический синтез» высокого и низкого, элитарного и массового искусства.

Кинематографический язык Висконти, эволюционировавший от неореализма 1940-х к «большому стилю» 1960–1970-х годов, в достаточной степени исследован как в зарубежном, так и в отечественном киноведении [Висконти, 1990; Маньковская, 2014; Скифано, 2019]. Практически во всех опубликованных работах подчеркивается разносторонность таланта и художественной активности режиссера не только в кинематографе, но и в частности в театральных (драматических и оперных) постановках. Родившийся в необыкновенно музыкальной семье, проведший все детство и юность на представлениях в театре Ла Скала, профессионально игравший на виолончели, Висконти превосходно разбирался в музыкальном искусстве. Кроме того, он проявлял большой интерес к литературе, причем не только в качестве читателя, но и автора текстов.

Особое влияние на развитие мировоззрения и художественного стиля Висконти оказала французская культура, в том числе философия

экзистенциализма, с которой он, несомненно, был хорошо знаком, будучи современником ее важнейших представителей — Альбера Камю (1913–1960) и Жан-Поля Сартра (1905–1980). Стоит подчеркнуть, что Висконти, наследник одной из самых знатных и богатых фамилий итальянской Ломбардии, провел годы своего становления как художника (конец 1930-х годов) во Франции, в тесном творческом общении с выдающимися представителями французской культуры. Многие из них, прежде всего режиссер Жан Ренуар, у которого молодой Висконти работал тогда ассистентом, повлияли на развитие у него левых политических взглядов и на стиль его фильмов неореалистического периода 1940-х годов. И в этом направлении мировоззренческие принципы аристократа Висконти «совпали» со взглядами Камю, выходца из самых низов общества французского Алжира, в период Сопrotивления во Франции во время Второй мировой войны.

Безусловно, наиболее очевидно воплощение экзистенциалистских идей в экранизации романа Камю «Посторонний». Однако и в других фильмах Висконти, снятых как до постановки «Постороннего» в 1967 году, так и после, можно обнаружить немало явных и скрытых отсылок к философии экзистенциализма. Воплощенные с помощью ряда кинематографических приемов авторского языка Висконти в полисемантических художественных образах, эти случаи требуют специального рассмотрения и интертекстуального подхода в анализе.

В то же время невозможно глубоко понять и интерпретировать фильмы Висконти, не принимая во внимание, помимо эволюции его эстетики, специфику времени, в котором они создавались: художественно-смысловая полифония кинопространства отражает не только авторский мир Висконти, но и социокультурный контекст эпохи создания каждого фильма. Поэтому комплексное рассмотрение кинематографического воплощения экзистенциалистских идей в ракурсе интертекстуальности и в контексте времени может дать более глубокое понимание киногероев и, через них, авторского высказывания: «Кино, которое меня интересует, это кино человеческого образа» [Кино Италии, 1989, с. 68]; а также обозначить вектор, ведущий к современному осмыслению экзистенциалистской проблематики.

Абсурд жизни и попытки бунта

Определенный параллелизм не только во внутренних убеждениях, но и в творчестве Камю и Висконти можно найти в том, что писатель работал над своим первым романом «Посторонний», внесшим в интеллектуальный дискурс «чувство абсурда», в начале 1940-х — примерно в это же время режиссер снимает свой дебютный фильм «Одержимость» (1943), в связи с которым впервые появляется термин «неореализм». В 1948 году выходит картина Висконти «Земля дрожит», снятая с участием реальных жителей сицилийского рыбацкого городка Ачи Трецца и ставшая манифестом неореализма. В этих двух первых картинах уже заявляется тема «бунтующего человека» — философское эссе Камю с этим названием выйдет в 1951 году, но активная работа над ним велась автором со второй половины 1940-х, некоторые тезисы уже были апробированы в «Постороннем».

Безусловно, «бунтующий человек» в первых фильмах Висконти может быть сопоставлен с концептом бунта у Камю не в полной мере, и тем не менее этот образ отражает дух своего времени. Герои «Одержимости», снятой по роману Дж. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», Джино и Джованна (в исполнении Массимо Джиротти и Клары Каламаи) «бунтуют» против своей беспросветной жизни, ее абсурда, однако с явно корыстными целями и используя для этого аморальные, преступные средства (подстроенная любовниками гибель мужа Джованны в автокатастрофе). Но надо отметить, что и сам фильм, снимавшийся «полуподпольно», на собственные деньги Висконти, может расцениваться как акт художественного бунта режиссера против засилья «бутафорской» эстетики и пропаганды в итальянском кинематографе времени Б. Муссолини. Бунт героя фильма «Земля дрожит», рыбака Антонио (в исполнении непрофессионального актера Антонио Арчидьяконо), отказавшегося работать за гроши в пользу алчных скупщиков рыбы, уже вполне носит характер «нигилистического бунта», «взбунтовавшегося индивидуализма», описанного позднее в «Бунтующем человеке» Камю [Камю, 1990, с. 236]. И это бунт не только «за себя», но и «за других», как говорит сам Антонио, хоть и терпит в итоге поражение вследствие драматических обстоятельств киноистории: бунт героя не поддерживается его товарищами-рыбаками, а морской шторм лишает его



Илл. 1. Кадр из фильма «Земля дрожит», режиссер Лукино Висконти, 1948
Fig. 1. Still from *The Earth Trembles*, directed by Luchino Visconti, 1948

рыболовных сетей и улова, тем самым ввергая всю семью Валастро в полную нищету.

Однако творчество Висконти в последующих десятилетиях свидетельствует об эволюции его киноэстетики, явно уходящей от идеологических и стилистических принципов неореализма в сторону аудиовизуальной роскоши «большого стиля», заявленного уже в 1957 году в «оперном коде», согласно Ю.М. Лотману, картины «Чувство» и воплотившегося в полной мере в 1963 году в «Леопарде» (а немногим ранее, в комедийной ипостаси, в новелле «Работа» из киноальманаха «Бокаччо 70», 1962). Тема «бунтующего человека» не исчезает из кинонарратива зрелого и позднего периодов кинотворчества Висконти, но переходит на другой социальный и художественно-выразительный уровень («Гибель богов», 1969; «Людвиг», 1972; «Семейный портрет в интерьере», 1974).

Социальная проблематика неореализма постепенно вытесняется атмосферой нарастающего консьюмеризма, американизации разных сфер жизни итальянского общества. Эти тенденции нашли



Ил. 2. Кадр из фильма «Белые ночи», режиссер Лукино Висконти, 1957
Fig. 2. Still from *The White Nights*, directed by Luchino Visconti, 1957

отражение в фильмах Висконти уже с конца 1950-х: в картине «Белые ночи» (1957), экранизации одноименной повести Ф.М. Достоевского, действие перенесено из Петербурга в условный европейский город конца 1950-х (съемки проходили в Ливорно), в котором молодые люди веселятся под звуки рок-н-ролла, танцуют твист, а в кадре постоянно мелькает навязчивая реклама, в том числе американских напитков и сигарет. Характерно, что романтическое, почти сказочное именование героев повести Достоевского — Настенька и Мечтатель — в фильме индивидуализируется в данных киногероям новых имен: Наталья (Мария Шелл) и Марио (Марчелло Мастоияни). Из имени героини, стоящего в одном страдательно-лирическом ряду женских образов Достоевского (Настенька, Варенька, Сонечка, Грушенька...), уходит вся нежно-ласкательная мелодика, превращаясь в строгое для русского уха звучание имени Наталья.

В наибольшей же степени противоречие между традиционными, патриархальными и новыми, консьюмеристскими ценностями итальянского общества послевоенного времени воплощено в фильме

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



Ил. 3. Кадр из фильма «Рокко и его братья», режиссер Лукино Висконти, 1960
Fig. 3. Still from *Rocco and His Brothers*, directed by Luchino Visconti, 1960

«Рокко и его братья» (1960). По сюжету, большое семейство Паронди, овдовевшая мать и четверо ее сыновей переезжают из деревни, с юга Италии к старшему сыну в Милан, где сталкиваются с жестокими реалиями большого города, равнодушного к проблемам и бедам простых людей. Нравственные представления братьев подвергаются испытаниям, их жизненные пути расходятся, что главным образом воплощается в противостоянии (экзистенциальном конфликте) двух братьев, Симоне (Ренато Сальваторе) и Рокко (Ален Делон).

Надо сказать, что образ «святого» Рокко, несомненно, отсылает к главному герою романа Достоевского «Идиот», в нем проявляется та же наивность и добросердечие, что и у князя Льва Николаевича Мышкина. (В противоположность Рокко, образ Симоне напоминает неистового Парфёна Рогожина из того же романа Достоевского.) Эти истинно христианские качества в человеке современной эпохи производят в фильме тем большее впечатление, что по сюжету Рокко (как, впрочем, и Симоне) — профессиональный боксер, зарабатывающий деньги в жестоких поединках на ринге. Однако в контексте

сюжета картины страдательная, но в то же время смиренная и всепрощающая реакция Рокко на самые жестокие проявления темной стороны человека (демонстративное насилие, совершенное Симоне, и последующее убийство им Нади, возлюбленной Рокко) могут быть трактованы и как проявление «нигилистического бунта», «непротивление злу насилием», «противодействие в недеянии» ожидаемого от него ответного насилия.

В середине 1960-х, когда Висконти приступает к осуществлению замысла экранизации «Постороннего», во Франции была уже другая эпоха, другой «дух времени», по сравнению с годами работы Камю над романом. В 1961 году Алжир, где происходит действие романа Камю, освободился от французской колониальной зависимости после многолетней кровопролитной войны. Об этой борьбе за независимость уже в 1960-х были сняты фильмы «Маленький солдат» (режиссер Ж.Л. Годар, 1960), «Непокоренный» (режиссер Ален Кавалье, 1964), «Битва за Алжир» (режиссер Дж. Понтекорво, 1966). Данное обстоятельство не могло не сказаться на фильме Висконти «Посторонний», что ощущается, например, в визуальных и музыкальных акцентах на «арабской» теме (долгие планы множества лиц арабов в тюрьме; проходящее лейтмотивом исполнение грустной арабской мелодии на флейте; многозначительная тишина в зале суда после признания героя: «Я убил араба»).

Социально-политический контекст повлиял и на восприятие экранизации зрительской аудиторией, и на его интерпретацию кинокритиками. В частности, политический оттенок ощущается в анализе фильма Генри Бэйкона, о чем свидетельствует само название раздела соответствующей главы его книги о Висконти *Being French in Algeria* [Васон, 1998, р. 202], то есть «Быть французом в Алжире». К французам — выходцам из Алжира относилось во время колониализма уничижительное прозвище «черноногие», и Висконти усматривал в романе Камю пророчество будущей трагедии, «экстремизма французских солдат и алжирского восстания», в понимании режиссера Камю предвидел «кошмар, каким является всплеск насилия между людьми, неспособными больше понимать друг друга и жить вместе» [Скифано, 2019, с. 499]. Однако наследники писателя не дали режиссеру возможность в таком ракурсе интерпретировать роман на экране, и в экранизации чувствуется недостаток режиссерской страсти, здесь,

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы

словами Лоранс Скифано, «не хватало насилия, которое усилило бы первоначальный замысел Висконти» [Скифано, 2019, с. 498–499].

По всей видимости, описанные обстоятельства, наряду с другими, о которых пойдет речь далее, объясняют тот факт, что «Посторонний» Висконти считается многими кинокритиками далеко не лучшим произведением итальянского мастера и не самой удачной экранизацией повести французского писателя-философа (однако лучшей пока не состоялось). Как писал после премьеры кинокритик Рене Гардиес, «...выдающийся режиссер, каким является Висконти, терпит неудачу, попытавшись освоить регистр, нисколько не соответствующий его голосу» [Лукино Висконти, 1986, с. 178]. К этому же мнению, по всей видимости, склонялся впоследствии и сам режиссер, не рассматривавший «Постороннего» и как бы «забывший» об этом факте своей творческой биографии. Но «неудача» в случае «Лукино Висконти» определение весьма относительное, равное пониманию фильма как профессиональной, качественной, но не выдающейся работы, не шедевра. В любом случае очевидно, что среди немногочисленных экранизаций «Постороннего»⁽¹⁾ фильм Висконти — наиболее художественно достойное произведение, при этом достаточно точно, насколько это возможно на языке кинематографа, следующее букве и духу романа.

«Посторонний» как попытка «обнуления» авторского киноязыка

Фильм «Посторонний» стоит особняком в фильмографии Лукино Висконти. Эту постановку нельзя рассматривать ни в ракурсе неореализма, ни в контексте более позднего периода «большого стиля» итальянского мастера. Во многом эта «маргинальность» стиля «Постороннего» в контексте эстетики Висконти обусловлена литературным стилем самого романа, на чем стоит кратко остановиться.

(1) Среди прочих экранных адаптаций «Постороннего» можно назвать фильм «Рок» (Yazgi, режиссер Зеки Темиркубуз, 2001, Турция) и короткометражную комедию «Посторонний» (The Stranger, 2007) американского режиссера Клея Лайфорда, которая имеет самое отдаленное отношение к роману Камю.

Манера изложения Камю в повести на первый взгляд предельно упрощена⁽²⁾, синтаксис предложений сводит к минимуму языковую выразительность, но это только внешняя, видимая «простота слова», за которой стоит глубокий смысл философии абсурда Камю. В «Постороннем» скупость фразировки, монотонность (особенно в первых частях романа), но при этом предельная ясность повествования создает то, что Ролан Барт назвал «Le degré zéro de l'écriture» — «нулевой градус письма» (или, в принятом русском переводе, «нулевую степень письма»), в отличие от литературного стиля «как участника литературного обряда» [Барт, 2008, с. 56]. В отношении прозы Камю Барт употребляет также такие определения, как «белое письмо», «нейтральное письмо», «прозрачный язык», уточняя, что это явление, возникшее много позже реализма, «и не столько под воздействием эстетики ухода от действительности, сколько в результате поисков письма, добившегося наконец-то безгрешности» [Барт, 2008, с. 98]. «Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в „Постороннем“, создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля» [Барт, 2008, с. 105].

Сюжет повести можно воспроизвести в нескольких предложениях. Тридцатилетний служащий по фамилии Мерсо, проживающий в Алжире, ведет размеренную, скучную, но не досаждающую ему жизнь офисного работника, в точности иллюстрирующую фрагмент из «Мифа о Сизифе»: подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме — вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос: «„Зачем?“ Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки» [Камю, 1990, с. 28–30].

(2) На русском языке опубликованы и получили известность по крайней мере три версии текста романа А. Камю «Посторонний»: в переводе с французского Г.В. Адамовича (1966, под названием «Незнакомец»), Норы Галь (Э.Я. Гальпериной, 1968) и Н.И. Немчиновой (1969). Разница в подходах к первоисточнику убедительно и подробно изложена в статье литературоведа и переводчика Ю.Я. Яхниной «Три Камю» [Яхнина, 1971], которая обращала внимание на трудность передачи не только смысловых нюансов, но особой мелодии, звука, неповторимой интонации романа. В данной статье цитируются фрагменты текста романа в переводе Норы Галь, для которого характерна «сжатость, упругость фразы» [Яхнина, 1971, с. 258], что, на наш взгляд, более корректно отражает стиль и смысл произведения Камю.

Однажды Мерсо получает известие о смерти матери, едет на ее похороны, возвращается, на следующий день встречается давнюю знакомую Мари, прекрасно проводит с ней время на пляже, в кинотеатре (на комедии «с Фернанделем») и в постели, затем случайно (под воздействием солнечного луча, ударившего ему прямо в глаз) убивает на пляже араба, попадает в тюрьму и приговаривается судом к смертной казни. Эта несложная фабула наполняется экзистенциальными смыслами в процессе трансформации сознания героя: от ощущения бессмысленности существования, фактически обусловленного лишь физиологическими потребностями (еда, купание в море, сон, секс...), «жизненного сна» — к «пробуждению», осознанию абсурда жизни и его внутреннего принятия в ясном видении близкой смерти. Это еще не «бунтующий человек» Камю, но уже полностью осознавший реальность «человек абсурдный».

В начале своей работы над экранизацией (о чем свидетельствует интервью итальянскому журналу *Filmcritica*, данное режиссером в 1965 году, то есть еще до начала съемок) Висконти заявлял: «Я представляю себе ее [экранизацию] в точности такой, как Камю написал свой роман. Я не хочу даже писать сценарий. Моя идея состоит именно в том, чтобы следовать книге. На главную роль у меня есть Ален Делон. Мне хотелось бы взять в руки книгу и снимать то, что там написано... Да, я хочу точно того же, что в книге, — того, что читается в строках и между строк» [Лукино Висконти, 1986, с. 251]. Эти и другие творческие планы режиссера в процессе их реализации заметно изменились. Например, режиссер не смог обойтись в нескольких эпизодах без закадрового текста (внутреннего монолога героя), хотя изначально не хотел вовсе использовать эти «подпорки» для экранного действия. Но самая существенная перемена произошла в утверждении актера на главную роль — им стал вместо француза Алена Делона⁽³⁾ итальянец Марчелло Мastroяни. Эта замена во многом повлияла на общую стилистику картины: холодная, отстраненная красота Делона как нельзя лучше выразила бы внутренний мир господина Мерсо. Мastroяни выглядит на экране более чувственным и эмоционально

(3) В это время Ален Делон был занят на съемках в фильме Жан-Пьера Мельвиля «Самурай» (1967) в главной роли Жефа Костелло, ставшей одной из лучших в карьере актера.



Ил. 4. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967
Fig. 4. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

вовлеченным в происходящие события, чем следовало бы согласно духу романа. Как характеризовал своего героя сам Мастроянни, «Мерсо — характер средиземноморский, сангвиник, самый обыкновенный мужчина, который любит девушек, компанию друзей и вкусно поест» [Скифано, 2019, с. 497]. В то же время именно «обычность» фактуры Марчелло Мастроянни создает фон, на котором более ярко в финале вспыхивает его трагический «экзистенциальный бунт». Некоторые авторы вообще считают, что Мастроянни стал наилучшим выбором на роль Мерсо; например, Джоанна Ди Маттиа пишет: «Мастроянни — идеальное полотно, на котором можно изобразить Мерсо, человека, чью внешность невозможно прочесть» [Di Mattia, 2016].

Кроме того, режиссер нарушает композицию повести, что также не планировалось, но, по всей видимости, было сделано, как того и опасался режиссер в упомянутом интервью, в угоду продюсерам. История начинается с ее развязки: уже в первых кадрах фильма конвоиры ведут главного героя, закованного в наручники, по коридорам полицейского учреждения. Точнее, линейная композиция преобразу-



Ил. 5. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967
Fig. 5. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

ется в закольцованную: в финале картины вновь показывается арест героя, но теперь это событие доводится до приговора суда. После экспозиционного показа ареста и допроса Мерсо на экране начинается хронологически линейное повествование: следует эпизод, где главный герой получает известие о смерти матери (этим событием открывается текст романа, его «нулевой градус письма»: «Сегодня умерла мама. Или, может, вчера, не знаю» [Камю, 1988, с. 41]) и едет на автобусе к месту прощания и похорон за 80 километров от Алжира, в дом престарелых, где доживала последние дни его мать.

В эпизоде поездки в раскаленном автобусе в кадр вводится тема изнуряющей жары и спящего солнца как лейтмотив рока, что мастерски воплощается благодаря операторской работе Джузеппе Ротундо (кинокритик Фарран Смит Неме пишет, что весь фильм будто снят в яркий полдень [Nehme, 2017]). Инообразом смертоносных солнечных лучей становится нестерпимый свет ламп, которые невозможно выключить, в мертвецкой, где стоит гроб с телом матери Мерсо. А образом «жизненного сна», «отложенной» смерти, — лица-маски

стариков, забывшихся тревожным сном во время ночного бдения вокруг гроба усопшей навеки матери господина Мерсо: герой смотрит на эти лица сквозь туман своего полусна, его состояние отражают тягучие диссонантные звуки закадровой музыки.

Марчелло Мастроянни, с его мужской чувственностью и обаятельной улыбкой, не так легко удастся передать в актерской игре, в мимике своего лица внутреннюю отчужденность Мерсо, о которой постоянно пишет Камю, точнее, саморазоблачительно фиксирует рассказчик-герой повести. Безразличие, отстраненность, отсутствие сочувствия — те слова, которые выражают не просто отношение Мерсо к самым разным жизненным обстоятельствам (от смерти матери до страстных признаний влюбленной в него девушки), но его внутреннюю суть. На вопрос красавицы Мари (Анна Карина) «Ты меня любишь?» и в романе, и на экране следует быстрая реакция Мерсо: «Я ответил, что это пустые слова, они ничего не значат, но, пожалуй, не люблю» [Камю, 1988, с. 56]. Предложение Мари пожениться встречается с неизменным равнодушием: «Я сказал, мне все равно, можно и пожениться, если ей хочется» [Камю, 1988, с. 59]. На заманчивое предложение своего работодателя о переезде в Париж Мерсо реагирует более чем странно для молодого человека: «Я сказал — пожалуй, хотя, в сущности, мне все равно... Я сказал, в жизни ничего не переменишь, все одно и то же, а мне и так хорошо». А Мари, которой «до смерти» хотелось бы поехать с любимым в Париж, он отвечает почти по тексту: «Там грязно. Всюду голуби и закопченные дворы. А кожа у людей белая» [Камю, 1988, с. 59–60]. Но стоит отметить небольшие добавленные нюансы в реплике Мерсо в фильме: «Там грязно *как в аду*. И люди с *бледными лицами*».

В кульминационном эпизоде истории, трагически повернувшем (а по сути, оборвавшем) жизнь Мерсо, — встрече с тремя арабами на пляже с последующим абсурдным убийством одного из них — герой-рассказчик в романе сообщает сухо: «И я подумал — можно стрелять, а можно и не стрелять, какая разница» [Камю, 1988, с. 66]. В фильме, правда, после первой поножовщины Мерсо удерживает Раймона от выстрела в человека: «Он еще слова не сказал...». И все-таки затем, потеряв из-за жары и слепящего глаза солнца адекватное восприятие реальности, сам стреляет (пять раз) в араба, мирно лежащего у ручья и не сказавшего ему ни единого слова. Впоследствии, уже на



Ил. 6. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967
Fig. 6. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

судебном процессе, Мерсо так отвечает на вопрос судьи, сожалеет ли он о своем поступке: «Я подумал и ответил — не то чтобы жалею, но мне неприятно» [Камю, 1988, с. 72]. Негодование прокурора даже искренне удивляет Мерсо, уверяющего, что все произошло «из-за солнца»: «Да, я не слишком жалел о сделанном. Но странно, что он обрушивался на меня с такой яростью. Я охотно попробовал бы ему объяснить, вполне доброжелательно и даже дружески, что никогда я не умел по-настоящему о чем-либо сожалеть» [Камю, 1988, с. 86].

Мерсо оказывается в оппозиции по отношению не только к общепринятой морали, но и к социальным ролям, то есть предписываемому обществом поведению человека в определенной ситуации. Парадоксальным образом отказ Мерсо говорить то, что от него ожидают, говорить неправду, при этом зная, что правда приведет его к катастрофе, обнажает не только имморализм главного героя, но и фальшь современного социума, абсурд окружающей действительности. Мерсо отказывается солгать в свою же пользу на суде по любому, даже самому неприципиальному вопросу, и тем самым

как бы сам себе подписывает смертный приговор. Фактически он был осужден на смерть обществом (в лице суда и присяжных) уже в тот момент, когда подтвердил, что он посмел выпить чашку кофе с молоком у гроба матери и не плакал при ее погребении. Но и этот страшный (пока еще на словах) финал пока не слишком переворачивает сознание Мерсо, его гораздо больше мучает нестерпимая жара и усталость: «...под конец я уже ничего не чувствовал, кроме жары... поскорей бы все кончилось, поскорей бы вернуться в камеру и уснуть» [Камю, 1988, с. 86, 88].

От «абсурдного человека» — к «человеку бунтующему»

С момента перемещения в одиночную камеру смертника из общей огромной подвальной клетки на десятки заключенных (в подавляющем большинстве арабов), после пребывания в течение долгих месяцев под арестом, сознание Мерсо заметно меняется. Неизбежность близкого, но при этом «недатированного» конца существования пробуждает в нем мыслительную работу в попытке понять, определить смысл своей жизни и смерти. «Нулевой градус письма» несколько повышается — стиль изложения в романе становится «наивно-философским»: «Значит, я умру. Раньше, чем другие, разумеется. Но ведь всякий знает — жить не стоит труда. В сущности, я прекрасно понимал, что умереть в тридцать лет или в семьдесят — невелика разница, все равно другие мужчины и женщины останутся жить после тебя, и так будет еще тысячи лет» [Камю, 1988, с. 92]. Мерсо и здесь не изменяет своей правдивости и безразличию к жизненному абсурду: посторонний или приговоренный — «невелика разница». В понимании неизбежности конца главной задачей смертника становится «убить время»: «Первое время в тюрьме хуже всего было то, что у меня еще появлялись мысли свободного человека» [Камю, 1988, с. 74], — то есть желания спуститься к морю, полежать на песке, заняться любовью с женщиной. «Самое главное, повторяю, убить время... Спал по 18 часов, оставалось убить 6 часов. <...> Для меня в камере нескончаемо тянулся все один и тот же день» [Камю, 1988, с. 75, 76].

В кадре главный герой, который до того, мучаясь от жары и яркого света солнца, постоянно вытирал белым платком пот со лба, теперь,

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



Илл. 7. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967
Fig. 7. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967



Илл. 8. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967
Fig. 8. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967



Ил. 9. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967
Fig. 9. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

сидя в темном углу камеры, загнанный в угол, заворачивается, будто чувствуя холод смерти, в темное казенное одеяло, как в саван.

Бунт Мерсо (и одновременно выражение философско-атеистической концепции Камю в художественном образе) происходит в самом финале фильма, когда в камеру наконец, после нескольких отказов заключенного видется с ним, заходит священник. После его настойчивых призывов обратиться ко всемилостивому Господу и обещания святого отца молиться за приговоренного, у Мерсо будто что-то взрывается внутри: «Тут, не знаю почему, во мне что-то прорвалось. Я стал орать во все горло и выругал его и сказал — нечего за меня молиться. <...> Напрасно он уверен, что жив, ведь он живет как мертвец. Вот я с виду нищий и обездоленный. Но я уверен в себе и во всем, куда уверенней, чем он, я уверен, что жив и что скоро умру. Да, кроме этой уверенности, у меня ничего нет. Но по крайней мере этой истины у меня никто не отнимет. Как и меня у нее не отнять» [Камю, 1988, с. 95]. «Все — все равно, все не имеет значения, и я прекрасно знаю почему. И он тоже знает... Все люди на свете — избранные. Других не существует. Рано или поздно всех осудят и приговорят» [Камю, 1988, с. 96]. В финальном эпизоде Марчелло Матроянни показывает все мастерство своей актерской игры, взрываясь в неистовом крике, отчаянном бунте против жизненного абсурда.



Ил. 10. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967
Fig. 10. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

Попытка бунта не приводит к рождению «бунтующего человека» — у героя просто нет для этого жизненного времени. Но в момент финального взрыва «абсурдного человека» происходит катарсис, Мерсо полностью и окончательно утверждает в своем неколебимом ясном видении мира, где нет и не может быть упования на Бога, и можно только принять «равнодушие мира», стать к нему тоже безразличным и в этом безразличии слиться с ним, обретя счастливый покой: «Вдруг где-то на краю ночи взвыли пароходные гудки. Они возвещали отплытия и разлуки миру, который стал мне навсегда безразличен... Как будто неистовый порыв гнева очистил меня от боли, избавил от надежды, и перед этой ночью, полной загадочных знаков и звезд, я впервые раскрываюсь навстречу тихому равнодушию мира. Он так на меня похож, он мне как брат, и от этого я чувствую — я был счастлив, счастлив и сейчас» [Камю, 1988, с. 96].

Внутреннее преображение героя выявляется в кадре не только благодаря выдающейся актерской игре Марчелло Матроянни. Не меньшую роль играет композиционное и световое решение кадра: яркий солнечный свет, бывший на протяжении всего развития действия символическим выражением ослепляющего рока, сменяется темнотой одиночной камеры, в которой человек начинает видеть нечто более важное, чем при свете дня. Белые одежды сменяет темное

покрывало-саван. В конце концов луч света выхватит из окружающей темноты только лицо, а точнее, взгляд Мерсо, направленный в вечность. В последних кадрах Мерсо, в глазах которого застыли слезы, спокойно даст тюремщикам завязать себе руки за спиной веревкой и оторвать ворот рубахи смертника, идущего на плаху.

Заключение

Экзистенциалистские идеи органично вошли в художественный мир Лукино Висконти, ориентированного в своем творчестве на исследование и понимание человека. Кинематограф режиссера, его же словами, это «кино человеческого образа». Согласно Ж.-П. Сартру, «экзистенциализм — это гуманизм», и этот принцип всецело может быть применен к творчеству великого итальянского режиссера. Однако философия экзистенциализма была воспринята Висконти скорее не через философские трактаты или эссе, а благодаря литературным художественным произведениям, созданным Альбером Камю и Жан-Полем Сартром, а также в немалой степени Ф.М. Достоевским, чье влияние на представителей экзистенциалистской философии (в частности, на Камю) неоспоримо. Важнейшие понятия-концепты экзистенциализма, ставшие философскими категориями неклассической эстетики XX века: «скука», «усталость», «забота», «заброшенность», «отчужденность», а также «враждебность мира», «чуждость мира» — отразились в фильмах Висконти не в виде монологов героев или закадрового текста, а в художественных образах, в самой атмосфере киноповествования, в стиле актерской игры, в световых и звуковых решениях киноэпизодов.

В то же время Лукино Висконти был сильно вовлечен в социально-политические реалии XX века, будучи свидетелем и участником главных трагических событий прошедшего столетия. Его гражданская позиция приводила к активным действиям, способствовавшим становлению справедливого социального устройства, позитивным, по крайней мере в его понимании, преобразованиям в обществе. Висконти приветствовал антиколониальные движения во второй половине XX века, что должно было, по мысли режиссера, найти отражение в экранизации романа Камю «Посторонний», однако по ряду причин не вполне удалось. С другой стороны, социально-политическая

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы

ситуация 1960-х с ее революционным духом вызывала большой интерес, но не нашла полного понимания у режиссера, который не видел у протестной бунтующей молодежи позитивной программы дальнейших действий.

Контекст времени, в который Висконти хотел поместить роман Камю (тем самым актуализировав его вневременной смысл), не совпал с его авторским «я», и потому фильм «Посторонний» стал отдельным, «сторонним» фактом творческой биографии режиссера. Тем не менее эта картина, рассматриваемая в интертекстуальном и контекстуальном ракурсах, открывает важные детали мировоззрения и творчества Лукино Висконти 1960-х годов. В более широком контексте «Посторонний» важен не только как факт творческой биографии великого режиссера, но и как отражение в кинематографической форме идей экзистенциалистской философии и литературы XX века, как попытка воплощения на экране состояния сознания человека, «приговоренного» к поиску смысла своего существования в мире, полном абсурда, что не теряет своей актуальности и в XXI веке.

Список литературы:

- 1 Барт Р. Нулевая степень письма / Пер. с фр.; сост., науч. ред., авт. предисл. и коммент. Г.К. Косиков; М.: Академический проект, 2008. 431 с. (Философские технологии. Структурализм).
- 2 Висконти о Висконти: Сборник / Пер. с итал. М.: Радуга, 1990. 445 с.
- 3 Камю А. Посторонний // Камю А. Посторонний; Чума; Падение; Рассказы и эссе: [Избранное: Сборник] / Пер. с франц.; сост. и предисл. С. Великовского. М.: Радуга, 1988. С. 39–96. (Мастера современной прозы.)
- 4 Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр.; общ. ред., сост., предисл. А.М. Руткевича; М.: Политиздат, 1990. 415 с. (Мыслители XX века.)
- 5 Кино Италии: Неореализм, 1939–1961 / Пер. с итал.; сост., вступ. ст. и коммент. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. 431 с.
- 6 Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общей редакцией В.В. Бычкова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с. (Summa culturologiae).
- 7 Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л.К. Козлов. М.: Искусство, 1986. 302 с.
- 8 Маньковская Н.Б. Экзистенциальный выбор: от А. Камю до М. Уэльбека и далее // Человек. 2014. № 1. С. 44–52.
- 9 Скифано Л. Висконти: обнаженная жизнь / Пер. Д.Л. Савосина. М.: Rosebud Publishing, 2019. 752 с.
- 10 Шитова В.В. Лукино Висконти. М.: Искусство, 1965. 224 с. (Мастера зарубежного киноискусства.)
- 11 Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского: Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года / Сост. Т.В. Михайлова. М.: ВГИК, 2023. 238 с.
- 12 Яхнина Ю.Я. Три Камю // Мастерство перевода: Сборник. Сб. 8 / Ред. коллегия А. Гатов и др. М.: Советский писатель, 1971. С. 255–286.
- 13 Bacon H. Visconti: Exploration of Beauty and Decay. New York: Cambridge University Press, 1998. 285 p.
- 14 Di Mattia J. To Shoot at the Impassive Stillness: Marcello Mastroianni in Luchino Visconti's *The Stranger* (*Lo straniero*, 1967) // *Senses of Cinema*. February, 2016. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2016/cteq/the-stranger/> (дата обращения 20.04.2024).
- 15 Nehme F.S. *The Stranger* (1967) // *Film Comment*. June 2, 2017. URL: <https://www.filmcomment.com/blog/the-stranger-marcello-mastroianni-luchino-visconti/> (дата обращения 20.04.2024).
- 16 Nowell-Smith G. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute, 2003. 250 p.

References:

- 1 Bart R. *Nulevaya stepen' pis'ma* [Zero Degree of Writing], transl. from French, comp., sc. ed., preface, com. G.K. Kosikov. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008. 431 p. (Filosofskie tekhnologii. Strukturalizm [Philosophical Technologies. Structuralism]). (In Russian)
- 2 *Viskonti o Viskonti: Sbornik* [Visconti about Visconti: Collection], transl. from Italian. Moscow, Raduga Publ., 1990. 445 p. (In Russian)
- 3 Kamus A. *Postoronni* [The Stranger]. Kamus A. *Postoronni; Chuma; Padenie; Rasskazy i ehsse: Izbrannoe: Sbornik* [The Stranger; The Plague; The Fall; Short Stories and Essays: [Selected Works: Collection], transl. from French, comp., preface S. Velikovskiy. Moscow, Raduga Publ., 1988, pp. 39–96. (Mastera sovremennoi prozy [Masters of Modern Prose]). (In Russian)
- 4 Kamus A. *Buntuyushchii chelovek: Filosofiya. Politika. Iskusstvo* [The Rebellious Man: Philosophy. Politics. Art], transl. from French, ed., comp., preface A.M. Rutkevitch. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (Mysliteli XX veka [Thinkers of the 20th Century]). (In Russian)
- 5 *Kino Italii: Neorealizm, 1939–1961* [Italian Cinema: Neorealism, 1939–1961], transl. from Italian, comp., intr. article, com. G.D. Bogemskiy. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 431 p. (In Russian)
- 6 *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-ehsteticheskaya kul'tura XX veka* [The Lexicon of Non-Classics. Artistic and Aesthetic Culture of the 20th Century], ed. V.V. Bychkov. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2021. 608 p. (Summa culturologiae [Summa culturologiae]). (In Russian)
- 7 *Lukino Viskonti: Stat'i. Svidetel'stva. Vyskazyvaniya* [Luchino Visconti: Articles. Evidence. Statements], comp., ed., com. L.K. Kozlov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 302 p. (In Russian)
- 8 Man'kovskaya N.B. *Ehkzistentzial'nyi vybor: ot A. Kamyu do M. Uel'beka i dalee* [Existential Choice: From A. Camus to M. Houellebecq and Beyond]. *Chelovek*, 2014, no. 1, pp. 44–52. (In Russian)
- 9 Skifano L. *Viskonti: obnazhennaya zhizn'* [Visconti: The Naked Life], transl. D.L. Savosin. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2019. 752 p. (In Russian)
- 10 Shitova V.V. *Lukino Viskonti* [Luchino Visconti]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 224 p. (Mastera zarubezhnogo kinoiskusstva [Masters of Foreign Cinema]). (In Russian)
- 11 *Ehkzistentzializm i ego reprezentatsiya v literature i kino. Posvyashchaetsya 200-letnemu yubileyu F.M. Dostoevskogo: Materialy XIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii po ehstetike ehkranizatsii 26–27 aprelya 2022 goda* [Existentialism and Its Representation in Literature and Cinema. Dedicated to the 200th Anniversary of F.M. Dostoevsky: Proceedings of the 13th International Scientific Conference on the Aesthetics of Film Adaptation on April 26–27, 2022], comp. T.V. Mikhailova. Moscow, VGIK Publ., 2023. 238 p. (In Russian)
- 12 Yakhnina Yu. Ya. *Tri Kamyu* [Three Camus]. *Masterstvo perevoda: Sbornik* [The Skill of Translation: Collection]. Col 8, ed. board A. Gatov et al. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1971, pp. 255–286. (In Russian)
- 13 Bacon H. *Visconti: Exploration of Beauty and Decay*. New York, Cambridge University Press, 1998. 285 p.
- 14 Di Mattia J. To Shoot at the Impassive Stillness: Marcello Mastroianni in Luchino Visconti's *The Stranger* (*Lo straniero*, 1967). *Senses of Cinema*, February, 2016. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2016/cteq/the-stranger/> (accessed 20.04.2024).
- 15 Nehme F.S. *The Stranger* (1967). *Film Comment*, June 2, 2017. Available at: <https://www.filmcomment.com/blog/the-stranger-marcello-mastroianni-luchino-visconti/> (accessed 20.04.2024).
- 16 Nowell-Smith G. *Luchino Visconti*. London, British Film Institute, 2003. 250 p.