



Кинореконструкция прошлого как метод осмысления реальности

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения

В статье рассматриваются вопросы, связанные с методом кинореконструкции прошлого в художественном пространстве фильма. Создание кинопроизведений этого типа свидетельствует как о стремлении кинематографа к раскрытию связи времен и построению эффективной персонализированной аудиовизуальной коммуникации со зрителем, которой обладает экранное искусство, так и о беспрецедентной возможности кино адаптировать в коллективном сознании новые идеи и концепты.

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

реконструкция
прошлого,
социокультурная
парадигма,
кинематограф,
киноязык,
художественное
время,
коллективное
бессознательное

Кинопроизведение — уникальное средство межличностно-го общения, хотя и опосредованное. Во многом благодаря образности кино режиссеры часто обращаются к значимым для всего человечества темам, пользуясь возможностью транслировать аудитории в чувственно-эмоциональной форме свое отношение к разного рода проблемам. Система средств киновыразительности позволяет автору фильма свободно «беседовать» со зрителем, используя при этом образную структуру аудиовизуального произведения, доносить через изображение суть авторского высказывания.

Художественно-временные характеристики кинотекста запечатлеваются в сознании зрителя как образы-гештальты (от нем. Gestalt — целостная форма), задающие направленность зрительской рефлексии, являющиеся зачастую неким мифокодом, апеллирующим к коллективному бессознательному. Способность режиссера пробудить у аудитории способность к социальной прапамяти во время массового просмотра и есть тот алгоритм, который позволяет судить о степени таланта кинематографиста.

Вживание зрительской аудитории в события давно минувшего времени — метод используемый режиссерами для создания атмосферы воссоздания и укрепления устойчивых коммуника-

тивных связей, призванных обеспечить сопереживание вместе с героями фильма знаковых событий прошлого. В кино окружающая реальность есть плод взаимодействия двух сил, одна из которых — осознанно-бессознательное движение социума к некой цели, а вторая — тот базис, с помощью которого происходит это движение. Причем, эта новая сформулированная цель может быть продолжением уже существующих целей, а может и наоборот, так как нередко новое рождается из отрицания предшественного. В любом случае, невозможно рассматривать современность без контекста предшествовавших процессов.

Кинореконструкция прошлого

Наглядным подтверждением этому является анализ фильма «Конформист» Бернардо Бертолуччи (1970). Режиссер избрал сложный путь — создать пространственно-временную реконструкцию прошлого с тем, чтобы обстоятельно раскрыть личностные мотивировки героев, приверженных фашизму. Структурно фильм состоит из двух эпизодов.

Первый эпизод начинается ранним утром, когда герой фильма Марчелло, выходит из гостиницы на улицу и садится в автомобиль, а заканчивается тем же днем, высоко в горах, убийством профессора Кларка и его жены. Действие второго эпизода происходит спустя пять лет, в квартире Марчелло, где по радио методично повторяется, что фашистский режим Муссолини пал, и завершается вечером, когда в развалинах Римского Колизея герой фильма вожделенно смотрит на юношу.

Несмотря на сравнительно равные отрезки фабульного времени обоих эпизодов, экранное время, отведенное Бертолуччи каждому из них, распределено непропорционально, и этому есть объяснение. Сюжетно первый эпизод охватывает период в 20 лет — с 1917 по 1938 год. Правда, в структуре фильма есть еще ряд сцен, соединенных по принципу причинно-следственной связи, которые реконструируют прошлое Марчелло. При этом в каждой сцене герой фильма повествует о происходящем, отражая свой взгляд на текущие события. Но зрителю не явлены никакие иные обстоятельства, способные пролить свет на причины, заставляющие действовать героя, остальных персонажей тем или иным способом. Таким образом, для выявления истинной картины произошедшего в прошлом зрителю необходимо вычленив из рассказа Марчелло правду, опираясь на те два первых эпизода, где присутствует относительная объективность совершаемых им действий, которые, судя по названию фильма, могут быть охарактеризованы как конформистские.

Тем более, всё, совершенное героем в первом эпизоде, свидетельствует о том, что он воспринимает событийную реальность с высокой долей равнодушия.

В предраассветный час из чувства долга Марчелло выходит и садится в машину, пассивно наблюдая за дорогой. И появление машины профессора не вызывает у него никаких эмоций. Герой бездействует. Профессора Квадри закалывают у него на глазах, а Анна, его жена, спасаясь от преследования, молит Марчелло о спасении. Но и в эту минуту он остается холоден. И в иных, осложненных сюжетом обстоятельствах он также остается бездейственным. В итоге в первом эпизоде Марчелло совершает как бы три действия: первое — это выполнение долга и один за другим — два равнодушных бездействия.

Второй эпизод более насыщен. Сначала под голос диктора радио Марчелло с молитвой укладывает дочь спать. Затем, несмотря на беспокойную обстановку, собирается выйти на улицу. Он встречается с другом, слепым Итало, убежденным фашистом, не боясь показаться вместе с ним на улице; слышит рассказ о мадам Баттерфляй и узнает в рассказчике шофера Паскуалино. Воспоминания детства угнетают его, и он перекладывает вину на шофера за убийство профессора Квадри. Он громко кричит, что его друг Итало фашист, но слышат его лишь проститутки. А проходя через революционно настроенную толпу, Марчелло, которому достаточно в этот момент крикнуть о том, что Итало фашист, этого не делает. Наконец, его взгляд останавливается на готовящемся ко сну юноше.

Таким образом, задекларированный в названии конформизм Марчелло ничем не подкреплен в контексте созданного образа, напротив, действия второго эпизода доказывают обратное. Он осторожен, труслив, его сознание отягощено воспоминаниями о преступлении, но при этом он верен дружбе. Кроме того, память Марчелло осложнена эпизодом двойной реконструкции прошлого, событиями 1917 года. Бертолуччи реализует это зрителям в ассоциативной связи развития сюжета. Итак, с одной стороны, это воспоминания детства, с другой — подсознательное осмысление окружающей действительности. Прошлое приходит на помощь, когда недостает аргументации для понимания настоящего.

Все время, вплоть до убийства профессора, Марчелло старательно ищет оправдание тому, что произойдет. Видения предстают на экране как ирреальные образы, будь то появление Марчелло в психиатрической лечебнице, где вместе с матерью он посещает отца, или министерские коридоры. На том же, ирреальном уровне воплощены и реальные сцены, где персонажи



Кадр из фильма
Б. Бертолуччи
«Конформист»:
Джулия Клеричи
(С. Сандрелли)
и Анна Квадри
(Д. Санда)

фигурируют во вневременном контексте. Танцующие в клубе сжимают тех, о ком думает Марчелло, отгораживают их от него. Находясь в состоянии ирреальности, в иной системе координат, его сознание стремится определить нишу, которую надо занять, однако Бертолуччи выстраивает атмосферу и образ героя, взаимно отторгающих друг друга. В каждой сцене, будь это в Риме или Париже, режиссер всеми доступными средствами передает дискомфорт, окружающий героя. И чем глубже повествование сюжета уходит в пласты прошлого, тем отчетливее становится оценка трагичности существования человека, обреченного на одиночество.

Прошлое как базис настоящего

В данном контексте речь идет о создаваемом вокруг Марчелло космосе как прямой проекции его внутреннего состояния. Ощущаемый героем дискомфорт становится стержневым конфликтом, на основе которого выстраивается сюжет. По мере развития действия на экране возникают и локальные внешние конфликты во взаимоотношениях Марчелло с другими персонажами, которые по своей природе опираются на основной. Так, его конфликт с матерью является следствием невозможности воспринять ее образ жизни, взаимоотношения с Итало из той же категории, принимая его помощь, Марчелло высмеивает и его убеждения.

Основной конфликт осложняется стремлением Марчелло занять определенную нишу в обществе, его отношения с социумом выстраиваются по оси «неизбежность-неприятие». Осознание того, что необходимо выживать, борется с желанием оставаться параллельным к происходящему. Однако интеграция в социальное пространство предполагает либо ту поддержку, которую реализует Итало, либо сопротивление, как это понимает профессор.

Бертолуччи вполне прозрачно обозначает свою позицию, представляя Итало слепцом. Однако танец на вечеринке,

устроенной Итало в честь Марчелло, и танец в Париже практически стирают границу между позициями этих персонажей. Не случайно Марчелло повсюду фигурирует как сторонний наблюдатель, считая невозможным подчиняться влиянию толпы. Точно также он не присоединяется и к уличному шествию граждан, празднующих падение режима.

Самоценность внутреннего состояния является для Марчелло первоосновой его личности, хотя он может ее и предать, но не принести в жертву. Эпизод двойной ретроспекции, по замыслу режиссера, призван раскрыть зрителям мотивы конформизма Марчелло, желание быть как все. Глубокая подавленность при осознании своей непохожести на других приводит к появлению Паскуалино, и этого молодого шофера Марчелло воспринимает подсознательно почти как отца, от которого необходимо избавиться.

Побудительные мотивы

В реконструкции воспоминаний Марчелло прослеживаются жестко обозначенные фрейдистские мотивы, его сознание старается перевести жизнь на понятный язык, понять суть сбоев в подсознании. Паскуалино обрекается на смерть в результате смещения интерпретационных акцентов в сознании «маленького» Марчелло, которому крайне необходимо самореализоваться. Паскуалино, по Марчелло, совершает то, что более всего хочется именно Марчелло, чье подсознание, обремененное стремлением к отрешению от греха, самоутверждается доступным способом. На некоторое время он подавляет свои желания, подменяя их чувством вины за содеянное, но в итоге у него вырабатывается комплекс противопоставления себя обществу.

Результатом подобного отклонения личности становится приспособление к сущему, и, как следствие, возникают в структуре отношения к действительности предательство и небрежение морально-нравственными ценностями. Такое отношение к

Кадр из фильма
Б. Бертолуччи
«Конформист»:
Марчелло Клеричи
(Ж.-Л. Трентиньян)
и Анна Квадри
(Д. Санда)





Кадр из фильма
Б. Бертолуччи
«Конформист»:
Марчелло Клеричи
(Ж.-Л. Трентиньян)

социальным связям порождает и особую отдаленность от общественных проблем. Сама по себе эта позиция одного человека не несет в себе угрозы, но когда в обществе нарастает количество подобных людей, складывается ситуация прихода к власти тоталитарного режима. Фанатично настроенное

меньшинство обрекает молчаливое большинство на приспособленчество к созданным условиям. И поскольку люди, подобные Марчелло, сконцентрированы, как правило, на сугубо внутренних проблемах, осознание творящегося вокруг приходит к ним лишь в тот момент, когда наступает необходимость жить в навязанных реалиях.

В финале фильма Бертолуччи проводит своего героя по кругам нравственного падения вплоть до стадии отрицания своей сущности. Взгляд Марчелло сквозь прутья решетки, скользнув по юноше, уходит в тайны истории Колизея. Объектив кинокамеры превращается в глаз зрителя, зрителя, ставшего не просто свидетелем, но соучастником трагических событий. Соответственно, и разделяющего с героем груз ответственности за содеянное и меру падения.

Реконструкция прошлого и ее влияние на аудиторию

Проживание через реконструкцию прошлого позволяет расширить опыт кинообраза на аудиторию зрителей, создав условия для формирования отличной от прежней социокультурной парадигмы. Метод реконструкции прошлого в структуре фильма обеспечивает воплощение на экране внутреннего мира персонажа. В результате применения этого метода, основанного на повторном проживании героем событий прошлого, решается задача погружения зрителя в систему действующих, а главное, ранее действовавших мотивировок, что позволяет увидеть их трансформацию. При их сопоставлении возможен анализ событий реальности в прошлом и настоящем.

Наблюдая происходящее, реализуемое спецификой кинематографа в настоящем времени, зритель проходит через всю гамму чувств и эмоций персонажа. Результатом становится обогащение коллективной бессознательной памяти качественно новыми характеристиками, расширяющими не только архетипическую базу, но и художественное пространство, формирующее современную действительность. Такого рода процессы позволяют говорить как о значимости киноискусства в осуществлении прямого влияния на создание реальности и непосредственном побуждении движения общества к определенной цели, так и об обращении к истокам, на базе которых строится новое мироздание. Благодаря этой уникальной возможности, можно утверждать, что экранное произведение, помимо сугубо развлекательной и эстетической функции, обладает и значительным потенциалом формирования социокультурной парадигмы, что требует пристального внимания и изучения. ■

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. *Sotsial'naya psikhologiya [Social psychology]* / G.N. Andreeva. — M.: Nauka, 1994. — 324 p.
2. Anchel E. *Mify potryasennogo soznaniya [Myths of shocked consciousness (A megrendult ontudat mitoszai, 1974)]* / E. Anchel. — M.: Progress, 1979. — 286 p.
3. Barg M.A. *Epokhi i idei [Era and ideas: the Rise of historicism]* / M.A. Barg. — M.: Mysl', 1987. — 348 p.
4. Kovrizhenko M.K. *Kreativ v reklame [Creative in advertisement]* / M.K. Kovrizhenko. — SPb.: Piter, 2004. — 253 p.
5. Ryabtsev S.V. *Mesto i rol' mifologii v sotsial'no-politicheskoi zhizni Rossii XX stoletiya [The place and role of mythology in the social-political life of Russia of the XX century]* / S.V. Ryabtsev. — M.: Progress-Traditsiya, 2004. — 264 p.
6. Freid Z. *Po tu storonu printsipa udovol'stviya [Beyond the pleasure principle]* / Z. Freid. — M.: Progress, 1992. — 489 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«Конформист» (1970). Реж. Лукино Висконти. Италия, Франция, ФРГ. 112 мин.

Film Reconstruction of the Past as a Method of Understanding Reality

Vyacheslav V. Marusenkov

PhD (Arts)

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The article deals with the method of cine-reconstruction of the past in the film space. Basing on analysis of the means used cinematic language in B. Bertolucci's *The Conformist* the author traces visualization of the inner world of the personage through the reconstruction of his past as well as the mechanism of transformation of the current system of images into a new form of socio-cultural paradigms. The system of tools employed allows one to freely converse with the viewer using both the structure and imagery of the film, and the possibility of using the image to convey the deep essence of the author's message.

Artistic and temporal characteristics of the screen text are inscribed into the viewer as elements of creation a direction of reflection on the material presented, often as a mythical code, which appeals to the collective unconscious. Reality surround is the result of an interaction between two forces, that is consciously-the unconscious movement of society toward a certain goal, and the base starting this movement. It is possible that this new goal is the continuation of existing, and perhaps vice versa.

These works show that screen art, having a direct conversation with the viewer, has the opportunity to implement a new concept of collective consciousness.

KEY WORDS: reconstruction of the past, a socio-cultural paradigm, cinema, film language, artistic time continuum, collective unconscious