

Заварова Н. В., аспірант
кафедри кіноведіння

*Київський національний університет
театра, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенко-Карого*

ЛУКИНО ВИСКОНТИ: ЕГО ГОРОД И ЕГО РОККО (ОБРАЗ МИЛАНА В ФИЛЬМЕ «РОККО И ЕГО БРАТЬЯ»)

Анотація. У статті розглянуто образ Мілану в фільмі Лукіно Вісконті «Рокко та його брати». На цьому прикладі здійснено аналіз різноманітних аспектів кінематографічного образу великого міста як соціального та культурного середовища.

Ключові слова: столиця, міграція, місто, психологія, релігія, сім'я.

Аннотация. Заварова Н.В. *Лукино Висконти: його місто та його Рокко (образ Мілану у фільмі «Рокко та його брати»).* В статті розглядається образ Мілана в фільмі Лукіно Висконти «Рокко і його брати». На цьому прикладі проаналізовані різні аспекти кінематографічного образу великого міста як соціальної та культурної середовища.

Ключевые слова: столица, миграция, психология, город, религия, семья.

Annotation. Zavarova N.V. *Luchino Visconti: its city and it Rokko (appearance of Milan in the «Rokko film and its brothers»).* This article analyses the image of Milan in "Rocco and his brothers" directed by Luchino Visconti. Taking Milan as an example, various aspects of the cinematic image of the big city are studied.

Key words: capital, migration, psychology, city, religion, family.

Постановка проблеми. Определение целей работы. Настоящая статья рассматривает многообразие смысловых и художественных значений образа города в итальянском кинематографе.

Предметом наблюдений является кинематографический образ города.

Материалом выступает фильм Лукино Висконти «Рокко и его братья».

Ключевая цель заключается в раскрытии многоплановости образа города в послевоенном итальянском кино.

Новизна исследования видится в поиске современных трактовок мотива и образа города в итальянском кино.

Связь работы с важными научными и практическими заданиями. Работа выполнена согласно плану научно-исследовательской работы кафедры киноведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И.К. Карпенко-Карого.

Результаты исследования. «Наша земля – это земля оливы, полной луны и радуги». Вот уже полвека эти слова Рокко Паронди ностальгическим эхом отзываются в сердцах миллионов итальянцев, которые в первую очередь в фильме Лукино Висконти видят судьбу своих семей и историю собственного «большого переезда».

Италия – страна приезжих: здесь почти все рождаются дома, а умирают в большом городе. Они покидают родные места: кто в поисках работы, кто ради учёбы, кто-то просто ради другой жизни, такой не похожей на ту, которую ведут дома. Необходимость уехать, оставить родной дом владела умами не только простых итальянцев, героев картин, но и их создателей. О многих итальянских кинематографистах можно сказать: где бы он ни родился, умрёт он в Риме. Это наблюдение справедливо и для режиссёра и композитора «Рокко и его братьев» – Лукино Висконти и Нино Рота – оба родились в Милане и оба ушли в мир иной в столице. Федерико Феллини тоже умер в Риме. А в своё время он уехал из Римини, чтобы стать режиссёром.

Говоря о переезде в судьбе итальянца, в первую очередь вспоминаешь фильм Феллини «Маменькины сынки» (1953) и финальную сцену, где Моральдо, навсегда уезжая из городка и садясь в поезд, беседует с местным мальчонкой Гуидо: – Куда ты едешь? А что ты будешь теперь делать? – Не знаю. Я должен уехать. – Но разве тебе не было здесь хорошо? В ответ – молчание. Поезд отправляется, на экране кадры спящих друзей Моральдо, навсегда оставшихся в маленьком городке на берегу Адриатического моря. Но есть в мотивации переезда Моральдо и семьи Паронди существенная разница: Моральдо уезжает из родного города, чтобы жить, а семья Рокко переезжает в Милан, чтобы выжить. В этом – наглядная иллюстрация отличия творческих подходов Висконти и Феллини к событиям и персонажам.

Феллини стремится к обобщению личного и частных, Висконти же больше склонен к

Надійшла до редакції 20.09.2010

конкретизации уже обобщённого. При формально весьма сходных финалах, смысловая и эмоциональная нагрузка у них абсолютно разная. Центральными фигурами финалов обоих фильмов выступают мальчики, на чьих судьбах должно отразиться всё пережитое взрослыми персонажами, их выводы и суждения. Они должны воплотить устремления старших героев.

Маленький Guido, услышавший последние перед отъездом слова Моральди – скорее собирательный образ всех мальчишек, которые когда-нибудь уедут в большой город в поисках себя. Его будущее полно надежд, но заманчиво оно именно своей неопределённостью. В то время как будущее маленького Луки, к которому обращена «попыткаоживающая» всё случившееся речь Чиро («Я верю, что твоя жизнь будет хорошей и честной»), тоже полно надежд, но его будущее притягивает зрителя как раз своей предопределённостью. Жизнь в Милане младшего из братьев Паронди, очевидно, не будет лёгкой, но он едва ли упустит шанс прожить её так, чтобы мама Розария им гордилась.

Guido, а вместе с ним и зритель, оставлен режиссёром на распутье, перед ним неизвестность, влекущая возможностью выбирать, решаясь на что-то или с опаской избегая чего-то. У Луки будущее скорее понятно, чем неизвестно, а его выбор гораздо уже, потому что выбор конкретного человека всегда обусловлен обстоятельствами его жизни, множеством частных случаев, из которых складывается индивидуальная судьба каждого – характером, воспитанием, социальным положением.

У Феллини зритель привлекает то, что может быть, а у Висконти – то, что будет обязательно, что произойдёт неотвратимо. С Guido зритель может идентифицировать всех, а с Лукой – лично себя. Возможно, Феллини считал достаточной конкретизацией для зрителя тот факт, что его собственная жизнь была воплощением судьбы такого мальчика из приморского городка, поэтому он предпочёл обобщить собственный опыт, создав выразительный и на эмоциональном уровне легко считываемый всеми образ.

Тот факт, что два абсолютно разных режиссёра с разницей в 7 лет обратились к теме внутренней миграции итальянцев – при этом не только с места на место, но и от себя прежнего к себе новому, лишь подчёркивает вневременную актуальность этой проблемы для Италии. Если применить формулу конкретизации обобщённого ранее не только к сюжету «Рокко», но и к причинно-следственным культурным связям, формирующим смысловой, моральный и художественный облик фильма, то он будет восприниматься в некотором роде по-новому. И совершенно очевидно, что одну из важнейших ролей в интерпретации картины Висконти сыграет Милан. Ведь человек предполагает, а большой город располагает. Висконти, описывая замысел картины, говорил: «Розария хочет воспользоваться энергией своих сыновей, не принимая при этом во внимание их

разные характеры и возможности. Но то, что упускает она, видит Милан: и каждому из братьев **город** дарит свою судьбу».

Любой итальянский город – как замкнутый, самодостаточный и в культурном, и в социальном смысле организм, подобен древнегреческому городу-государству. Большие итальянские города – Милан, Венеция, Рим, Неаполь – в ещё большей степени напоминают самостоятельные государства. Более того, они находятся в состоянии постоянной вражды друг с другом. В современном мире эта вражда трансформировалась в постоянное внутреннее напряжение, открытое и подспудное неприятие друг друга, насмешку и желание самоутвердиться и доказать своё превосходство над соперником. Не будет преувеличением сказать, что любой гражданин Италии в первую очередь – миланец, римлянин и неаполитанец, а уж потом итальянец.

Стоит попасть на вокзал старинного, но до глубины души провинциального итальянского городка – такого как Римини или Пезаро, как тут же остро ощущаешь желание уехать, понимаешь, из какого мира стремились вырваться герои фильмов, мечтательно смотрящие в даль, где за горизонтом исчезают рельсы. Осознаешь, почему режиссёры, придумавшие и воплотившие на экране уезжающих из дома героев, наполнили их сердца стремлением жить и меняться – не всегда в лучшую сторону, но всё же меняться, не останавливаться ни на минуту, догонять жизнь, пока она полностью не ускользнула, растворившись среди старых камней средневековых улочек маленького города. Печальная истина для любого итальянца, для которого дом и семья – самое святое на свете – заключается в том, что, теряя отчий дом, он находит себя.

Эта идея нашла выражение во многих итальянских фильмах. В том числе, и в «Рокко и его братьях». Хотя семья Паронди отправилась на север скорее от безвыходности и голода, и безработица терзала их в гораздо большей степени, чем экзистенциальные проблемы, поиск себя и попытки самоидентификации, но именно Милан раскрыл внутреннюю сущность братьев, сформировал их, кого-то при этом погубив, а кому-то подарив шанс не только найти работу и выжить, но и жить дальше в новом для них мире.

Но перед тем, как анализировать, чем стал Милан для семьи Паронди, следует узнать, каков внеэкранный образ Милана. Вот что пишет о Милане Генри В. Мортон: «Несмотря на всю свою привлекательность, Милан всегда был одним из тех городов, который посещают по пути в какое-либо другое место. В Средние века церковные служащие заезжали сюда по пути в Рим; учёные эпохи Возрождения заглядывали в Милан по дороге в Падую, Болонью и Феррару. Молодые аристократы XVII столетия, заканчивавшие своё образование за границей, архитекторы-любители и дилетанты XVIII века останавливались здесь по пути в Венецию, Флоренцию и Рим. Да и сегодня те, кто приехал в Италию полюбоваться её достопримечательностями, смотрят на него почти так же: путешественники, перемахнув через Альпы, рады

здесь переночевать, а на следующий день, осмотрев собор и театр Ла Скала, пускаются к красотам Венеции или Флоренции». [3, 42]

В каком-то смысле Рокко с братьями тоже были в Милане проездом – они заехали туда по пути в другую жизнь – туда, где есть работа, деньги, где у всех есть настоящее, слишком у многих есть прошлое и далеко не у всех – будущее. В первых же кадрах картины мы видим миланский вокзал, поезд «Бари-Милан»: скромные, застенчивые южане сразу попадают в шумную, стремительную жизнь большого города, который не спит ни днём, ни ночью. «Когда я приехал в Милан, мне показалось, что чуть ли не все его жители втиснулись в поезда, трамваи и автобусы, запрудили улицы вокруг собора. Это был вечерний час пик, одни люди спешили домой, другие искали развлечений». [3, 13] Наверняка у всех приезжих, особенно выходцев с юга, ощущение от встречи с Миланом было сходное с тем, которое описал Генри В. Мортон.

В трамвае по дороге с вокзала к Винченцо восхищённый увиденным Симоне обращается к герою Делона: «Рокко, посмотри, какие витрины. Светло как днём!» Тысячи южан по сей день едут в Милан в поисках работы. В этом городе никто не остаётся без дела, потому что миланцы издавна славились своим трудолюбием и непреклонным характером. В то время, когда неспешные, благодушные жители юга с томной улыбкой на лице слагали стихи о «земле оливок, полной луны и радуги», миланцы работали, не покладая рук. Генри В. Мортон отмечает: «Поражаюсь, но в некоторых местах не утихает человеческая активность, даже перед лицом неминуемой опасности: Милан перенёс сорок четыре осады, завоёвывали его тридцать восемь раз, дважды стирали с лица земли. Но раз за разом жители города упрямо возводили крепостные стены, заново отстраивали дома и мастерские». [3, 18-19] Однажды, вспоминая родную Луканию, Рокко произнесёт: «Когда строитель начинал строить дом, он бросал камень в тень первого прохожего, потому что нужна была жертва дому, чтобы он был крепок». Милану тоже нужна жертва, но, как любой большой город, Милан порой выбирает своей жертвой самого строителя.

Собственно обэкранной судьбе Милана Джон Фут пишет: «Милан – плоский город без реки. Здесь часто плохой свет. В городе всего несколько памятников, имеющих историческую ценность. Эти физические и эстетические характеристики города сами по себе объясняют, почему так мало было снято фильмов в Милане после войны. Милан не является и никогда не будет «кинематографическим» в традиционном понимании – его «кинематографические» качества всегда более современные, эфемерны и скрыты. Для многих кинематографистов и киноманов воплощением Италии был Рим. Милан никогда не был типичным итальянским городом. Все разновидности «городского фильма» практически невозможно снять в Милане: открыточный фильм, голливудский блокбастер, историческая эпопея. Того, самый успешный комический актёр послевоенного периода, снял в

Милане всего несколько фильмов. Висконти, возможно, самый миланский из всех современных режиссёров, снял в Милане всего один полнометражный фильм «Рокко и его братья» (1960). Феллини никогда не снимал в Милане. Антониони снял «Ночь» (1961) и «Хронику одной любви» (1950). Пазолини снимал здесь отдельные эпизоды «Теоремы» (1968) и «Царя Эдипа» и написал сценарий к фильму «Чёрный Милан» (1964). Де Сика снял «Чудо в Милане» (1951). Ни Росселлини, ни Роззи, ни Джерми, ни Бернардо Бертолуччи, ни Братья Тавиани никогда не снимали в «моральной столице» – в Милане...» [4, 71]

На первый взгляд может показаться, что собственно Милан не играет особой роли в истории семьи Паронди, что на него возложены второстепенные функции – некоего абстрактного большого города с его враждебным героям социумом, тяжёлыми экономическими реалиями и жёстким, стремительным ритмом жизни, столь непривычным для крестьян, привыкших вставать с рассветом и ложиться с заходом солнца. Но на самом деле это вовсе не роль второго плана – и играет её именно Милан. Город, где одинаково страстно отдаются и работе, и развлечениям, где бедность и богатство уживаются не потому, что не могут друг без друга, а лишь потому, что они веками существовали бок о бок: два мира, пропасть между которыми так же глубока, как озеро Комо, и измеряется не уровнем дохода, а временем, теми столетиями, в которые они не пересекались – это не две стороны одной медали, это разные медали.

Со временем ничего не изменилось: и сегодня ночь в дорогом отеле в Белладжио с видом на озеро – как когда-то для Симоне – такое же главное событие в жизни и удовлетворение амбиций, а для постоянных постояльцев этого отеля – привычная повседневность, неприметный элемент роскоши, привычка, постепенно превратившаяся из второй природы в первую. Ни в одном другом городе северной Италии не ощущаешь такой внутренней и внешней разрозненности его обитателей, только здесь роскошь и бедность столь самодостаточны, что могут себе позволить сосуществовать, не презирая, а лишь игнорируя друг друга.

Висконти, будучи коренным миланцем и принадлежа к одной из самых знатных итальянских семей, глубоко чувствовал родной город, отчего умел находить в его противоречиях благодатную почву для воплощения своих идей и неисчерпаемый источник драматургических и сюжетных смыслов и решений. Двуличность, скорее даже двуличность Милана позволила Висконти наиболее полно раскрыть тему жестокости, её зарождения, развития, различных способов её проявления. Соавтор сценария картины Сузо Чекки д'Амико вспоминает слова Висконти: «Я хочу, чтобы в сюжете был бокс – спорт, где есть насилие». Но жестокость и насилие во время спортивного поединка – это лишь иллюстрация проблемы, внешнее проявление, выплеск наружу того, что накопилось внутри. Спортивное насилие понятно многим и приемлемо почти для всех. Висконти же

совершенно очевидно интересовало внутреннее накопление жестокости, её созревание внутри героя.

К фильму Висконти обращались многие исследователи его творчества и кинокритики – как современники режиссёра, так и более поздние авторы. Среди них Г. Аристарко, М. Аликата, Дж. Ноувелл-Смит, С. Юткевич, В. Шитова, Г. Богемский, В. Божович, Л. Козлов, В. Босенко, Д. Фут.

Марио Аликата писал: «На мой взгляд, значение «Рокко» в творчестве Висконти обусловлено тем, что впервые после фильма «Земля дрожит» эта поэтика оказалась применена не в изображении индивидуального «патологического» случая, но в передаче «патологии» той широкой социальной драмы, какой является новая эмиграция некоторых групп крестьян Юга в промышленные города Севера. Поэтому «Рокко» наряду с фильмом «Земля дрожит» – наиболее реалистичный фильм Висконти». [1, 152] Анджелина Шчиолла отмечает: «Жонглируя словами «темнота», «стиль», «угрюмая задумчивость», «трагедия» «путь к искуплению», я приглашаю зрителя в путешествие длиной в три с половиной часа по Милану 1950-х.: и вы увидите, в чём черпали вдохновение создатели «Крёстного отца», «Злых улиц» и даже «Однажды в Америке». Также здесь обнаружатся нити, ведущие нас к «Бандам Нью-Йорка» Скорсезе». [5]

Если влияние «Рокко» на режиссёров последующих поколений становится очевидным после первого же просмотра их картин, то влияния, которые испытывал на себе Висконти в процессе работы над фильмом, всегда вызывали массу споров. Сам Висконти говорил: «Я хочу, чтобы над моей могилой написали: «Он обожал Шекспира, Чехова и Верди». Верди и итальянская мелодрама были моей первой любовью. Почти всегда мои работы имеют в себе что-то от мелодрамы, будь то фильмы или театральные постановки. Мне это ставят в упрёк, а для меня это скорее похвала.» [1, 225-226] Во многом это справедливо и для «Рокко», и для Милана, где был похоронен любимый композитор Висконти. Ведь в Милане мелодрама, даже разворачивающаяся на улицах города, всегда слегка подчёркнуто-театральна; это превращает пресловутую сдержанность северян в театральную условность, благодаря чему их страстность становится ещё более очевидной, а буйный нрав по неистовству побеждает открытую пылкость южан и жителей центральной Италии.

В беседе с Висконти Гуидо Аристарко, обращаясь к режиссёру, утверждал: «... Не кажется ли тебе любопытным тот факт, что иные... смешивают «Рокко» с «Идиотом», не понимая, что речь может идти только о диалектическом переосмыслении персонажа Достоевского. То есть не замечают, что образ Рокко как раз и содержит в себе критику «евангельской доброты.» [1, 227] Следует отметить, что в цитируемом интервью и Аристарко, и сам Висконти больше касались образа Чиро и его значения для фильма. Но образ Рокко всё же остаётся ключевым, потому что именно в нём наиболее широко и многопланово показано возвращение и формирование в человеке жестокости

– не той, что проявляется, катализируемая внешними факторами, а той, что таится в душе человека и, скорее, подавляется его воспитанием, моральными принципами, социумом, но всё же прорывается наружу, потому что является одной из движущих сил его естества, главным средством самозащиты в борьбе за существование. И хотелось бы не согласиться с Марио Аликата, потому что это именно история «индивидуального патологического случая»: это полнокровный образ конкретного человека – Рокко из Лукании – его характер подчёркнуто конкретен именно для того, чтобы тёмная сторона доброты была очевидна и осязаема. Висконти конкретизирует и до последней капли крови индивидуализирует обобщённые до него жизнью, литературой и искусством представления о добродетели, о добрых поступках, о насилии. Режиссёр знает: абстрактно понять, что благими намерениями вымощена дорога в ад, может каждый, а пройти по этой дороге и увидеть осязаемое воплощение ада может только тот, кого шаг за шагом проведут по этому пути, заставив ступить на каждый булыжник, заглянуть в каждую «сияющую витрину», увидеть арки Галереи Витторио Эммануэля, подняться на крышу Собора. И всё это возможно только в Милане – городе, перемоловшем тысячи индивидуальных историй и судеб. Любое обобщение, существующее в картине Висконти, достигается путём максимальной индивидуализации опыта человека.

Безжалостность конкретного человека и история насилия в его жизни гораздо больше способна сказать зрителю о человеческой природе, чем некий собирательный образ, сотканный из литературных и художественных влияний, растерзанный социальными невзгодами, предрешённостью падения и гибели, существующий в тени рока античной трагедии.

Реалистичность фильма Висконти как раз состоит не в показе «общей патологии широкой социальной драмы», а в наиболее точной и глубокой демонстрации патологии отдельно взятой личности. Это в большей степени, конечно, относится к персонажу Рокко, но справедливо и для персонажей Симоне, Нади и других членов семьи Паронди.

Приехавшим в большой город кажется, что он жесток по отношению к ним. Но это люди жестоки друг к другу, а город лишь это подчёркивает. Милан гостеприимен, но замкнут, он предпочитает вести скрытую от посторонних глаз жизнь: внутренние дворы не видны со стороны улицы, об их существовании прохожий даже не подозревает, пока не зайдёт в один из них. В таком типичном миланском дворе в конце концов поселяется семья Паронди. Здесь Рокко, приглашая всех соседей присоединиться к празднованию его победы в боксёрском поединке, провозглашает тост «За здоровье!» и произносит монолог о том, что когда-нибудь хочет вернуться домой. Все пьют, веселятся, многие соседи поддерживают тост, не покидая собственных балконов.

Но ещё до того, как Паронди осели в Милане, до того, как Винчецо сказал о брате: «Чиро стал более городским, чем Джинетта!», а мама с укором сказала

Чиро: «Ты забыл наш говор», жители Милана весьма недружелюбно встретили южан – тогда соседки насмешливо восклицали: «Откуда они? Погляди – Африка! – Лукания – где это? Далеко на юге!» Тренер по боксу однажды скажет с раздражением: «Миланцы правы – южане ничего не умеют!» Взаимное презрение северян и южан неискоренимо – оно может отступить на второй план из-за работы, общих целей или общего веселья, но оно проявится при любом удобном случае: в споре, во время боксёрского поединка – где угодно.

Противостояние юга и севера, борьба за лидерство с другими городами, противостояние как явление – возможно, единственная константа в жизни и истории столицы Ломбардии. Всё остальное меняется, многое исчезает навсегда. Генри В. Мортон так описал свою прогулку по Милану, во время которой его увлекали история города и его древний облик: «Моего приятеля интересовали лишь новые пригороды и городская планировка, и спустя некоторое время мы начали надоедать друг другу, так как занимали нас два разных Милана, причём оба города были недоступны! Его Милан ещё не родился, а мой Милан исчез несколько столетий назад.» [3, 19]

Сегодня, спустя полвека после выхода «Рокко» на экраны, фильм воспринимается ещё и как весьма реалистичный и полнокровный портрет Милана тех времён. Едва ли, снимая картину о современной жизни, Висконти стремился сделать видовой фильм о родном городе, который представлял бы интерес для туристов и краеведов, а в будущем – для историков. Но, глубоко зная и чувствуя фактуру, чувствуя её пластичность, всегда точно и выразительно решая пространство кадра, не оставляя в мизансцене ничего лишнего, Висконти создал живой портрет Милана, дышащего полной грудью, с вздымающимися ввысь шпилями Собора; с трамвайчиками, на которых, подобно Наде и Рокко, катаются влюблённые парочки; с огнями большого города и его тёмными уголками и вездесущими фантанчиками с питьевой водой (сцена драки Рокко с Симоне), с рабочими завода «Альфа Ромео», отправляющимися на смену в поношенных комбинезонах; с газетными киосками, где покачиваются на ветру свежие номера популярных изданий (эпизод беседы Чиро с Лукой, когда Чиро идёт на завод), с заснеженными улицами, на которых так много снега, что никто не останется сегодня без работы (зимой братья Паронди чистили улицы). Благодаря Висконти, этот Милан уже никогда не исчезнет.

Совершенно очевидно, что миланские власти гораздо активнее кинокритиков интересовались образом города в картине Висконти. Иначе чем можно объяснить запрет снимать сцены, содержащие насилие, в местах, «имеющих привлекательность для туристов», чтобы не отбить у них желание наслаждаться миланскими достопримечательностями.

Действие одной из самых драматичных сцен картины всё-таки происходит на крыше Собора, но вся жестокость эпизода заключена не в действиях персонажей, а в словах Рокко. Это объяснение героя Алена Делона с Надей, когда он говорит, что не знал,

что Симоне её «так любит»; Рокко настаивает на том, чтобы она вернулась к Симоне. Эта сцена не пользуется такой популярностью у зрителей, как знаменитый эпизод «в фонтане Треви» с Анитой Экберг и Марчелло Мастоаянни из «Сладкой жизни» (1960) Феллини, но любой киноманичеловек, интересующийся творчеством Висконти, поднимается на крышу Собора не только для того, чтобы посмотреть красивую городскую панораму, но и побывать на месте объяснения Рокко и Нади. Тот факт, что Рокко прогоняет Надю из своей жизни на крыше Собора, подчёркивает убеждённость режиссёра в глубоком антагонизме жизни и канонической христианской морали.

Отношения Висконти с христианской церковью никогда не были простыми, что не только не удерживало режиссёра от недвусмысленного определения своей позиции, но словно подталкивало его в сторону заострения и усиления полемической напряжённости в трактовке традиционных христианских постулатов. Так, в «Рокко и его братьях» Висконти настойчиво внушает зрителю, что христианская добродетель, проявленная в обычной жизни и человеческих отношениях – ни что иное, как свидетельство гордыни того, кто «творит добро», а на деле беспощадно жесток и безразличен к тому, кому причиняет боль. Рокко – воплощение абсолютного зла – того, что проросло из семян добра христианской морали, брошенных в землю жизни обычного человека; жизни, где грех и искупление, горе и радость смонтированы параллельным монтажом, а вовсе не линейным как в Катехизисе. В жизни всё сосуществует, а не следует одно за другим, в ней есть всё – и добро, и зло – и абсолютно нет последовательности: наказание может настичь человека задолго до преступления.

Висконти напоминает зрителю о том, что жизнь слишком коротка, чтобы, подставив другую щеку, не разбить мимоходом несколько судеб. Человек не способен, а, возможно, и не должен вести себя «по-христиански» в некоторые, часто ключевые, моменты своей жизни. Сцена убийства Нади тому яркое подтверждение. Сказав, что Симоне может делать с ней всё, что захочет, раскинув руки, словно на кресте, она недолго пребывает в смирении, и с первым ударом ножа кричит, что не хочет умирать; перед лицом смерти человек жаждет не умереть праведником, а жить грешником: и дело тут даже не в страхе перед смертью, а в таком сильном, врождённом, инстинктивном желании жить. И символизм, читаемый в мизансцене с раскинутыми, как на кресте, руками, лишь подчёркивает глубину трагедии житейской ситуации, когда совершается убийство. Сцена убийства развивается на экране параллельно с боксёрским боем Рокко. Надя умирает, над рингом звучит объявление: «Победил Рокко Паронди». На самом деле победил Лукино Висконти, потому что заставил зрителя задуматься над тем, в какой мере совместима расхожая христианская мораль с жизнью отдельно взятого смертного.

Миланские власти отличились ещё раз, когда отказались выпускать фильм Висконти в прокат в

Милане, заявив, что фильм «неподходящим образом отображает реальность». От режиссёра требовалось переделать монтаж, вырезав множество сцен. По одним данным Висконти пошёл на уступки, вырезав в общей сложности 45 минут общего хронометража. По другим – Висконти наотрез отказался вносить в фильм изменения и подал в суд на власти Милана. Как бы то ни было, в итоге релиз картины, хоть и ограниченный, состоялся и фильм имел успех – при этом, что было важно для карьеры режиссёра, фильм имел успех и за пределами Италии. «Рокко» стал первым фильмом Висконти, вышедшим в международный прокат.

Картина получила множество кинопремий, на родном Венецианском фестивале её тоже наградили, хотя главный приз Висконти не достался. Казалось, что «специальный приз» жюри и награда ФИПРЕССИ будут единственным поводом для расстройств Висконти, но настоящие проблемы начались, когда режиссёр столкнулся со строгими цензорами США и Великобритании. Была сокращена сцена изнасилования, к тому же в сцене убийства были вырезаны удары ножом – их число сократилось с 8 (по другим данным с 13) ударов в оригинальной версии до 3. После кощунственных вмешательств цензуры оригинальная 180-минутная версия сократилась до 155 минут: такой она и вышла в американский прокат. А до американских телеэкранов истерзаный «Рокко» добрался с мизерным хронометражом в 95 минут.

В американской версии значительная часть хронометража исчезла так же безвозвратно, как и милый сердцу Висконти Милан. В интервью с Гуидо Аристарко Висконти коснулся темы всегда интересовавшего его проекта фильма «о старых временах в Милане». То, как Висконти говорит об образе города и желании воссоздать его максимально достоверно, лишь подтверждает тот факт, что Милан в «Рокко» сыграл одну из главных ролей: « – Ты ещё говорил, что не можешь сделать такой фильм потому, что Милана той поры уже нет, он не существует... – Да, его уже нет, но ты прав: его можно найти в Павии, в Мантуе. Есть города, где ещё имеется частица тогдашнего Милана, и там более или менее возможно найти какие-то дворы наподобие миланских. Мне всегда хотелось это сделать, но именно так, чтобы правдиво дать всю ту обстановку, а это совсем не то, что делают в кинематографе, когда касаются той эпохи: ошибаются, да нет, просто врут, ведь всё не так было, а гораздо проще, гораздо более запросто, особенно в Милане. Эта среда... я её помню очень хорошо, я ведь ребёнком жил внутри неё – я так и чувствую запах, запах...» [1, 229-230]

Как у любого истинно талантливого художника у Висконти-кинорежиссёра был свой мир – именно кинематографический: способность в кадре пластически выразить свой замысел. Поэтому его Милан был, возможно, даже реальнее настоящего Милана, чем и испугал городские власти. Чего же они боялись? Что жизнь начнёт подражать искусству, и в городе учащаются случаи изнасилований и увеличится число убийств? Были ли их бесконечные запреты:

сначала на съёмки, а потом на показ – инстинктивной защитной реакцией?

В любом случае можно смело утверждать, что Висконти был мастером вызывать инстинктивные реакции у своих персонажей, зрителей своих картин, а как впоследствии выяснилось – и у актёров, у него игравших. Анни Жирардо вспоминала: «Он действует изнутри, почти на уровне подсознания, и добивается скорее инстинктивных, чем сознательных реакций актрисы, в полном согласии с характером её героини. Я убеждена, что для актёра, имеющего дело с таким великим, ужасным и весёлым режиссёром, каким является Висконти, предпочтительнее «быть», нежели «понимать». [2, 93] Коллега Жирардо по съёмочной площадке «Рокко» Ален Делон говорит: «Это самый внимательный, самый чуткий из всех знакомых мне мэтров. Он так заботится об актёрах, что им кажется, будто для него они важнее самого фильма». [2, 94]

Возможно, и у родного города Висконти могло бы сложиться впечатление, что он, Милан, для режиссёра важнее самого фильма – так существенна роль именно городской, миланской среды в формировании «успешных» или «неудавшихся» горожан из всех членов семьи Паронди, так велико её влияние на их характеры и поступки. Быть может, только мать семейства Розария не меняется, оставаясь такой же, какой была бы, живи вся семья в родной Лукании: властной, любящей, деспотичной.

Сам Висконти, рассказывая о замысле картины, говорил: «Мне хотелось бы рассказать о жизни всех членов этой семьи: одни из них ограничиваются достижением осуществимых целей, а кто-то вынашивает мечты недостижимые, имеет слишком большие амбиции и в конце концов терпит поражение. Какова мораль? Нельзя даже сказать, что в фильме заложена какая-то мораль, — она заключена в самих фактах. Одни вырабатывают в себе определенное сознание, назовем его «городским», включаются в городскую жизнь и понимают, что необходимо бороться, жить иначе. А другие не могут отрешиться от дум о своей неизменной деревне и не понимают того, что и она когда-нибудь станет городом. Поэтому финал негативен и позитивен в одно и то же время, — но ведь всегда так бывает в жизни: немного темного и немного светлого. В самом деле, и фильм мой черно-белый.» [1, 191]

Чем старше становится фильм Висконти, тем отчётливее проявляются его собственно кинематографические достоинства и меняется трактовка смыслов, заложенных в него авторами. Висконти утверждал: «...разгадка душевных состояний, разгадка психологии, разгадка конфликтов является для меня по большей своей части социальной, даже если те выводы, к которым я прихожу, имеют собственно человеческий смысл и относятся конкретно к отдельным индивидам». [1, 10] Однако сегодня, спустя полвека после премьеры социальная составляющая отходит на второй план, пропуская вперёд деструктивность человеческой природы, часто стремящейся к саморазрушению.

В начале XXI века, когда семья в сознании многих перестала быть смыслообразующим элементом жизни человека, по-новому воспринимается и рассказ о распаде патриархальной крестьянской семьи. Городская среда новейшего времени не способствовала укреплению семейных уз, большой город всегда стремился оставить человека один на один с новым враждебным миром, где, борясь с окружающими, человек обычно проигрывал схватку с самим собой. Этому посвящено множество литературных и кинопроизведений: «Рокко» в этом смысле вполне традиционен. И весьма актуален с точки зрения современного зрителя, чьё одиночество и обособленность усугубляются не только большими городами, но и всевозможными современными средствами связи – главное из коих Интернет – помогающими говорить, не ведя беседу, и высказываться, не слыша ответ и чаще всего не будучи услышанным.

Висконти вместе с оператором Джузеппе Ротунно создают кадр, в котором светотень и чёрное и белое несут большую повествовательную нагрузку: они не только традиционно подчёркивают атмосферу мизансцены и внутреннее состояние героев, они в большой степени создают эту атмосферу, её пространственно-предметное воплощение. Тёмный поезд, полумрак перрона, вокзальная суэта. Когда Розария с сыновьями идут вдоль поезда, свет выстроен так, что он отражается от вагона и вперемешку с клубящимся дымом создаёт впечатление того, что Паронди идут по «светлому пути» и впереди у них тоже свет – причём ещё более яркий. Они попадают в массивное здание вокзала: здесь пол с геометрическим рисунком, кажущимся таким аккуратным и упорядоченным, что на мгновение создаётся иллюзия, будто и их городская жизнь будет такой же ровной и упорядоченной. Они вновь идут по светлой стороне, спускаются по лестнице, а внизу прямые лучи света, рисующие свою геометрию на полу и стенах вокзала, уже ждут их, чтобы «пропустить» в новую жизнь. Во время поездки в трамвае уже оказывается, что городская жизнь состоит не из прямых линий и геометрических рисунков, а из прерывистых, пульсирующих, стремительно сменяющих друг друга коротких линий, вспышек и петляющих улиц. Город противопоставляет структурированности спокойной деревенской жизни обаяние стремительного хаоса. Огни, витрины, яркий свет ночных улиц. И за кадром джазовая мелодия – такая городская по своему характеру: ведь в деревенской народной песне – протяжность, тоска и никакого смещения сильных долей, а в джазе – веселье и сплошные синкопы. Ритм города и деревни не совпадёт никогда. Чтобы поймать ритм города, и нужно стать «горожанином», нужно перестать быть деревенским жителем. Протяжная песня о «прекрасной родной земле» звучит и в первых кадрах прибытия поезда, и в финальной сцене, когда Лука идёт мимо забора с афишами Рокко. Каждый из братьев по-своему осознал и пережил тот факт, что даже музыкальные ритмы города и деревни разные – и надо выбрать что-то одно.

Нино Рота создал для «Рокко» очень чуткую и точную музыку. Она, подобно камере Ротунно, её свету и тени, творила атмосферу, в которой существовали персонажи, а актёры, увлечённые как своими героями, так и внимательным отношением к ним режиссёра, создавали одни из лучших ролей в своей карьере. Потому что и Алену Делону, и Анни Жирардо, и Ренато Сальватори не столь часто попадались тонко выписанные персонажи, в характерах которых так много нюансов и полутонов, что у актёров есть возможность играть не только изменение собственно характера героя, но и его психофизику.

Город преображает далеко не всех, но всем даёт возможность выразить себя. Так появился Рокко – человек, показавший зрителям эволюцию человеческой жестокости, обратную сторону равнодушной доброты, которая в мгновение ока трансформируется в жестокость и безразличный эгоизм, испепеляющие всё вокруг: любовь, дружбу, близких людей.

Талант всех членов съёмочной группы и, в первую очередь, Висконти ещё на несколько шагов приблизили «Рокко и его братьев» к совершенству художественного произведения, к той его эстетической самодостаточности, которая способна увлечь любого зрителя – даже того, кто вовсе не интересуется судьбой работяг в послевоенной Италии.

Выводы. Как следует из предыдущего изложения, город на экране многофункционален, он несёт в себе множество значений и смыслов, позволяющих более полно раскрыть как замысел режиссёра, так и меняющийся с течением времени образ города, а также его значение в социальной и культурной жизни современного человека. Милан у Висконти не только выразительный, но и выражающий. И теперь, каждый раз в Милане знаменитых семей Сфорца и Висконти, вы неизменно попадаете в Милан Лукино Висконти. Своим талантом режиссёр превзошёл величие могущественных предков и, словно подшучивая над их знатностью и богатством, сделал это не без помощи бедных безработных южан. Звучит почти как исполнение мечты коммуниста-аристократа.

Литература:

1. Висконти Л. Статьи Свидетельства Высказывания. Сост. Козлов Л.К. – М., Искусство, 1986.
2. Виоле Б. Загадки Делона – М., КоЛибри, 2008.
3. Мортон В. Генри. От Милана до Рима Прогулки по Северной Италии – М., Эксмо; Спб., Мидгард, 2010.
4. Foot J. Milan since the Miracle. City Culture and Identity – NY., Berg, 2001.
5. Sciolla A. Rocco and his brothers [www. document]. URL <http://www.filmthreat.com/reviews/3506/> (29 июля 2002).