



# Реконструкция прошлого в реальности экранной образности

**В.В. Марусенков**

кандидат искусствоведения

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK34130>

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматриваются вопросы реконструкции событий прошлого в художественном пространстве фильма. На основе анализа средств киноязыка в фильме «Ночной портье» (режиссер Л. Кавани) прослеживаются этапы формирования художественной образности через воссоздание минувшего времени, выявляются механизмы реализации принципов формирования в воображении и сознании зрителей представлений о базисной модели, создающей время настоящее. Подтверждается тезис о том, что художественная образность кинофильма закрепляется в сознании зрителя, а его опосредованно приобретенный опыт оказывает влияние на принимаемые им решения.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

реконструкция  
прошлого,  
социокультурная  
парадигма,  
кинематограф,  
киноязык,  
художественное  
пространство

Художественное пространство кинопроизведения обладает достаточно сложным набором средств выразительности, призванных, по замыслу авторов, раскрыть образную составляющую, реализовать на экране чувственно-эмоциональное видение реальности в разворачивающемся сюжете. Использование инструментов воздействия на зрительный зал обусловлено прежде всего стоящими перед создателями кинофильмов задачами при раскрытии темы, идеи произведения, что является итогом размышлений художника над проблемами, тревожащими общество.

Система ценностных ориентиров, тем более процесс ее трансформации, всегда была и будет вызывать неподдельный интерес деятелей искусства, поскольку именно это является основой и первопричиной, существующих в социуме транзакций, напрямую формирующих духовно-нравственное состояние общества. Под этой сложной конструкцией понимаются как сами принципы взаимодействия субъектов общественного миростроительства, включая виды их коммуникативных связей, так и

внутренняя потребность каждого субъекта к взаимодействию такого рода.

Определение специфических особенностей функционирования этой аксиологически проецируемой коммуникативной системы возможно на основе экстраполяции части на целое, что дает вполне четкое представление о действующих в конкретный момент векторов и, соответственно, определяет некое вероятностное направление их дальнейшей трансформации. Следует отметить, что данное исследование невозможно без понимания совокупности комплекса причин, приведших общество в определенное состояние. Понять и прочувствовать протекающие процессы, проанализировать их составные части, предугадать варианты развития и, как итог, предостеречь индивида от негативных флуктуаций, — вот путь, предначертанный художнику, без реализации которого невозможно создание художественного произведения, отвечающего требованиям искусства, особенно в части предвидения будущего мироустройства.

### Восприятие экранного образа

Показательным примером в этом отношении является фильм Лилианы Кавани «Ночной портье». Автора интересует прежде всего важный вопрос: духовно-нравственное состояние общества спустя несколько десятилетий после краха нацистских идей. Из этого логически вытекает еще один вопрос, не менее сложный и более значимый, — исцелилось ли общество окончательно от трагедии прошлого и нет ли вероятности, что вновь, через какое-то время, им овладеет та же, если не хуже, беда. Чтобы ответить на эти вопросы Л. Кавани задействует все возможности киновыразительности для реализации своего замысла.

В структуре фильма можно выделить два, практически самостоятельных, эпизода — настоящее и прошлое. Действие *реального эпизода* развивается в прямом непрерывном движении времени, *второй эпизод* состоит из ряда дискретных сцен, не связанных между собой временной последовательностью. Развитие действия во втором эпизоде дробится на ряд самостоятельных сюжетных линий, относящихся к прошлому героев, но они являются в значительной степени и вариациями взаимоотношений субъектов в условиях постфашистского общества. Осуществляется эта проекция через создание модели минувшего времени.

Основная сюжетная линия исследуемой картины — внезапно вспыхнувшие отношения между Максимилианом и Люцией.



Кадр из фильма  
«Ночной портье»,  
1974 год

Он — бывший офицер, ставивший опыты над людьми в концентрационном лагере, она — его узница. Спустя несколько лет после окончания Второй мировой войны, в гостинице, где Максимилиан работает ночным портье, останавливается известный американский дирижер и его жена, в которой

Максимилиан узнает свою бывшую заключенную. Помимо этой линии развиваются взаимоотношения Максимилиана и некоего комитета, состоящего из бывших офицеров Вермахта и СС, который организует своеобразное расследование преступлений, совершенных его членами. В самом существовании подобного комитета заложена глубокая коллизия, поскольку проводимое расследование нацелено не на наказание за совершенные деяния, а на очищение бывших преступников от чувства вины за сохранившиеся «следы». В работе этого комитета Максимилиан принимает деятельное участие. Он предоставляет помещение для работы, решает множество организационных вопросов, связанных с его деятельностью. Внезапное же появление бывшей узницы концлагеря вносит серьезное осложнение в работу комитета, поскольку его члены в этот момент заняты расследованием преступлений именно Максимилиана. Остальные линии, будь то отношения Максимилиана с графиней или Бертом, можно отнести к иллюстративным, так как их развитие не влияет на основной сюжет.

### Прошлое в экранной образности

Однако в художественную ткань картины вплетается эпизод, реконструирующий личностные воспоминания Максимилиана и Люции и переносящий действие в концентрационный лагерь. Благодаря различным подтверждениям, возможно говорить о создании объективности происходящих в прошлом событиях. Помимо этого, реалистичность подчеркивается и рядом документальных доказательств, к которым, в частности, относятся фотоснимки, явно сделанные из фрагментов

документального фильма, который снимал Максимилиан в лагере. Эти снимки как раз находятся в руках членов тайного следственного комитета бывших нацистов. В итоге, реконструкция прошлого в фильме квалифицируется как ретроспекция, нежели интроспекция. Таким образом, режиссер в своем фильме не заставляет зрителя вычленять объективность из предъявленного материала, а выстраивает систему анализа причин возникновения фашизма на основе реальности произошедшего.

Работа Максимилиана ночным портье — достаточно прозрачная метафора для оценки отношения режиссера к своему персонажу. Груз совершенных преступлений вынуждает его вести ночной образ жизни, опасаясь разоблачения при ярком солнечном свете. Точно также, как и деятельность фашистского комитета активизируется ночью. Ночь становится образом фашизма, преследуя всех участников драмы на протяжении фильма. Максимилиан не выносит яркого света, в любой момент, когда это возможно, он погружает мир вокруг себя в сумрак. Практически весь фильм, за редким исключением, съемки происходят в закрытых интерьерах. Естественное состояние человека, несущего в себе тяжесть грехопадения, — опасение возмездия, режиссер визуально реализует закрытыми дверями и окнами. Мир Максимилиана заключен в два интерьера — отель и квартира, которые он организует в соответствии со своими представлениями о комфортности существования.

### **Материализация воспоминаний**

Лючия появляется в этой размеренной жизни, словно материализуясь из его подавляемых желаний-воспоминаний. Случайность, которая приводит ее во время гастрольной поездки мужа именно в этот отель, легко прощается авторам фильма, поскольку это нарушает размеренность и привычность жизни всех без исключения героев. Характерно, что не только Лючия, но и Максимилиан боится тех воспоминаний, которые связывают их общее прошлое.

Ретроспективный эпизод фильма выстраивается на грани их взаимного притяжения и отталкивания. Забытое прошлое и возможное настоящее находят соприкосновение лишь в условиях концентрационного лагеря, когда их взаимное тяготение возникает на метафизическом уровне. Выделение этих персонажей среди тысячи других возможных заключенных, обусловлено обоюдной страстью друг к другу. Порочность их отношений

имеет под собой, помимо объективных условий ее зависимости от него, еще и общую почву их взаимного сопряжения в сексуальном плане, и именно определение их ролей в выстраиваемой реконструкции прошлого становится основной задачей режиссера.

В ретроспективном эпизоде можно выделить самостоятельную единицу — сцену «танца Саломеи», поскольку в отличие от остального, строящегося на основе общих воспоминаний Максимилиана и Люции, эта сцена имеет нарративно-ретроспективную основу в связи с тем, что обстоятельства становятся известны зрителю из рассказа Максимилиана графине. Как и во всем эпизоде реконструкции прошлого фильма «Ночной портье», в этой сцене тоже скрыт код, который, по замыслу режиссера, дает возможность анализа процессов возникновения фашизма на уровне подавления сексуального желания и сексуальной идентификации. Героиня фильма, представавшая до этого в образе несчастной узницы концлагеря с коротко стриженными волосами, так резко контрастирующими с ее нынешней прекрасной прической, теперь является перед зрителями с обнаженной грудью, руками, затянутыми в высокие черные перчатки, и в нацисткой фуражке. Перед эсэсовцами Люция исполняет полный страсти танец, за что и получает в подарок голову заключенного, такого же как она, — узника лагеря смерти. Подобная метаморфоза приводит систему выстроенных художественных образов в движение. Находившаяся до этого в состоянии определенного динамического равновесия структура разграничивала этическое-нравственную окраску образных составляющих персонажей по оси добра и зла, сообщая ей роль жертвы, а ему — палача. Теперь же зрительское сознание в попытке вернуть баланс системы соответствующим образом эмоционально перекрашивает как образ Люции, вынужденно придавая ему негативную окраску, так и образ Максимилиана. В результате необходимости сохранения равновесия диктуется вполне определенный код, определяющий направление иного отношения к действующим лицам.

Сохранение баланса внутри сформированной конструкции требует необходимого изменения образа бывшего эсэсовца, а это возможно лишь в случае выстраивания возможных мотивировок, оправдывающих его в глазах зрителей. Режиссер не констатирует их, а только определяет направление и дает возможность самостоятельного поиска. Соответственно, каждый зритель на основе личного жизненного опыта, морально-



Кадр из фильма  
«Ночной портъ»,  
1974 год

нравственной позиции, политических взглядов, религиозных, социальных и сословных приоритетов производит переоценку своего отношения к персонажу. В результате этого позиционирование связи основных героев на уровне садомазохистского комплекса с четко обозначенными ролями, внезапно пред-

стает перед зрителями в ином ракурсе. Доминирование Максимилиана на сексуальном уровне нивелируется той властью, которую получает она над ним в психоэмоциональном плане. Садистские наклонности Максимилиана представляются лишь обратной стороной его подавленного стремления к мазохистскому комплексу.

Действия, разворачивающиеся до этого момента, претерпевают резкий поворот, и из жертвы Лючия превращается в хищницу, которая подавляет Максимилиана в эмоциональном плане. Он уже не выглядит тем, кто ведет за собой партнера, а все его действия подчинены влиянию воли бывшей узницы. В разговоре с графиней, когда на глазах Максимилиана появляются слезы сладостного страдания, этот образ преобразуется до неузнаваемости. Бывший эсэсовский офицер теряет под ногами почву. С одной стороны, он попадает под давление своих компаньонов, настаивающих на прекращении их отношений и выдаче бывшей заключенной им, с другой, — его подавленная сущность находится в полной власти Лючии.

### **Внутренний мир как призма действительности**

Узница становится инициатором продолжения связи, которая в тот момент, когда Максимилиан закрывает входную дверь своей квартиры, обрекает их на гибель. Режиссер изначально определяет дальнейшее развитие событий, наделяя квартиру Максимилиана метафоричностью бункера, в котором им суждено погибнуть. Герои закрываются от внешнего мира, образуя окружающую среду со своим внутренним миром, из которого вытеснены все иные обстоятельства, кроме необходимости физического ощущения друг друга. Подобное заключение в

замкнутом пространстве можно квалифицировать как неприятие внешнего мира, нарушающего достигнутую гармонию их отношений, и как некую проекцию на место их прежнего счастья — концентрационный лагерь.

Это хорошо иллюстрирует, введенный в контекст картины образ осколков стекла. Если в ретроспективном эпизоде Максимилиан, стремясь утвердить доминирование мужского начала, стреляет из пистолета по стеклам, окружающим несчастную пленницу, то в эпизоде реальном уже Лючия разбивает флакон духов, на осколки которого Максимилиан наступает обнаженной ногой. Дальнейшее развитие образа происходит в тот момент, когда голодная Лючия, несмотря на запрет об экономии продуктов, вылизывает ягодный джем из разбитой стеклянной банки, нисколько не боясь обрезать язык об острые края. Спустя двенадцать лет, они вновь добровольно имитируют свое заключение в концлагере, что явственно ощущается в зрительном зале, когда на небольшие кусочки аккуратно разрезается хлеб, напоминая пайки узников.

Остро ощущаемое неадекватное поведение Максимилиана подчеркивается реакцией его коллег по комитету. Его соратники отдают отчет губительному поведению и, несмотря на связывающие их обязательства, принимают решение физического устранения обоих героев драмы. Наличие смягчающих обстоятельств ими отвергается, поскольку подобные отношения становятся угрозой выстроенной ими модели интеграции в социум.

Лючия, с момента ее появления в квартире Максимилиана, передвигается на четвереньках, что само по себе подчеркивает переход их взаимоотношений на животный уровень.

В данном случае Л. Кавани отсылает зрителей к реконструированному эпизоду, когда Лючия в толпе обнаженных заключенных, ведомых на «заклание», проходит перед Максимилианом. Он выделяет ее, и его ассистент высвечивает ее фигуру светом софита, а камера фиксирует это как документ.

Кадр из фильма  
«Ночной портье»,  
1974 год



Режиссер не дает в картине никаких отсылок к детству героев, выстраивая отражение их комплексов в момент, когда они находятся во взрослом состоянии. Лючия появляется в судьбе Максимилиана волею случая, но подобная ситуация становится возможной в результате его стремления реализоваться в условиях неограниченной власти. Подавленный мазохистский комплекс Максимилиана делает из него чудовище, которое жаждет физической власти. Реализация такого стремления достигается тогда, когда его воля сосредоточена на решении вопроса жизни и смерти заключенных, их полной зависимости. Упоение чувством безнаказанной власти становится для Максимилиана тем омутом, в котором он топит свое, неосознаваемое желание быть зависимым, подчиненным и униженным. Такое поведение характерно в условиях жесткого воспитания и изначального подавления личности.

Наличие такого рода людей, психологически ущербных, послужило причиной возникновения лагерей смерти, где они могли позволить решать свои проблемы, связанные с неполноценным развитием личности. Однако, по замыслу автора, возможна ситуация, когда глубоко подавленное естество находит способ вырваться наружу, как это и происходит с героями картины. Максимилиан, помимо сексуального влечения к Лючии, видит в ней сильную личность, и его задачей становится подавление ее настолько, насколько это возможно в созданных обстоятельствах.

Лючия же понимает, что в его лице она способна обрести необходимую власть, хотя бы для того, чтобы выжить. В результате этой «схватки» она выходит победителем и после танца получает из рук своего надсмотрщика не просто голову заключенного, а символ неограниченного на него влияния. Прошедшие двенадцать лет меняют всё. В памяти остаются лишь воспоминания о тех мгновениях унижения, которые ей пришлось пережить. Не случайно в первые мгновения их встречи она стремится убежать, но это длится недолго. некогда прочувствованный вкус власти заставляет ее, несмотря на страх, остаться в отеле. И уже в этот момент становится ясно, что она вновь возьмет власть над Максимилианом. Он же, казалось бы поборовший в себе мазохистский комплекс, — это можно видеть по его поведению в отеле, вновь попадает под ее влияние. В результате снова вокруг ломаются судьбы, в жертву приносится итальянец Марио, как тот несчастный заключенный в концлагере. Правда, в этот раз танец страсти перед эс-совцами они танцуют вдвоем — Лючия и Максимилиан.



Режиссер Л. Кавани замыкает этот круг, показывая в финале две сюжетно связанные сцены: когда главные герои, исчерпав ресурс взаимного притяжения, покидают квартиру, что является символом их возвращения в настоящее время, и расстрел на мосту двух фигур, одетых в костюмы из прошлого, олицетворяя отторжение социумом субъектов такого рода.

\* \* \*

Фильм «Ночной портье» реализует в своем замысле важную для человеческого устройства мысль: будущее определяется прошлым с учетом корректив, вносимых в настоящее время. У человечества всегда есть возможность избежать предначертанное, при условии преодоления себя. Зачастую сделать это нелегко, как не получилось у Максимилиана и Люции, но шанс им был дан. И можно было сделать твердый и решительный шаг, чтобы разорвать порочный круг.

Времена, когда объекты желания могли оставаться недостижимыми до самой смерти, давно в прошлом. К тому же самоценность любви заключается в ней самой. И тут вопрос в ином: насколько катастрофично отзываются в будущем грехи нашего прошлого. Современный кинематограф овладел множеством средств выразительности, чтобы достаточно точно реконструируя прошлое, иметь возможность предвидеть будущее. Во многом благодаря тому, что с помощью монтажа и высококачественной концентрации кинообразов можно в сжатые сроки «прожить» исторически временные пласты в их художественной интерпретации. И общество как совокупность зрителей вполне может не только осознать и в некотором смысле «испытать» чувственный опыт прошлого, но и представить себе некую проекцию будущего.

Специфика киноискусства позволяет сегодня не просто отстраненно наблюдать за разворачивающимися событиями на экране, но проникать в сущность происходящего, быть его соучастником, а потому правомерно говорить о новом опыте, приобретаемом кинозрителями. Следовательно, самое время говорить и о влиянии кинематографа на принимаемые решения и совершаемые действия в реальном настоящем. В этой связи правомерным становится и вывод о том, что современный кинематограф уже не только и не столько средство удовлетворения эстетических потребностей зрителей, сколько действенный инструмент формирования и корректировки социокультурной парадигмы, на которую опирается общество в своем развитии. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Г.Н. Социальная психология / Г.Н. Андреева. М.: Наука, 1994. 324 с.
2. Анчел Е. Мифы потрясенного сознания / Е. Анчел. М.: Прогресс, 1979. 286 с.
3. Барг М.А. Эпохи и идеи / М.А. Барг. М.: Мысль, 1987. 348 с.
4. Ковриженко М.К. Креатив в рекламе / М.К. Ковриженко. СПб.: Питер, 2004. 253 с.
5. Рябцев С.В. Место и роль мифологии в социально-политической жизни России XX столетия / С.В. Рябцев. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 264 с.
6. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М.: Прогресс, 1992. 489 с.

## REFERENCES

1. Andreeva G.N. (1994) Sotsial'naya psikhologiya [Social psychology]. G.N. Andreeva. Moscow: Nauka, 1994. 324 p. (In Russ.).
2. Anchel E. (1979) Mify potryasennogo soznaniya [Myths of the shaken mind.]. E. Anchel. Moscow: Progress, 1979. 286 p. (In Russ.).
3. Barg M.A. (1987) Epokhi i idei [Epochs and ideas]. M.A. Barg. Moscow: Mysl', 1987. 348 p. (in Russ.).
4. Kovrizhenko M.K. (2004) Kreativ v reklame [Creative in advertising]. M.K. Kovrizhenko. St. Petersburg: Piter, 2004. 253 p. (In Russ.).
5. Ryabtsev S.V. (2004) Mesto i rol' mifologii v sotsial'no-politicheskoi zhizni Rossii XX stoletiya [The place and role of mythology in the socio-political life of Russia in the twentieth century]. S.V. Ryabtsev. Moscow: Progress-Traditsiya, 2004. 264 p. (in Russ.).
6. Freud Z. (1992) Po tu storonu printsipa udovol'stviya [Beyond the pleasure principle] Z. Freud. Moscow: Progress, 1992. 489 p. (In Russ.).

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

«Ночной портье» (1974). Режиссер Лилиана Кавани. Италия. 118 минут.

# Reconstruction of the Past in the Reality of Screen Imagery

**Vyacheslav V. Marusenkov**

*Ph.D of Art History, Dean of the Screenwriting and Cinematography Faculty, Associate Professor of the Department of Film Studies at VGIK*

UDC 778.5.04.072.094

**ABSTRACT:** The article deals with issues related to the reconstruction of the past events in the artistic space of the film. Based on the analysis of the film language in the movie “Night porter” (directed by L. Cavani), the stages of the formation of artistic imagery of the film through the recreation of the past epoch are traced. Based on the research, the authors identify mechanisms for implementing the existing principles of forming an idea of the basic model that creates the present in the imagination and consciousness of viewers.

The specific character of cinema allows one not to merely observe unfolding events in a detached way, but to get into the very essence of what is happening, becoming an active participant, so it is legitimate to speak about a new experience acquired by the audience.

The system of values, and especially the process of its transformation, has always been and will always be of genuine interest to artists, since this is the basis, one might even say, the root cause of transactions existing in society that directly shape its spiritual and moral state.

The paper confirms the thesis that the life experience acquired by the viewer through penetration into the consciousness of the artistic imagery of the film, affects the decision making.

**KEY WORDS:** reconstruction of the past, a socio-cultural paradigm, cinema, language of cinema, art space