

Григорьева Надежда Яковлевна

Тюбингенский университет,
Германия, D-72074, Тюбинген, Славянский Семинар Тюбингенского университета,
Вильгельмштрассе 50
nadejda.grigorieva@uni-tuebingen.de

Критика нового героя в кино (Л. Висконти) и литературе (Ф. М. Достоевский)

Для цитирования: Григорьева Н. Я. Критика нового героя в кино (Л. Висконти) и литературе (Ф. М. Достоевский). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2021, 18 (3): 444–459. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.302>

В статье анализируется философская основа образа «нового героя» в литературе и кино. Сопоставление «новых героев» в избранных литературных и кинематографических произведениях проводится с использованием интермедialного и интертекстуального анализа в контексте философии экзистенциализма и т. н. философской антропологии, изучающей природу и сущность человека. В качестве материала для сравнительного анализа сущности «новых людей» и ее эстетического осмысления служат роман «Бесы» Ф. М. Достоевского и поздние фильмы Л. Висконти «Гибель богов», «Людвиг» и «Семейный портрет в интерьере». В работе делается попытка расширить интертекстуальный горизонт исследований о Висконти: с этой целью предлагаются к рассмотрению новые параллели между фильмами режиссера и творчеством Достоевского, кроме того кинематография Висконти ставится в контекст «тоталитарной» антропологии Германии и Франции. В статье утверждается, что итальянский режиссер, вслед за русским писателем XIX в. и европейскими философами XX в., критикует героя, ориентированного на разрушение старого и установление нового порядка. Подобный революционер у Висконти страдает «патологией свободы» и отсылает, с одной стороны, к образу нигилиста из романов Достоевского, а с другой — к фигуре суверена из философско-антропологических сочинений немецких и французских авторов 1930–50-х годов. В своих фильмах «Гибель богов», «Людвиг» и «Семейный портрет в интерьере» Висконти перенимает у Достоевского не только ряд мотивов, но и главную идею русского писателя, полагающего, что улучшение человеческой природы возможно лишь после второго пришествия Христа — после парусии. Однако режиссер переосмысливает эту идею, помещая своих нигилистов в декоративное кинематографическое пространство, построенное по принципу «роскоши».

Ключевые слова: нигилизм, антропология, экзистенциализм, новый герой, кинематограф.

Во многих поздних фильмах итальянского режиссера Лукино Висконти звучит тема революционного переустройства мира, которое осуществляет некий «новый герой», ломающий старый порядок и воздвигающий новый. Таким «героем» был и Мартин фон Эссенбек — 20-летний отпрыск династии владельцев сталелитейных заводов, активно включающийся в становление фашистской диктатуры («Гибель

богов» («La caduta degli dei»), 1969)¹; и коронованный в 1864 г. Людвиг II, предполагавший создать в Баварии «нацию музыкантов» («Людвиг» («Ludwig»), 1972); и авантюрист-наркодилер Конрад Хюбель, участник революции 1968 г., разоблачивший крупный неонацистский заговор в Риме («Семейный портрет в интерьере» («Gruppo di famiglia in un interno»), 1974)².

«Новые люди» Висконти, несмотря на противоположность их политических и нравственных устремлений (фашизм фон Эссенбека vs антифашизм Хюбеля), обладают одной и той же особенностью, которую немецкий философ Гюнтер Штерн³ определил в середине 1930-х гг. как «патологию свободы». Полемизируя со сторонником позитивной антропологии немецким философом Максом Шелером, Штерн не просто взял на вооружение негативную антропологию, ставшую актуальной в 1920–30-х гг., но еще и усилил ее, поставив в центр своего учения «образ нигилиста», противостоящего «историческому человеку» [Stern 1936: 23]. Согласно Штерну, суть нигилиста состоит в том, что он, лишенный собственной идентичности, страдает «патологией свободы», жаждет власти и славы и, таким образом, желает стать omnipresentным во времени и пространстве. В отличие от нигилиста «исторический человек» основывает свою идентичность на прошлом: на мифе о начале и на идеологии рода.

Словно противостоя «историческому человеку», герои поздних кинонарративов Висконти отрицают собственную родовую обусловленность, стремятся к безграничной свободе и утверждают апокалиптическое видение мира: Мартин фон Эссенбек доводит почти до конца уничтожение собственной семьи, склоняя к самоубийству мать и отчима⁴; Людвиг Баварский ненавидит свою мать, критикует

¹ Фильм «Гибель богов» начал т. н. «немецкую трилогию» Висконти конца 1960-х — начала 1970-х гг., которая вызвала неоднозначную реакцию у публики в Германии, не принявшей режиссерскую трактовку немецкой истории. Висконти спровоцировал этот скандал еще и тем, что пустил время вспять, расположив свои фильмы в порядке, обратном хронологическому, и начав с наиболее болезненной темы — о победном шествии к власти нацистов в середине 1930-х гг. в ленте «Гибель богов». Далее следовал фильм «Смерть в Венеции» (1971) по одноименной повести Томаса Манна 1911 г. и, наконец, пятисерийное эпическое полотно «Людвиг» (1972) о приходе к власти, расцвете и гибели баварского короля, покровителя Рихарда Вагнера и строителя легендарных замков.

Немецкие киноистории Висконти породили ответный творческий порыв у режиссера Ханса-Юргена Зиберберга, решившего создать собственную «немецкую трилогию» и в рекордно короткие сроки — за 11 дней — снявшего собственного «Людвига» («Ludwig — Requiem für einen jungfräulichen König», 1972). Представляя публике свою трактовку немецкого декаданса, Зиберберг работал зеркально по отношению к Висконти, то есть располагал серии в хронологическом порядке: за «Людвигом» последовал в 1974 г. «Карл Май» (роль Карла Мая исполнил режиссер Хельмут Койтнер, который снял фильм «Людвиг» в 1955 г.), а за этим — «Гитлер» (1977–1980).

² Всех трех «новых героев» играет австрийский актер Хельмут Бергер.

³ Впоследствии Гюнтер Штерн стал более известен под псевдонимом Гюнтер Андерс. Штерн работал ассистентом у Макса Шелера, вращался в кругу Мартина Хайдеггера и был первым мужем Ханны Арендт; вскоре после пожара Рейхстага Штерн эмигрировал из нацистской Германии во Францию, через несколько лет — в США, а после войны переехал в Австрию. Сартр полагал, что Штерн оказал влияние на развитие экзистенциализма. В самом деле, следы «Патологии свободы» можно обнаружить в работе Альбера Камю «Бунтующий человек».

⁴ Строго говоря, в фильме «Гибель богов» присутствуют два молодых героя: главного героя Мартина оттеняет второстепенный персонаж — его ровесник и кузен Гюнтер фон Эссенбек, сын фашиста Константина фон Эссенбека, которого убил во время «ночи длинных ножей» любовник матери Мартина — талантливый промышленник Фридрих Брукман (в исполнении Дирка Богарта). Поначалу Гюнтер — честный, невинный юноша, он отрицательно относится к политической деятельности отца и поддерживает связь со своим духовным наставником антифашистом Гербертом,

способность человека к размножению и рвет помолвку с невестой; Конрад Хюбель находит замену отца в Профессоре, который принципиально отдалился от реальности и живет в одиночестве. Отказ от слияния с родовым телом зиждется на предельном своеволии: Мартин считает себя свободным от морали, демонстрируя всевозможные сексуальные извращения (педофилию, инцест); Людвиг настаивает на своей абсолютной суверенности в ущерб управлению страной, а Конрад рассматривает свою жизнь как бесконечную авантюру, основанную на принципиальной независимости от кого бы то ни было.

Исследователи неоднократно писали о широком интертекстуальном фоне кинематографа Висконти. Здесь необходимо подчеркнуть, что режиссер развивает мотивы предшественников в интермедийном контексте, вбирающем в себя, помимо кинематографа, также философию (экзистенциалисты и мыслители эпохи тоталитаризма), литературу (Ф. М. Достоевский и Томас Манн), оперу (Рихард Вагнер и Джузеппе Верди), театр (Уильям Шекспир), живопись, архитектуру, музыку. Он создавал своего рода *Gesamtkunstwerk*, причем в этом тотальном произведении искусства содержалась трактовка европейской истории и роли революционной личности в развитии исторических событий. Соответственно, образ нового героя у Висконти строился на основе переплетения многих тем, адаптирующих не только изобразительные и музыкальные виды искусств, но также литературу и философию. Можно констатировать, что кинематограф медиального синтеза у Висконти обрел статус философского высказывания.

Безусловно, Висконти был хорошо знаком с философией экзистенциализма, — в 1967 г. (непосредственно перед «немецкой трилогией») он экранизировал роман Альбера Камю «Посторонний» (фильм «*Lo straniero*», 1967). В сюжетах его последующих кинолент можно отыскать следы философских работ Камю «Миф о Сизифе» (1942) и «Бунтующий человек» (1951). В «Бунтующем человеке» писатель рассматривал «взбунтовавшийся индивидуализм» [Камю 1990: 236], в частности, на примере русских нигилистов, которых французский экзистенциалист находил как среди революционеров XIX в., так и в романах Тургенева и Достоевского. В своем тексте Камю рассуждал о революционном захвате власти и о том, что «царственная личность не может прийти к власти в одиночку. Нуждаясь в помощи других, она впадает при этом в нигилистическое противоречие, которое постараются разрешить Писарев, Бакунин и Нечаев, постепенно расширявшие границы отрицания»⁵ [Камю 1990: 237]. За главами, описывающими развитие нигилизма в России, в «Бун-

бегущим из Германии. Гюнтер противостоит нацистам, но, узнав, кто убил его отца, воспламеняется ненавистью и соглашается сотрудничать с новым режимом. В финале Мартин и Гюнтер становятся как бы одним целым, носят единую униформу, а Мартин убивает убийцу отца Гюнтера. Оба «новых героя» контролируются штурмбанфюрером СС Эшенбахом, который методично искореняет семью Эссенбеков (используя в качестве «киллеров» исключительно самих членов семьи), «редуцируя ее до декадента Мартина» [Stiglegger 2017: 64].

⁵ Некоторые постулаты «Бунтующего человека» Камю воплотил уже в герое «Постороннего» (1942). Так, Мерсо приговаривают к смертной казни не столько за убийство араба, сколько потому, что он не соблюдал приличий на похоронах матери. В «Бунтующем человеке» Камю неоднократно возвращается к отрицанию культа матери, высказываемому русским «новым человеком» эпохи 1860-х гг. Дмитрием Писаревым: «Он доходит до того, что без тени улыбки задает себе вопрос: «Можно ли убить собственную мать?» — и отвечает на него: «Почему бы и нет, если я этого хочу и это мне полезно?» [Камю 1990: 237]. Настроение нигилиста Писарева и героев Камю разделяют герои Висконти: тема убийства матери фашистом Мартином фон Эссенбеком варьируется в «Гибели богов» на разные лады.

тующем человеке» следуют главы, анализирующие становление нигилистических принципов в Германии 1930-х годов. Судя по всему, в своей «немецкой трилогии» Висконти отозвался на трактовку нигилизма у Камю, интегрировав экзистенциальные идеи в расширенное интермедиальное пространство своих фильмов.

Разнообразие форм патологической свободы сближает поздние фильмы Висконти не только с философией экзистенциализма, но и с романом «Бесы» Ф. М. Достоевского, в котором русский писатель описал поражение «новых героев» современной ему российской действительности — революционеров, стремящихся уничтожить существующий порядок. При этом Достоевского и Висконти сближает не только психологическое описание революционной ситуации, но и использование синтеза искусств для изображения людей, желающих изменить мир. За век до Висконти Достоевский интегрировал философское осмысление «нового человека» в свои «полифонические романы» [Бахтин 2000: 42], характеризующиеся «симфонизмом», системой «лейтмотивов» и «музыкальной драматургией»⁶ [Гозенпуд 1971: 5, 136]. К работе над романом «Бесы» Достоевский приступил в Дрездене в 1870 г., отозвавшись на нечаевское дело, о котором тогда писали все газеты. Тип революционера-нигилиста был разработан в русской литературе еще до Достоевского, и роман писателя послужил интертекстуальным откликом на целую плеяду антинигилистических произведений⁷, опубликованных с начала 1860-х гг. («Отцы и дети» И. С. Тургенева 1862 г., «Взбаламученное море» А. Ф. Писемского 1863 г., «Некуда» Н. С. Лескова 1864 г.). Как и в этих антинигилистических романах, «человек бунтующий» у Достоевского терпит жизненный крах или погибает. Однако, в отличие, скажем, от романа «Отцы и дети», «новые герои» в «Бесах» терпят поражение не одни, но тащат за собой в бездну невинных жертв. Как и всегда в антинигилистическом романе, революционеры у Достоевского отменяют собственное начало — отрицают культ рода, иницируя новый мир с акта, стирающего прошлое. Но род в «Бесах» не побеждает в финале — семейное начало у Достоевского успешно стерто, а новое, революционное бытие так и не наступает. Как указывает Игорь Смирнов, «нигилизм этого текста абсолютен, превосходя все предшествующие нигилизмы» [Смирнов 1994: 125].

Интертекстуальные связи между романом «Бесы» и кинолентой «Гибель богов» упоминаются почти в каждой статье об этом фильме⁸, и начало этому положил сам Висконти, отметивший в одном из интервью, что «историю Мартина и Лизы, когда он совращает девочку, а потом признается в этом и в том, что был причиной ее самоубийства», он «снял под впечатлением исповеди Ставрогина в «Бесах» Достоевского» [Ронкорони 1990: 151–152]. Думается, что перечислять снова

⁶ Характерно, что в годы, когда Достоевский работал над своими литературными сюжетами, Рихард Вагнер создавал «музыкальные драмы», в которых пытался воплотить принцип тотального произведения искусства. Синтез искусств в 1860–70-е гг. был нередко связан с образом «нового героя», стремящегося к радикальному пересозданию мира. И русский писатель, и немецкий композитор увлеклись в молодости левыми революционными идеями, причем Достоевский был арестован как участник кружка Петрашевского в 1849 г., а Вагнер в тот же год был вынужден покинуть Германию, чтобы избежать ареста за участие в Дрезденском восстании. На эти аналогии в судьбах Вагнера и Достоевского обращает внимание исследовательница Вагнера Розамунд Бартлетт [Bartlett 1995: 51–52]. Сравнение творческих стратегий Вагнера и Достоевского можно найти также в [Горнфельд 1913: 2].

⁷ См. об этом подробно: [Смирнов 1994: 112–125].

⁸ См., напр.: [Жданова 2005].

многочисленные аллюзии, которые ведут от «Гибели богов» к роману «Бесы», не имеет смысла⁹. Скажем лишь, что подобные точечные отсылки призваны оттенить идейный диалог с «Бесами»: в фильме «Гибель богов» Висконти заимствует у Достоевского идею устремляющегося в бесконечность отрицания. Хотя «новые герои» — Мартин и Гюнтер — одерживают победу, их триумф лишен позитивного значения. Побеждают не люди — побеждает нацизм, который отвергает не только старые ценности, но и уничтожает предыдущее поколение бунтовщиков, расчистивших место для всеразрушающей революции¹⁰. Думается, специфика обращения Висконти к литературе состоит в том, что режиссер не оставляет литературные претексты своих фильмов без интермедийальных реминисценций, объединяя тем самым в antecedентах словесность, кино и — нередко — оперу. Множественные отсылки в фильме «Гибель богов» к «Бесам» сопрягают литературный источник с оперой (Вагнер) и кинематографом (Эйзенштейн)¹¹.

Следует отметить, что Висконти и прежде неоднократно обращался в своем творчестве к прозе Достоевского, используя тексты писателя для создания сложных интермедийальных кинопалимпсестов. Так, мелодрама «Белые ночи» («Le notti bianche», 1957) формально представляет собой экранизацию одноименного произведения русского писателя, но действие перенесено в послевоенную Италию, а инфантильный фланер-мечтатель из Достоевского напоминает фланера из философских «Пассажей» Вальтера Беньямина и одновременно киногероя итальянского неореализма. Сюжет киноэпоса «Рокко и его братья» («Rocco e i suoi fratelli», 1960) ориентирован сразу на два романа Достоевского — «Братья Карамазовы» и «Идиот». Соответственно, некоторые персонажи этого фильма имеют сразу по два прототипа из этих романов: Рокко Паронди — это одновременно Алеша Карамазов и князь Лев Николаевич Мышкин¹²; Симон Паронди — Дмитрий Карамазов и Пар-

⁹ В. Жданова указывает на сходство штурмбанфюрера Эшенбаха с Верховенским-младшим, «невинного» прапорщика Эркеля — с «невинным» Гюнтером, а обезумевшей Софи фон Эссенбек — с Лебядкиной («Набеленное лицо сошедшей с ума... Софи фон Эссенбек, которая, опираясь на руку Фридриха, идет к алтарю, врезается в память. Софи напоминает безумную Марию Тимофеевну Лебядкину — густо напудренную, нелепую... Замечалось, что юродивая Хромоножка в какой-то мере — образ души России. <...> Софи отчасти — образ души Германии, ослепленной властолюбием» [Жданова 2005: 260]). Архив тайной канцелярии, в котором, по словам Эшенбаха, собрана «вся частная жизнь Германии», исследовательница возводит к системе Шигалева, в которой «каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом» [Достоевский 1974: 322].

¹⁰ Исследователи констатируют живой интерес, который молодой Висконти проявлял к Германии в середине 1930-х гг. Как пишет Генри Бэкон, «для Висконти Германия означала, прежде всего, культуру... Но тенью этого интереса к немецкой культуре служило для Висконти восхищение отрицанием культуры, ее падением в беспощадное варварство. После захвата власти в 1933 году нацисты стали насаждать свой новый порядок. Висконти решил поехать и посмотреть на происходящее собственными глазами. Позднее Висконти редко рассказывал об этом путешествии. Вероятно, ему было немного стыдно, потому что в то время он в какой-то степени восхищался нацистами. То, что его особенно очаровывало в новом порядке, можно найти и в его собственной личности: аккуратность, решительность и продуктивность. Он смотрел знаменитый фильм «Триумф воли» (1935) и восторгался не только его художественными и техническими качествами, но и показанной в нем идеализацией молодости, здоровья, власти и порядка. <...> Вполне вероятно, что он был также очарован красивыми молодыми блондинами в угрожающей черной униформе» [Васон 1998: 139–140; здесь и далее, если не указано дополнительно, перевод наш. — Н. Г.]

¹¹ О параллелях в творчестве Висконти и Эйзенштейна см., напр.: [Коршунов 2014: 241–244].

¹² В фильме «Рокко и его братья» «Идиот» Достоевского сопрягается с мотивами из «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна. Кинематографический образ Владимира Старицкого, наследника

фен Рогожин; их общая возлюбленная — проститутка Надя — совмещает в себе Грушеньку и Настасью Филипповну.

В «Гибели богов» Висконти вновь обращается к образу инфантильного молодого человека, временами неотличимого от идиота. Однако если Рокко — это т. н. «исторический человек», мечтающий когда-нибудь вернуться в родные края, совершающий все свои поступки с оглядкой на род и даже жертвующий своей любовью и своими устремлениями ради семейных ценностей, то Мартин фон Эссенбек готов к немедленному и всестороннему разрушению прошлого. Подобный тип не пересекается с Мышкиным, но комбинирует инфантилизм со ставрогинской «готовностью к преступлению».

В «Людвиге» Висконти очередной раз перетасовывает мотивы из Достоевского: далекий от реальности молодой монарх, идеалист и романтик, страшась женщины, схож, с одной стороны, с князем Мышкиным, а с другой — напоминает Николая Ставрогина, так же, как и Людвиг, подозреваемого в безумии и так же, как и он, не нашедшего себе применения в мире сем и кончившего самоубийством.

«Людвиг»: патология суверена

Если в своих предыдущих фильмах Висконти использовал вагнеровский принцип *Gesamtkunstwerk*'а для построения киноповествования, то в «Людвиге» режиссер внедряет в кинотекст сам образ Вагнера. Суверенная претензия Вагнера на создание тотального произведения искусства конкурирует в фильме с суверенностью короля, который пытается преобразовать в *Gesamtkunstwerk* свое королевство.

В центре «Людвига» — проблема абсолютного суверена, чья «патология свободы» не находит должной реализации и признания. Людвиг тратит много денег на Вагнера, безуспешно ищет любви у замужней кузины Елизаветы Австрийской, строит дорогостоящие замки, осознает свою гомосексуальность и в конце концов почти отстраняется от управления государством, испытывая отвращение как к войнам, так и к «рабскому» объединению немецких земель под руководством Бисмарка. Возмущенное такой политикой и гигантскими тратами короля правительство лишает Людвига власти, сфабриковав фиктивное медицинское свидетельство, в котором монарху ставится диагноз «паранойя».

Как утверждал сам Висконти, в фигуре Людвига его привлекало, прежде всего, абсолютное поражение¹³. Тем не менее, несмотря на проигрыш в любой ситуации,

знатного боярского рода, Висконти использует для формирования образа Рокко — юноши из простой итальянской семьи, который до конца отстаивает семейные принципы. При этом «инфантильно-идиотическое» [Эйзенштейн 2002: 307] выражение лица глупого и подверженного любым влияниям Старицкого, которого играет Павел Кадочников, преобразуется содержательно, превращаясь в черты «ангела доброты» в исполнении Алена Делона.

¹³ В фильме «Людвиг» присутствуют многочисленные параллели с «Иваном Грозным» С. М. Эйзенштейна. Эти аллюзии выстроены так, что баварский король терпит поражение в тех ситуациях, в которых русский царь выступал победителем. Коронация Людвига отсылает к сцене венчания на царство в «Иване Грозном», но если царь у Эйзенштейна абсолютно спокоен и его руки уверенно берут шапку Мономаха, то Людвиг заметно нервничает и едва может удержать в руках бокал шампанского. У Висконти Людвиг противостоит Грозному по многим параметрам: в отличие от русского царя, баварский король не желает объединения земель, он подчеркивает, что ничего не хочет знать о ведущейся войне, и отказывается в трудную минуту, когда его лишают престола, обратиться за помощью к народу и армии. Как и Грозный с опричниками, Людвиг устраивает гомосексуальные

Людвиг остается сувереном¹⁴, но не по Карлу Шмитту, а по Жоржу Батаю¹⁵. В своей поздней работе «Суверенность» Батай связывает суверенность с непродуктивной тратой, называя ее пределом строительства Версаля: «Феодальный мир воздвигал церкви, замки, дворцы, которые имели своей целью *woschiцать*. Буржуазные же деяния отвечали желанию умножать средства производства. Такое колоссальное дело, как строительство Версаля, — возможно, самая значительная (хотя по-человечески, возможно, и не самая богатая) форма, которую обрел принцип благородной жизни, презиравшей полезную деятельность» [Батай 2006: 373]. Людвиг словно предвосхищает точку зрения Батая и, ставя непроизводительную трату в основу своего самоутверждения как суверена, воздвигает замки и дворцы. Копия Версаля, выстраиваемая Людвигом (дворец Херренкимзее), непродуктивна вдвойне, ибо не создает ничего нового в сфере искусства, подчеркивая расточительность любого *luxus'a*. Батай противопоставляет «субъективную суверенность» объективной суверенности институций, управляющих властью: Людвиг воплощает собой первую из них, растрачивая деньги из казны на постановку опер Вагнера и строительство замков и отказываясь от управления своим королевством. По мнению Батая, «суверенное искусство суверенно лишь в отстранении, вернее, в отречении от функций и власти, свойственных реальной суверенности» [Батай 2006: 481].

В финале ленты разгневанный Людвиг становится на короткое время настоящим властителем и отдает приказания, отвечающие понятию суверенной диктатуры Карла Шмитта, — сажает под арест без права на еду и питье (!) правительство, приехавшее в Нойшванштайн, чтобы низложить короля. В этих эпизодах Висконти словно иллюстрирует хрупкость грани между батаевской «реальной суверенностью», состоящей в отречении от власти, и суверенностью в понимании Шмитта, описанной в книге «Диктатура» (1921) как действие учредительного произвола, не совместимое с конституцией правового государства [Шмитт 2005: 158]. Для Людвиг не релевантны оппозиции, выдвигаемые Шмиттом как основоположные в по-

оргии со своими слугами, но эти слуги, в отличие от опричников, не могут защитить его власть — во многом потому, что сам властитель отказывается доводить до конца свои приказы. Сравнение «Людвиг» с «Иваном Грозным» см. также: [Schifano 1988: 435]. Идею кинематографической связи Людвиг с Иваном Грозным Висконти заимствует у немецкого режиссера Хельмута Койтнера, гримировавшего Людвиг Баварского под Черкасова во многих сценах своего фильма о несчастном баварском монархе («Ludwig II», 1955). Надо сказать, что и Ханс-Юрген Зиберберг в своем фильме «Людвиг» черпает вдохновение из той же киноленты Эйзенштейна: фразу «Как король я плохо сыграл свою роль» («Ich habe meine Rolle als König schlecht gespielt», 14 минута фильма) Людвиг (исп. Харри Баер) сопровождает мимикой Ивана Грозного в исполнении Черкасова во время сцены коронации. О «Людвиге» Висконти в контексте немецких лент о баварском короле см.: [Lenz 2017: 90–106].

¹⁴ Слово «суверенность» неоднократно произносится в фильме.

¹⁵ Висконти, безусловно, встречал Батая лично в Париже, где летом 1936 г. будущий режиссер ассистировал Жану Ренуару на съемках фильма «Загородная прогулка» («Partie de campagne»), главную роль в котором исполняла бывшая жена Батая Сильвия Батай, а сам французский философ играл эпизодическую роль «второго семинариста». У Ренуара Висконти отвечал за костюмы, а потому не мог избежать контактов с исполнителями. Сильвия Батай вспоминала о Висконти как о человеке, прекрасно разбирающемся в одежде, но крайне необщительном [Schifano 1988: 166]. Личность Батая, опубликовавшего к тому времени книгу «Психологическая структура фашизма», могла заинтересовать Висконти: как вспоминал о себе впоследствии режиссер, он приехал в Париж 1936 г. если не фашистом, то профашистски настроенным, политически неграмотным «идиотом» [Stirling 1979: 45], а в съемочной группе Ренуара он попал в среду коммунистов, которые сильно повлияли на его мировоззрение. Возможно, что Висконти не читал работ Батая, однако фигура нарушающего нормы суверена оказывается в центре многих фильмов этого режиссера.

литической жизни: доводя до предела суверенность монарха и диктатора, король не желает признавать фундаментальность политической оппозиции «друг — враг». Как только его друг — граф Дюркхайм — предлагает помощь, чтобы довести сопротивление до конца и отстоять власть, Людвиг неожиданно отдает противоположный приказ и освобождает своих врагов, приговаривая тем самым к смерти самого себя¹⁶.

Биография Людвиг имплицитно связывается в фильме с вымышленной историей аристократа Николая Ставрогина¹⁷. Например, когда Людвиг с презрением отвергает помощь тех, кто предлагает ему стать воплощением королевской власти и взять бразды правления в свои руки, он вступает в переключку с «Иваном-Царевичем» из «Бесов», который также не желает персонифицировать собой какую-либо власть. У Достоевского Шатов говорит Ставрогину:

— Вы, вы одни могли бы поднять это знамя!..

Он не договорил и как бы в отчаянии, облокотившись на стол, подпер обеими руками голову.

— Я вам только кстати замечу, как странность, — перебил вдруг Ставрогин, — почему это мне все навязывают какое-то знамя? Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы «поднять у них знамя», по крайней мере мне передавали его слова [Достоевский 1974: 201].

Первая встреча Людвиг и его любимой кузины Елизаветы Австрийской происходит у Висконти тайком — в пустом цирке, где императрица занимается верховой ездой вместо того, чтобы идти на семейное торжество¹⁸. Австрийская императри-

¹⁶ Казнь, к которой король, по сути, приговаривает сам себя, кажется аналогичной понятию самоказни, о которой рассуждал Жорж Батай во «Внутреннем опыте»: «Посмотреть в глаза невозможному — в его выпученные, вездесущие глаза, — оказаться с ним лицом к лицу и не видеть ничего возможного — вот, на мой взгляд, опыт божественного, который подобен казни» [Батай 1997: 67]. Категория невозможного является одной из центральных и в «философии» Людвиг, которую (ре)конструирует Висконти. В беседе с графом Дюркхаймом во второй серии фильма Людвиг говорит: «Я хочу быть свободным — свободным, чтобы искать счастья в невозможном, но в отличие от моего брата я пытаюсь подчинить действия своим идеям. Поэтому я отстранился от этой глупой войны, которой не смог помешать» (здесь и далее, если не указано дополнительно, приводится расшифровка диалогов из фильма, сверенная с итальянским оригиналом). Философским оппонентом Людвиг в фильме выступает его истинный друг — граф Дюркхайм: «Вы сказали, что хотите жить честно... Честность, на мой взгляд, не имеет ничего общего с этим, так сказать, поиском невозможного. <...> Кто в самом деле любит жизнь, Ваше Величество, не может позволить себе поисков невозможного. <...> Даже если он монарх. <...> Кто следует за ним за пределы этих границ? <...> За нами следуют лишь те, кто увидит в свободе только поиск удовольствий без каких-либо моральных ограничений». Так, устами Дюркхайма Висконти обличает «нигилиста», «нового человека», страдающего «патологией свободы».

¹⁷ Встает вопрос, насколько Достоевский, находясь в Дрездене в 1870 г., был осведомлен о чужацествах баварского короля, занявшего трон в 1864 г. и к концу 1860-х гг. успевшего прославиться своей красотой, аристократическими манерами, болезненной страстью к одиночеству, проживанием инкогнито среди людей из низов, нелепыми поступками, словно свидетельствующими о помешательстве, отвращением к политической активности и тому подобными качествами, легшими в основу образа «Ивана-Царевича» — Николая Ставрогина, которого стремился сделать «самозванцем» Петр Верховенский. Соблазнительно предположить, что, назвав несбыточную возлюбленную Ставрогина Лизой, Достоевский имел в виду не только императрицу Елизавету Петровну, увлекавшуюся верховой ездой, но и намекнул на загадочные отношения Людвиг к его кузине Елизавете Австрийской, самой известной амазонке того времени.

¹⁸ Для сравнения: в фильме Хельмута Койтнера Людвиг встречает Елизавету после долгой разлуки не гарцующей верхом в цирке, а на официальном приеме, в сопровождении мужа — австрий-

ца в исполнении Роми Шнайдер словно иллюстрирует стихотворение Лебядкина: «И порхает звезда на коне / <...> Улыбается с лошади мне / Ари-сто-кратический ребенок» [Достоевский 1974: 95]. Чтобы избежать ужина в кругу королевской семьи, Елизавета предупреждает всех о своей болезни — аналогичной стратегии поведения в обществе придерживается Лиза Тушина:

У нас до сих пор никогда еще не бывало амазонок; естественно, что появление Лизаветы Николаевны, прогуливавшейся верхом и еще не сделавшей визитов, должно было оскорблять общество. Впрочем, все уже знали, что она ездит верхом по приказанию докторов, и при этом едко говорили об ее болезненности. Она действительно была больна [Достоевский 1974: 88].

Прогуливающаяся верхом Лиза случайно встречает Степана Трофимовича, которого не видела 12 лет, и заманивает его к себе домой, чтобы выпытать информацию о Ставрогине¹⁹. Людвиг и «порхающая» на коне Елизавета встречаются как бы случайно после шестилетней разлуки, но случайность эта подготовлена Людвигом, который получил сведения о Елизавете от своего адъютанта, собирающего тайную информацию. Смещение Ставрогина и Степана Трофимовича в фигуре Людвига закономерно: режиссер как бы вскрывает в своем фильме то, что имплицитно содержится уже у самого Достоевского, который неслучайно «предлагает» обоим героям одну и ту же невесту — «сиделку» Дарью Шатову. Любопытно, что Елизавета упрекает Людвигу в отрыве от реальной жизни и убеждает его жениться на принцессе Софи, как и Варвара Петровна убеждала Степана Трофимовича жениться на Даше, чтобы обзавестись «нянькой» и не быть одному. Ответ недоумевающих влюбленных одинаков в обоих случаях: «Я никогда не мог вообразить, что вы решитесь выдать меня... за другую... женщину!» — восклицает Степан Трофимович [Достоевский 1974: 61]. «Я никогда не полюблю другую женщину», — в отчаянии говорит Людвиг у Висконти²⁰.

ского императора Франца, и сестры — будущей невесты Людвигу Софи. Что касается беседы между Людвигом и Елизаветой в фильме Койтнера, то она аналогична той, что ведется у Висконти.

¹⁹ В «Бесах» Лиза изображается как «барышня», чье сердце воспитывалось, судя по всему, на «Лоэнгрине», премьера которого состоялась в 1850 г. («Я барышня, мое сердце в опере воспитывалось» [Достоевский 1974: 400]; «Я дурная, капризная, я оперною ладьей соблазнилась, я барышня...» [Достоевский 1974: 401]); Петр Верховенский убеждает Лизу прийти к Ставрогину, соблазняя ее «ладьей»: «Я ей про “ладью” наговорил: я именно увидел, что “ладьей”-то на нее и подействуешь» [Достоевский 1974: 405]. Похоже, что мотив ладьи в «Людвиге» Висконти не только отражает предмет реального убранства замков короля, заимствованный из вагнеровской оперы, но и служит отсылкой к Достоевскому. Как и у Достоевского, у Висконти ладья выступает атрибутом соблазнения: король плывет в ладье в своем гроте под мелодию «Вечерней звезды» из «Тангейзера», когда к нему приводят понравившегося ему актера Кайнца; однако когда в следующей серии в грот заходит Элизабет, приехавшая осмотреть замки короля, ладья пуста — гомосексуалист Людвиг прячется от женского внимания.

²⁰ «Е л и з а в е т а. <...> Чего ты добиваешься? Войти в историю благодаря Рихарду Вагнеру? (Презрительно.) <...> возня с ним нужна тебе только для того, чтобы тешить себя иллюзией, будто ты что-то делаешь. Так же как я нужна тебе только для того, чтобы ты считал, будто любишь. Имей мужество жить реальной жизнью.

Людвиг совершенно подавлен гневной вспышкой Елизаветы. Заметив это, она старается говорить мягче.

Е л и з а в е т а. Ты не можешь оставаться один... А я... Я ничем не могу тебе помочь. <...> Женись. Женись на Софье.

Как и Ставрогин, Людвиг у Висконти одарен силой соблазнять людей: он «влюбляет» в себя Елизавету Австрийскую, Рихарда Вагнера, графа Дюркхайма, своего брата Отто, слуг. Но в отличие от жертв «Ивана-Царевича», соблазненные Людвигом персонажи не страдают от своего соблазнителя²¹. Только в конце кинонарратива Людвиг словно перерождается и на короткое время становится носителем катастрофы для себя и других: в этот момент техника соблазнения становится техникой соращения. В финале фильма Людвиг заманивает с собой на дно Штарнбергского озера профессора психиатрии Бернхарда фон Гуддена, до того составившего заключение о паранойе короля. Граф фон Хольнштайн замечает, что профессор подпал под влияние чар короля, и предостерегает Гуддена. Однако это предостережение не мешает Гуддену выйти вдвоем с королем на прогулку за пределы парка — туда, где их уже никто не мог видеть и где разыгралось трагическое действие, которое Висконти оставляет за кадром²².

Подобно Ставрогину, Людвиг предстает загадкой для окружающих и совершает немотивированные поступки, кажущиеся проявлением душевной болезни. В фильме Висконти эти поступки как бы предвосхищают будущую гибель короля: в сценарии Людвиг заманивает на глубину не умеющего плавать слугу Фолька, к которому испытывает вожделение; в эпизоде, вошедшем в фильм, король неожиданно толкает в бассейн с водой актрису Лилу Буловски, которая пыталась его соблазнить, подкупленная баварским правительством. Интимное приближение к уху собеседника, имеющее неожиданный исход в «Бесах», отзывается в одном из финальных эпизодов «Людвига», когда король в ответ на предложение вооруженной помощи от графа Дюркхайма просит его нагнуться поближе, но шепчет ему на ухо не план заговорщиков, а просьбу принести яду²³. Дюркхайм в ужасе отскакивает

Л ю д в и г. Я никогда не полюблю другую женщину...» [Висконти 1990а: 178–179]

²¹ Людвиг даже способен исцелять бесноватых: визит короля оказывает кратковременное благотворное влияние на состояние его брата Отто, сошедшего с ума. Людвиг контрастирует в этом отношении с одержимым бесами Ставрогиным.

²² По сценарию старый слуга рассматривает дыру на камзоле короля, проделанную, очевидно, пулей. В фильме этот мотив исчезает, заменяясь другим намеком на насильственную смерть монарха: граф фон Хольнштайн идет на поиски короля в парк и берет с собой пистолет, обещая выстрелить один раз, если он найдет пропавшего. Однако раздается два выстрела.

²³ В «Бесах» Иван Осипович, как и граф Дюркхайм, пытается выяснить причины безумных поступков «нового героя»:

«— Скажите, что побуждает вас к таким необузданным поступкам, вне всяких принятых условий и мер? Что могут означать такие выходки, подобно как в бреду?»

Nicolas слушал с досадой и с нетерпением. Вдруг как бы что-то хитрое и насмешливое промелькнуло в его взгляде.

— Я вам, пожалуй, скажу, что побуждает, — угрюмо проговорил он и, оглядевшись, наклонился к уху Ивана Осиповича.

<...> Бедный Иван Осипович поспешно и доверчиво протянул свое ухо... И вот тут-то и произошло нечто совершенно невозможное» [Достоевский 1974: 42].

Одна из попыток самоубийства Людвиг в фильме Висконти схожа с той, которую осуществляет в «Бесах» Ставрогин: «Коридор и лестница в Нойшванштейне. <...> Винтовая лестница уходит вверх, в темноту. Людвиг <...> берет лампу и начинает подниматься. Поднимается все выше. Кажется, что лестница никогда не кончится. Смотрит в окно на расстилающиеся перед ним просторы Нойшванштейна. Вот наконец и последний пролет. Король внезапно останавливается. На верху лестницы его уже ждут. Это солдаты и санитары» [Висконти 1990а: 238]. Ср. в «Бесах»: «— Да уж не туда ли пошли-с? — указал кто-то на дверь в светелку. В самом деле, всегда затворенная дверца в светелку была теперь отперта и стояла настежь. Подыматься приходилось чуть не под крышу по

и уходит, чтобы отказаться от своего поста, ибо не желает работать ни на кого, кроме своего короля.

В финале фильма Койтнера Людвиг (исп. Отто Вильгельм Фишер) пытается в день своей гибели, 13 июня, сорвать розу сквозь оконную решетку²⁴. В этот день особенно ярко светит солнце, и поэтому король идет гулять в парк, к озеру. В фильме Висконти в день гибели короля, равно как и накануне, нет ни роз, ни солнца — холодно, идет проливной дождь, деревья голы. Вместо июньской зелени в парке замка Берг — зима, бесснежная, похожая на позднюю осень в России — время, когда совершают свое преступление «бесы» у Достоевского, застрелившие Ивана Шатова и утопившие труп в пруду парка в ставрогинском имении Скворешники.

«Семейный портрет в интерьере»: критика революции

Если в «Людвиге» Висконти исследует эпоху, описываемую и в «Бесах» Достоевского, то в «Семейном портрете в интерьере» (далее — «СП») режиссер обращается к актуальной современности. Этот шаг, впрочем, снова сближает его с автором «Бесов»: подобно Достоевскому, Висконти откликается на текущие революционные события, описанием которых пестрят газеты. И у Достоевского, и у Висконти речь идет о семидесятих годах: в случае «Бесов» это 70-е гг. XIX в., наполненные революционными волнениями в России; в случае Висконти — это «свинцовые семидесятые» XX в. в Италии: период, когда усиливается ультралевый и ультраправый террор и совершаются попытки свержения правительства²⁵.

Герои «СП» — не имеющий имени Профессор, который коллекционирует «conversation pieces: английские картины XVIII века, изображающие аристократические и буржуазные семейства с детишками, прислугой и комнатными собачками» [Висконти 1990б: 252], и врывающаяся в его размеренный быт авантюрная семья маркизы Бьянки Брумонта со своей «комнатной собачкой» — альфонсом и приживальщиком Конрадом Хюбелем. Именно ради Конрада Бьянка снимает и переоборудует верхний этаж дома Профессора, своевольно поселяясь у него в здании в центре Рима.

Вокруг Конрада царит особая атмосфера — он презирует условности и смеется над моральными устоями: герои создают своего рода шутовскую «семью», члены которой (Бьянка, ее дочь Лиетта и жених дочери Стефано) находятся в половой связи с Конрадом. Они берут в свою «семью» и Профессора, для которого Конрад становится своего рода «сыном». Однако эротизированная идиллия этой игры обманчива — за камерным фоном кроются политические интриги ультраправых сил. Бьянка Брумонта замужем за «богачом-фашистом», а ее зять — сын профашистски настроенных промышленников.

деревянной, длинной, очень узенькой и ужасно крутой лестнице. Там была тоже какая-то комнатка» [Достоевский 1974: 515].

²⁴ Мотив розового бутона, проходящий через фильм «Людвиг II» от первого кадра и до последнего, Койтнер заимствует очевидным образом из «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса, обнаруживая тем самым в биографии баварского монарха претекст истории про медиамагната, построившего чикагскую оперу, а затем укрывшегося от мира в гигантском фантастическом дворце Ксанаду, наполненном шедеврами мирового искусства.

²⁵ О современности в «СП» см., к примеру: [Васон 1998: 132].

Если в «Гибели богов» и в «Людвиге» Висконти ориентировался по преимуществу на образ Ставрогина, то в «СП» режиссер берет за основу отца и сына Верховенских. Профессор и Конрад словно растут из одного корня — из образа Степана Трофимовича, который именуется в «Бесах» как «профессором» («Прасковья Ивановна и прежде никогда не могла упомянуть фамилии Степана Трофимовича и всегда называла его “профессором”» [Достоевский 1974: 54]), так и «комнатной собачкой»²⁶ («Есть натуры, чрезвычайно приживающиеся к дому, точно комнатные собачки» [Достоевский 1974: 26]).

Вырастая из одного литературного прототипа, Профессор и Конрад в то же время являют собой двух противоположных персонажей, поскольку Конрад, которого Профессор начинает считать своим сыном, — это «новый человек», недоучившийся студент искусствоведения, в прошлом связанный с революцией 1968 г. и вызывающий ассоциации с кровным сыном Степана Трофимовича Петром — революционером-provokатором, который надеется, что русский народ «от Смоленска до Ташкента с нетерпением ждет студента». Главная коллизия «СП», состоящая в развитии отношений между Профессором и Конрадом, как будто модифицирует одну из сюжетных линий «Бесов» — отношения младшего и старшего Верховенских. Висконти словно задает себе вопрос, что было бы, если бы революционер по типу Нечаева Петруша Верховенский вдруг вселился бы в дом своего отца Степана Трофимовича?²⁷

Сходство Верховенского и Хюбеля кажется неслучайным и прослеживается в разных аспектах. Конрад торгует наркотиками и старается привлечь к себе людей с деньгами; Петр распространяет галлюцинаторные идеи, поднимает смуту и втирается в доверие к верхушке общества (например, к Юлии Лембке и Варваре Петровне). Конрад вращается в среде крупных итальянских промышленников-неофашистов — Петр вербует государственных служащих разного пошиба (таковы участники убийства Шатова: «губернский чиновник» Липутин, «здешний чиновник» Виргинский, «почтовый чиновник» Лямшин, прапорщик Эркель). Конрада обвиняют в том, что он, притворяясь марксистом, на самом деле пользуется всеми благами привилегированных слоев общества; Петру ставят в вину доноительство и двойную игру. Конрад, соблазняя окружающих своими эротическими «чарами», дискредитирует идею Достоевского «красота мир спасет», будучи показан в бесовском освещении как совратитель молодежи; Петр не обладает красотой (красоту

²⁶ Следует отметить, что Профессор не целиком «списан» с образа Степана Трофимовича: героя Висконти отличают, во-первых, стремление к одиночеству и независимости (тогда как Степан Трофимович постоянно нуждается в confidente), а во-вторых — профессиональное коллекционирование живописи (у Достоевского Варвара Павловна Ставрогина выстраивает быт Верховенского-старшего по своим меркам, а перед приездом Кармазинова присылает пару картин, чтобы завесить пустые стены в доме своего друга).

²⁷ Первая поза, которую принимает Хюбель в гостиной Профессора, имитирует поведение Верховенского-младшего в доме Виргинского на собрании революционно настроенной публики: «Верховенский замечательно небрежно развалился на стуле в верхнем углу стола <...>. Вид его был брезгливый и даже надменный» [Достоевский 1974: 305]. Вместо революционной речи, которой все от него ждут, Верховенский нагло требует коньяку:

«— Верховенский, вы не имеете ничего заявить? — прямо спросила хозяйка.

— Ровно ничего, — потянулся он, зевая, на стуле. — Я, впрочем, желал бы рюмку коньяку» [Достоевский 1974: 310].

Аналогичным образом Хюбель вместо делового разговора требует у профессора виски.

Достоевский делегирует другому «бесу» — Ставрогину), но имеет талант провокатора, способен подчинить себе любого человека и побудить его к преступлению.

Если в «Гибели богов» революция происходит в момент семейного торжества, то в «СП» неофашистский путч терпит поражение во время ужина, на который Профессор приглашает шутовское семейство Бьянки. В «Гибели богов» пожар Рейхстага, прерывающий ход праздничного застолья, открывает действие фильма, тогда как в «СП» попытка свержения правительства, остающаяся за кадром, замыкает кинонарратив. Бьянка Брумонта опаздывает на ужин к Профессору, поскольку вынуждена срочно отвезти мужа в аэропорт, откуда он улетает в Мадрид. В образе невидимого в фильме мужа Бьянки, скорее всего, отразилась фигура итальянского неофашиста Юнио Валерио Боргезе, ровесника Висконти (оба родились в 1906 г.), пытавшегося осуществить государственный переворот (т. н. путч Боргезе) и в ночь на 8 декабря 1970 г. вынужденного бежать во франкистскую Испанию. Последнее, о чем просит политический беглец свою жену перед отлетом, — избавиться от Конрада²⁸.

Как только Бьянка рассказывает об этом разговоре, сходство Конрада с Верховенским-младшим исчезает: Конрад и не пытается скрыть, что является тайным агентом, и даже заявляет с уверенностью, что муж Бьянки состоял в преступной организации и готовил фашистский переворот. «Новый герой» в «СП» не готовит революцию, а предотвращает ее: у зрителя создается впечатление, что это Конрад сообщил правительству сведения о муже Бьянки, из-за чего тот был вынужден бежать. По крайней мере именно так воспринимает сообщение Конрада Стефано — на вид воспитанный, послушный юноша, который неожиданно для зрителя оказывается убежденным фашистом и даже вступает с Конрадом в драку. Конрад демонстративно разрывает отношения с профашистски настроенными бывшими друзьями и уходит, «сильно хлопнув дверью».

Окончательное «избавление от Конрада» происходит уже в следующем эпизоде: Профессор обнаруживает прощальное письмо от своего «сына», и через мгновение мощный взрыв сотрясает дом. Обе версии гибели «нового героя» отсылают к «Бесам»: то ли Конрад, не найдя применения собственным силам, кончает самоубийством, как Ставрогин²⁹; то ли его убивают неофашисты³⁰ — подобно тому, как революционная «пятерка» расправилась над Шатовым.

Вместо заключения: кино и литература против «нового героя»

Итак, и в литературном, и в кинематографическом нарративах критика нового, революционного человека связана с тем, что тот перечеркивает собственное начало и тем самым рано или поздно обрекается на провал. И Висконти, и Достоевский демонстрируют поражение нового, порывающего с традицией начинания в любой ситуации, не взирая на то, насколько «гуманны» могли быть замыслы героя,

²⁸ «И что же, по-вашему, хотел сказать мне муж? Он потребовал <...> чтобы я (*смотрит на Конрада*) немедленно порвала с тобой <...> Он, видите ли, не имеет ничего против любой другой замены. Но Конрад исключается. А какие глупости он говорил... (*Конраду*.) Если я не сделаю так, чтобы ты исчез, он сам об этом позаботится» [Висконти 1990в: 326].

²⁹ О его самоубийстве говорит Бьянка, пытающаяся, видимо, выгородить мужа.

³⁰ Версию о мщении за донос высказывает сам Висконти: «Конрада убивают фашисты» [Висконти 1990б: 253].

инициирующего изменения. И хотя в финалах «Бесов» и «Гибели богов» наиболее жестокие «герои» — Петр Верховенский, Мартин фон Эссенбек и штурмбанфюрер Эшенбах — ускользают от возмездия, они, безусловно, осуждаются авторами этих произведений. Представляется, что в своем позднем кинематографе Висконти перенимает у Достоевского не только ряд мотивов, но и главную идею русского писателя, убежденного в эсхатологической судьбе мира и полагающего, что улучшение человеческой природы возможно лишь после парусии. Если это так, то каковы бы ни были «новые герои» — они не в силах спасти человечество.

Важно, что идея несовершенства «нового человека» по-разному реализуется в литературе и кино. В кинематографе Висконти проблематика «нового героя» погружается в интермедийальную эклектику, смешивающую литературные претексты с оперой, театром, живописью, архитектурой и декоративно-прикладным искусством. Режиссер транслирует на экране идеи экзистенциализма и тоталитарной антропологии, используя декадентски изысканную поэтику детали: герои произносят философские монологи в прекрасных костюмах и на фоне тщательно подобранных декораций. Эта декоративность «бунтующего человека» словно призвана нейтрализовать его смертоносность: неподвижность вещей, их немая, лишенная злых человеческих устремлений красота контрастирует с «патологией» человеческой свободы — со стремительно развивающейся на экране трагедией потрясенного революцией общества. Великолепие предметного мира словно призвано подчеркнуть конститутивное несовершенство человека, устремленного к разрушению.

Декоративное пространство предметов, в котором протекает действие поздних кинолент итальянского режиссера, построено по принципу роскоши, то есть *luxus*, о котором писали Жорж Батай в своих сочинениях об экономике непроизводительной траты и Роже Кайуа в работе о мимикрии. Сливающиеся с пространством персонажи Висконти оказываются сопоставимы с деталями великолепного интерьера. Обретают ли герои в избыточной роскоши визуального ряда свое кинематографическое спасение? Думается, нет. Если у Достоевского идея «красота спасет мир» терпит поражение, не выдерживая проверки действительностью, то у Висконти красота царствует на экране, не спасая, но подавляя собой и человека, и его мир.

Источники

- Висконти 1990a — Висконти Л. Людвиг. Литературный сценарий. Боброва О. (пер. с итал.). В сб.: *Висконти о Висконти*. М.: Радуга, 1990. С. 159–246.
- Висконти 1990б — Висконти Л. «Я рассказываю эти истории, как рассказал бы реквием». Кремнев Г. (пер. с итал.). В сб.: *Висконти о Висконти*. М.: Радуга, 1990. С. 252–254.
- Висконти 1990в — Висконти Л. Семейный портрет в интерьере. Литературный сценарий. Двин Э. (пер. с итал.). В сб.: *Висконти о Висконти*. М.: Радуга, 1990. С. 255–335.
- Достоевский 1974 — Достоевский Ф. М. *Бесы*. В: Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 30 т. Т. 10. Л.: Наука. Ленингр. отд.-ние, 1974. 520 с.

Литература

- Батай 1997 — Батай Ж. *Внутренний опыт*. С. Л. Фокин (Пер. с фр.). СПб.: Аxioma/Мифрил, 1997. 336 с.
- Батай 2006 — Батай Ж. Суверенность. В кн.: Батай Ж. «Проклятая часть»: *Сакральная социология*. Т. А. Левина, О. Е. Иванова (пер. с фр.). М.: Ладомир, 2006. С. 313–487.

- Бахтин 2000 — Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского (1929). В кн.: Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 7–175.
- Гозенпуд 1971 — Гозенпуд А. А. *Достоевский и музыка*. Л.: Музыка, 1971. 176 с.
- Горнфельд 1913 — Горнфельд А. Вагнер и Достоевский (к 100-летию со дня рождения Р. Вагнера). *Русские ведомости*. 1913, (114): 2.
- Жданова 2005 — Жданова В. «В моде был некоторый беспорядок умов» (Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» и фильм Л. Висконти «Гибель богов»). *Наш современник*. 2005, (3). С. 251–264. Цит. по: <http://nash-sovremennik.ru/p.php?y=2005&n=3&id=23> (дата обращения: 15.09.2020).
- Камю 1990 — Камю А. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
- Коршунов 2014 — Коршунов В. Висконти и Эйзенштейн: диалог титанов. В сб.: *Путешествие в Италию — путешествие в Россию*. Сб. ст. по материалам итало-российских исторических конференций. Е. В. Крупнина (отв. ред.). М.: Типография ВП-Принт, 2014. С. 241–244.
- Ронкорони 1990 — Ронкорони С. Диалог с автором. О. Боброва (пер. с итал.). В сб. *Висконти о Висконти*. М.: Радуга, 1990. С. 139–156.
- Смирнов 1994 — Смирнов И. П. *Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.
- Шмитт 2005 — Шмитт К. *Диктатура: от истоков современной идеи суверенитета до пролетарской классовой борьбы*. Ю. Ю. Коринц (пер. с нем.), Д. В. Скляднев (ред.). СПб.: Наука, 2005. 329 с.
- Эйзенштейн 2002 — Эйзенштейн С. *Метод*. Т. 2. Тайны мастеров. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. 688 с.
- Васон 1998 — Vascon H. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 285 p.
- Bartlett 1995 — Bartlett R. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 405 p.
- Lenz 2017 — Lenz F. Ludwig. Viscontis Spätwerk im Kontext deutscher Ludwig-Filme. In: Glasenapp J. (Hg.) *Luchino Visconti. Film-Konzepte*. 2017, 48 (10): 90–106.
- Schifano 1988 — Schifano L. *Luchino Visconti: Fürst des Films*. Aus dem Franz. von T. M. Bullinger. Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 1988. 544 p.
- Stern 1936 — Stern G. Pathologie de la liberté. *Recherches Philosophiques*. 1936–1937, (VI): 22–54.
- Stiglegger 2017 — Stiglegger M. Karneval des Todes. Luchino Viscontis “La caduta degli dei”. In: Glasenapp J. (Hg.) *Luchino Visconti. Film-Konzepte*. 2017, 48 (10): 64–79.
- Stirling 1979 — Stirling M. *A Screen of Time. A Study of Luchino Visconti*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979. 295 p.

Статья поступила в редакцию 25 декабря 2020 г.

Статья рекомендована в печать 14 мая 2021 г.

Nadezhda Ia. Grigor'eva

University of Tübingen,
50, Wilhelmstraße, Slavic Seminar of University of Tübingen, Tübingen, D-72074, Germany
nadejda.grigorjeva@uni-tuebingen.de

Critique of the new hero in cinema (L. Visconti) and literature (F. M. Dostoevsky)

For citation: Grigor'eva N. Ia. Critique of the new hero in cinema (L. Visconti) and literature (F. M. Dostoevsky). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2021, 18 (3): 444–459. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.302> (In Russian)

The article examines the philosophical basis of the figure of a new hero in literature and film. “New heroes” in selected literary and cinema works are compared within the context of existentialist philosophy and “philosophical anthropology”. Material for the comparative intertextual and intermedial analysis is the novel *Demons* by Fyodor Mikhailovich Dostoevsky and Luchino Visconti’s late films *The Damned*, *Ludwig* and *Conversation Piece*. The article attempts to broaden the intertextual horizon of research on Visconti by drawing new parallels between his films and Dostoevsky’s work. The work argues that the Italian filmmaker, follow-

ing the Russian writer of the 19th century and the European philosophers of the 20th century, criticises the “hero” who destroyed the old order on purpose to create a new one. Visconti’s revolutionary hero suffers from “the pathology of freedom” and refers to the figure of a nihilist from Dostoevsky’s novels, on the one hand, and to the figure of a sovereign in the philosophical and anthropological works of German and French writers of the 1930–50s, on the other. In his films *The Damned*, *Ludwig* and *Conversation Piece*, Visconti adopts not only a number of motifs from Dostoevsky but also replicates the main idea of the Russian writer who supposed that the enhancement of the human race was possible only after the second coming of Christ.

Keywords: nihilism, anthropology, existentialism, new hero, cinematography.

References

- Батай 1997 — Bataille G. *Internal experience*. S. Fokin (transl. from French). St. Petersburg: Axiōma/Mifir Publ., 1997. 336 p. (In Russian)
- Батай 2006 — Bataille G. Sovereignty. In: Bataille G. “*Prokliataia chast’*”: *Sakral’naiia sotsiologiia*. T. Levina, O. Ivanova (transl. from French). Moscow: Lodomir Publ., 2006. P. 313–487 (In Russian)
- Бахтин 2000 — Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky’s Creative Art (1929). V: Bakhtin M. M. *Collected works in 7 vol.* Vol. 2. Moscow: Russkie slovari Publ., 2000. P. 7–175. (In Russian)
- Гоzenпуд 1971 — Gozenpud A. A. *Dostoevsky and Music*. Leningrad: Muzyka Publ., 1971. 176 p. (In Russian)
- Горнфельд 1913 — Gornfeld A. Wagner and Dostoevsky. *Russkie vedomosti*. 1913, (114): 2. (In Russian)
- Жданова 2005 — Zhdanova V. Fashionable was some chaos in minds (F.M. Dostoevsky’s novel “Besy” and L. Visconti’s film “The Damned”). *Nash sovremennik*. 2005, (3). <http://nash-sovremennik.ru/p.php?y=2005&n=3&id=23> (accessed: 15.09.2020) (In Russian)
- Камю 1990 — Camus A. *Rebellious man. Philosophy. Politics. Art*. Transl. from French. Moscow: Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russian)
- Коршунов 2014 — Korshunov V. Visconti and Eisenstein: Dialogue of the Titans. In: *Puteshestvie v Italiu — puteshestvie v Rossiiu*. Sbornik statei po materialam italo-rossiiskikh istoricheskikh konferentsii. E. V. Krupenina (ed.). M.: Tipografia VP-Print Publ., 2014. P. 241–244. (In Russian)
- Ронкорони 1990 — Roncoroni S. Dialogue with the Author. O. Bobrova (transl. from Italian). In: *Visconti about Visconti*. Moscow: Raduga, 1990. P. 139–156. (In Russian)
- Смирнов 1994 — Smirnov I. P. *Psychodiachronology: History of Russian Literature from Romanticism to the Present*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1994. 352 p. (In Russian)
- Шмитт 2005 — Schmitt C. *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf*. Iu. Iu. Korints (transl. from German). St. Petersburg: Nauka Publ., 2005. 329 p. (In Russian)
- Эйзенштейн 2002 — Eisenstein S. *The Method*. Vol. 2. Tayny masterov. Moscow: Eizenshtein-tsentr Publ., 2002. 688 p. (In Russian)
- Бэкон 1998 — Bacon H. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Бартлетт 1995 — Bartlett R. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 405 p.
- Ленз 2017 — Lenz F. Ludwig. Viscontis Spätwerk im Kontext deutscher Ludwig-Filme. In: Glasenapp J. (Hg.) *Luchino Visconti. Film-Konzepte*. 2017, 48 (10): 90–106.
- Счифано 1988 — Schifano L. *Luchino Visconti: Fürst des Films*. Aus dem Franz. von T. M. Bullinger. Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 1988. 544 p.
- Стерн 1936 — Stern G. Pathologie de la liberté. *Recherches Philosophiques*. 1936–1937, (VI): 22–54.
- Штиглеггер 2017 — Stiglegger M. Karneval des Todes. Luchino Viscontis *La caduta degli dei*. In: Glasenapp J. (Hg.) *Luchino Visconti. Film-Konzepte*. 2017, 48 (10): 64–79.
- Стерлинг 1979 — Stirling M. *A Screen of Time. A Study of Luchino Visconti*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979. 295 p.

Received: December 25, 2020

Accepted: May 14, 2021