

вводя в художественную ткань фильма звуковые и пластические лейтинтонации и лейтсимволы (рассуждение о войне, колокольный звон, циничная улыбка или смех, вуаль, зеркало, стол, жесты расчесывания и укладки волос и затягивания корсета и др.), которые, выступая важными связующими звеньями в общей партитуре картины, также привносят в нее драматическую целенаправленность. Однако в фильме “Чувство”, как и в операх итальянского композитора, лейтинтонационная система еще не приобретает догматического характера.

Таким образом, картина “Чувство” вобрала в себя и последовательно отразила все традиции оперного искусства Дж.Верди: форму, жанр, принципы организации и развития сюжета, трактовку исторического материала, драматургические и композиционные решения, выразительные средства, став блистательным образцом оперно-вердиевского стиля в творчестве Л.Висконти.

*Е.Н.Шаройко*

### **Архитектоника фильма “Смерть в Венеции” Л.Висконти как сонатное аллегро**

Киноискусству присуща синтетическая природа, которая обусловлена совокупностью выразительных средств традиционных видов искусств — литературы, музыки, театра, живописи. Звуковой ряд обогащает образную систему фильма, позволяя услышать шумы реальности, речь героев и собственно музыку. Музыка, входя в художественную цельность произведения, ритмизирует действие и наравне с другими средствами выразительности играет формообразующую роль.

Драматургическая функция музыки в кино может проявляться не только на уровне “музыка к фильму”. В некоторых случаях музыка выступает как структурообразующее начало в художественной ткани фильма. “Смерть в Венеции” Л. Висконти — один из примеров, когда музыка открывает смысловую многозначность визуального пространства.

Профессор фон Ашенбах приезжает в Венецию на отдых. Всю жизнь композитор посвятил служению искусству, отгоняя чувственные искушения. Неожиданно в этом городе он находит земное воплощение красоты в образе подростка Тадзио. Испытание красотой оживляет мучительные дилеммы (искусство и реальность, жизнь и смерть), стоящие перед мастером, и больное сердце Ашенбаха не выдерживает...

Композицию кинопроизведения можно представить в форме сонатного аллегро. Соответственно картина делится на три раздела: экспозиция (приезд Ашенбаха в Венецию и его обустройство в отеле), разработка (первая волна — споры о красоте, целомудрии, увлечение Тадзио и попытка покинуть город, вторая волна — продолжение споров и расцвет чувств, визит к парикмахеру), реприза (смерть Ашенбаха).

Главный конфликт фильма можно определить как конфликт красоты и смерти. Он представлен двумя основными партиями: главной — смерть, побочной — красота. В художественном пространстве они существуют как диалектические части целого, и это очевидно демонстрируют центральные образы фильма: главный герой композитор Густав фон Ашенбах, Венеция и музыка из Адажиетто Пятой симфонии Г. Малера. Ашенбах — творец красоты (музыки), но это рафинированная, ускользающая, лишенная эмоционально-чувственного наполнения красота. Венеция — это прекрасный архитектурный памятник, обре-

ченный на погружение в воды лагуны. Таким образом, и то и другое символизируют мертвую красоту.

Помимо центральных образов, в художественную ткань фильма вплетены многочисленные лейтмотивы, не имеющие полноценного драматургического развития, но расширяющие “территорию” либо главной, либо побочной партии. Например, польская семья во главе с очаровательной матерью и ангелоподобным Тадзио, акварельная мягкость цвета и световая прозрачность изображения втянуты в орбиту красоты. В орбите смерти соответственно — эпидемия холеры, цирюльник-искуситель. Для них была избрана сумрачная цветовая гамма, непроницаемая темнота ночи.

Экспозиционный раздел фильма начинается с проведения главной партии (смерть). В первых же кадрах она персонифицируется с центральным персонажем Густавом фон Ашенбахом, плывущим на пароходе в Венецию, а город представляет собой побочную партию (красота). В экспозиции фильма эти две темы представлены во взаимопроницающем единстве.

Разработочный раздел фильма выстраивается на отталкиваниях, совпадениях и столкновениях тем смерти и красоты. Первая волна разработки начинается с проведения главной партии: ретроспективные кадры сердечного приступа композитора, образ песочных часов как символ быстротечности времени. В следующем эпизоде (“Обед в отеле”) представляется побочная партия в лице подростка Тадзио. Юноша обозначен среди других постояльцев гостиницы акцентами крупного, среднего и общего планов. Развитие побочной партии (красота) обуславливает разработочную драматургию первой волны: о природе красоты, таланте и об искусстве. Колористически-световое решение эпизодов в этой части подчинено законам красоты. Вторая волна разработки подчинена теме смерти, обволакиваю-

щей все пространство. Соответственно трансформируется художественная образность фильма: косметическая маска Ашенбаха закрывает человеческое лицо. Болезненно изломленные улицы Венеции источают смертельную опасность. Внутрикадровое пространство станет темным и мрачным, светлые цветовые тона изображения заглушатся темными. В ходе разработочного развития было нарушено диалектическое единство двух тем (смерти и красоты), что и составило суть конфликта, детально прописанного Висконти на всех уровнях фильма (сюжетосложения, аудиовизуальной образности).

Кульминация второй волны совпадает с началом репризы: эпизод “Фиаско на концерте” передает момент наибольшей подавленности и отчаяния Ашенбаха. В репризе конфликт красоты и смерти разрешается их единением: Ашенбах умирает физически, но становится бессмертным как художник; город пустеет, но лишь на время. Все художественное пространство фильма вновь очищается, возвращаются светлые акварельные тона, на фоне звучащей музыки Адажиетто смерть растворяется в красоте. Это подтверждается как на уровне названия картины (“Смерть в Венеции”), так и на уровне философии декаданса (“красоты умирания”).

1. *Висконти* о Висконти. — М.: Радуга, 1990. — 442 с.
2. *Головня А.Д.* Композиция кинокадра: Учеб. пособие. — М.: Искусство, 1982. — 300 с.
3. *Козлов Л.К.* Лукино Висконти и его кинематограф. — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1989. — 128 с.
4. *Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания* / Сост., ред. и авт. коммент. Л.В. Козлов. — М.: Искусство, 1986. — 302 с.

5. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979. — 536 с., нот.

6. Хангельдинова Н.Г. Музыка в синтетических видах искусства. — М.: Знание, 1987. — 162 с.

Н.А.Царик

### **Трактовка образа художника в авторском кинематографе**

Фильм о художнике являет собой произведение, выстроенное по модели “автор—персонаж”, где обе составляющие этой модели сливаются, взаимообогащаются, подчиняясь воле автора и где личность персонажа обновляется, отражаясь в личности режиссера. Поэтика живописи органично вплетается в поэтику кинофильма. Степень сближения героя и автора варьируется от взаимосопоставления до взаиморастворения.

В художественной практике существуют четыре способа трактовки образа художника в авторском кинематографе.

1. *Экскурс* во времена художника, в его творчество, в его жизнь. Этот способ наиболее распространен при создании кинопортрета художника как в игровом, так и документальном кино. Например, в кинокартине “Этюды о Врубеле” Л.Осыка, поставив в прологе вопрос о судьбе эскизов росписей для Владимирского собора в Киеве, совершает экскурс во времена Врубеля. Он показывает нам киевский период творчества художника, обозначая те факты из его жизни, которые повлияли на мировоззрение, отразившееся в полотнах, и на судьбу его работ. Кроме того, режиссер создает психологический портрет Врубеля из