



Образная структура фильма в преломлении мифологем

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения

В статье анализируются вопросы, связанные с применением в художественном фильме мифологических структур. В работе находит подтверждение тезис о том, что кинематограф, используя присущие ему средства обращения к аудитории, способен создавать новые образные системы, непосредственно влияющие на жизнь общества.

АННОТАЦИЯ
УДК 778.5.04.072.094

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
миф,
мифологема,
социокультурная
парадигма,
кинематограф,
киноязык,
художественное
время,
коллективное
бессознательное,
массовый
просмотр

Влияние произведения киноискусства на современного зрителя является краеугольным камнем неугасаемого интереса аудитории к кинематографу, к применяемым им выразительным средствам. Опыт свидетельствует, что несмотря на стремительное развитие иных, не связанных с массовым просмотром экранных искусств (например, интернет-вещание, video-on-demand и т. д.), этот процесс не способен окончательно повлиять на вымывание зрительных залов в кинотеатрах. Хотя в целом проблема, конечно, сохраняется.

Во многом такое утверждение обусловлено тем, что произведение киноискусства способно оперировать значительным набором средств выразительности, который позволяет зрителю во время массового просмотра напрямую обращаться к коллективному бессознательному, что, несомненно, катализируется эффектом совместного проникновения в художественный мир произведения. Эмоции, переживаемые значительным числом аудитории одновременно, воспринимаются как чувственно-психологический коллективный акт и подсознательно способны всколыхнуть идентичные по своей сути прообразы. Если при единоличном просмотре зрительское восприятие может не всегда быть готово к осознанию значимого режиссерского знаково-образного решения, то в условиях массового сеанса представленные на большом экране образы обязательно будут восприняты наиболее чувственной частью зрительской аудитории, которая, благодаря психоэмоциональной реакции, ретранслирует эти ощущения сидящим в зале.

Авторы кинопроизведений обычно используют для привлечения внимания зрителей вполне апробированные средства и методы работы с аудиторией. К ним относится и внедрение в сюжетную канву фильма мифологических элементов, при обращении к которым сознание получает дополнительную, зачастую более сильную образную окраску по сравнению с прямо используемым медиатекстом. Данный метод, помимо дополнительного эффекта восприятия, оказывает существенное влияние как на художественный мир самого аудиовизуального произведения, так и на те образы, что возникают в сознании зрителя. Сообщение, транслируемое через новый сюжет как систему реализации средств выразительности киноискусства, способного придать новые характерные черты известному мифу, позволяет на художественном уровне создавать немало иных, более объемных мифологических образов, которые запечатлеваются в коллективном бессознательном.

Структура экранного произведения

Наиболее рельефно данный прием прослеживается в фильме «Гибель богов» Лукино Висконти (1969), получившем в свое время широкий резонанс в европейском и мировом кинопрокате. Это произведение несет в себе все признаки масштабного эпического полотна, где на примере судьбы баронов фон Эссенбек повествуется о сложнейших идеологических, политических и социально-экономических катаклизмах в Германии. Висконти, выстраивая драматическое жизнеописание семейной модели, наделяет каждого ее представителя мифологическими признаками, соотносящимися по сути с социально-политическими силами, классами и слоями всего германского общества.

Действие картины начинается в ночь пожара Рейхстага, ставшего точкой отсчета установления Гитлером нацистского режима, и заканчивается в канун мировой войны, когда главный герой фильма — Мартин фон Эссенбек, внук старого барона, завершает свой путь становления от подонка до законченного нациста. Висконти выстраивает сюжет картины вокруг этой фигуры в связи с тем, что Мартин олицетворяет тех, кто встал на сторону фанатиков фашизма, при этом он исходит из сугубо личностных мотивировок, реализовать которые можно только с помощью третьей силы — государственной машины, способной, по Гегелю, а главное имеющей право «растоптать цветок на ее пути»¹.

Висконти дважды репрезентует в фильме структуру ада Данте, проводя своих героев по мифологическим кругам искушения. В первый раз по этому пути следует Фредерик Брукман,

¹ Цитата из фильма. — Прим. авт.



Кадр из фильма
Л. Висконти
«Гибель богов».
Софи фон Эссенбек
(Ингрид Тулин)

управляющий заводами семьи Эссенбеков, который ради денег и стремления к власти уничтожает свою личность. Мотивы Фредерика Брукмана — обладание деньгами, властью, славой, если и не являются в достаточной степени универсальными, то

выглядят, по крайней мере, убедительно, поскольку проникнуты не только личными амбициями, но и осужимой пользой, которую они могут принести. Что же касается Мартина, тоже движущегося по кругам ада, всё обстоит иначе. Порок ему присущ изначально, и это Висконти контурно обозначает в виде транссексуальности героя, которая впоследствии эволюционирует, проявляясь в извращенном насилии малолетних. З. Фрейд отмечает: «Спротивление исходит из тех же самых высших слоев и систем психики, которые в свое время произвели вытеснение»². Нравственное падение Фредерика и сексуальная распущенность Мартина подаются режиссером во взаимной зеркальной проекции отражения, создавая пространство порочности всех связей, понижающих общество, и концентрируясь в образе Софи фон Эссенбек, олицетворяющей Германию.

² Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М.: Прогресс, 1992. С. 13.

Мотивировки развития образов

Разница трансформации образов Фредерика и Мартина заключается в существенных отличиях их отношения к происходящим событиям. Висконти акцентирует на этом внимание, каждый раз совмещая переломные моменты в продвижении персонажей к нацизму с общей атмосферой происходящего в стране. При этом Мартин почти постоянно находится в социальном вакууме, и на его поступки влияет лишь внутренняя рефлексия, в то время как Фредерик принимает решения под воздействием внешних обстоятельств, к которым его подталкивают окружающие. Социальное окружение Фредерика играет важную роль в его нравственном падении. Можно предположить, что внедрение этого персонажа в иную социальную среду могло бы привести к другому результату. И образ Герберта Тальмана, мужа племянницы старого барона, это в некоторой

степени подтверждает. Нежелание Герберта мириться с деспотией образует жесткую конфронтацию с желанием Фредерика внедриться в структуру государственной машины. И тот и другой имеют изначально сравнительно схожие профессиональные и моральные качества, однако, по мере испытания обстоятельствами, они используют для достижения цели индивидуальный выбор и проходят точку невозврата, которая определяет их дальнейшую судьбу. Удар Фредериком ладонью по столу — жест старого Эссенбека, несколько раз повторяющийся в фильме, характеризует этот судьбоносный момент, когда каждый становится в оппозицию к другому, утверждаясь в своих убеждениях.

Фредерик Брукман использует свое право выбора и, осознавая это, несет морально-нравственную ответственность за происходящее. Но у Мартина такого права выбора нет, все его действия — это логический процесс личностного развития, где превалирует рок, который невозможно преодолеть, как в античном мифе. В фильме Висконти обрамляет драму Мартина фактическими реалиями — деспотизм матери, отсутствие отца становятся причиной подавления сексуальных желаний, формируют нездоровое сознание, смещение сексуальной идентификации этого персонажа. Внутренняя пустота Мартина, спровоцированная необходимостью защиты от диктатуры матери, не позволяет пройти ему путь становления нормальной личности. Взросление, в том числе половое созревание, значительно опережает его духовно-нравственное развитие. Мартин вступает в близкие отношения с ребенком, подчиняясь желанию восполнить недополученные в детстве тактильные ощущения, однако, физиологическая потребность подчиняет его. Нравственно-этическая грань у него отсутствует.

Характерна в этом отношении реакция окружающих на растление Мартином девочек. Первый инцидент с Тильдой, их маленькой родственницей, в фильме не имеет последствий. Ее крик — кульминация эпизода и некий ориентир дальнейшего развития событий. Убийство Иохима фон Эссенбека, ставшее метафорой смерти старого миропорядка в ночь поджога Рейхстага, затмевает поступок Мартина. Впоследствии, судьба Тильды интересует Висконти лишь как олицетворение жертв нацизма без связи с фактом сексуального насилия — эта участь народа, ставшего тем самым гегелевским «цветком», достаточно убедительна.

Инцидент же, связанный с Лизой, соседской девочкой-еврейкой, помимо драматургической мотивировки погружения Мартина в бездну нацизма, несет в себе и ярко выраженную сексуальную окраску, осложненную антисемитским подтекстом.

Изнасилование и смерть Лизы становятся звеном причинно-следственной цепи сценария. Характерно, что мать девочки на экране не появляется. Ее образ создается лишь строгим голосом, ругающим девочку в то время, когда на постели корчится страдающий Мартин. То, что происходит в его сознании, становится причиной последующих противоправных действий. По словам З. Фрейда, «...влечение, с этой точки зрения, можно было бы определить как наличное в живом организме стремление к восстановлению какого-либо прежнего состояния»³. В том же безнравственном направлении развивается и стремление национал-социалистов к наведению порядка, которое при отсутствии сдерживающего начала приводит к установлению жесточайшей диктатуры.

³ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М.: Прогресс, 1992. С. 24.

«Искушение» как закономерный этап развития

По кругам нравственного искушения обоих героев, Фредерика и Мартина, ведет гауптштурмфюрер СС Ашенбах, своеобразный Мефистофель. Любое его обещание исполняется с поразительной точностью, однако шаг за шагом каждого из этих персонажей все глубже засасывает бездна. Фредерик расчищает себе дорогу к деньгам и власти убийствами, однако власть по мере продвижения вглубь становится все эфемернее. Длинный стол, во главе которого когда-то сидел старый Эссенбек, сжимается, будто шагреновая кожа, что подчеркивается физическим устранением членов клана. Фредерик бьет ладонью по столу, желая проявить власть, но за столом уже нет ни одного лица, действительно от него зависящего, за исключением, возможно, Софи. Громкий окрик Фредерика противопоставляется тихой и вкрадчивой речи Ашенбаха, реального хозяина положения, так как именно от него зависит и судьба и жизнь собравшихся за столом Эссенбеков. Ашенбах владеет душами каждого из них, заставляя повиноваться себе, пока людьми движут низменные мотивы. Ему противостоит лишь появившийся Герберт, решившийся приехать в Германию, чтобы обменять себя на свободу своих детей. Эта сцена предстает как нравственно-духовный подвиг, но такой мотив является исключением из общего правила, что олицетворяют Фредерик, пытающийся каждому своему шагу найти оправдание, и Мартин, следующий по пути искушения без оглядки. Движет ли Мартином месть, удачно подогреваемая Ашенбахом, или опасение за свое существование, в любом случае, чувствуя поддержку своих низкопробных намерений, он низвергает с «пьедестала» Софи, заставляя ее встать на колени.

Мифологема экранного произведения

Софи, как и Германия, в надежде выпестовать послушное дитя, практически игрушку, в итоге сотворила силу, вышедшую из-под контроля. Ее крик: «На колени! Проси прощения!» — предсмертный крик кукловода, ставшего жертвой марионеток. И когда она сама падает на колени, никто не приходит ей на помощь — мать и сын, страна и фашизм остаются один на один друг с другом. Знаменательно, что в этот момент развитие сюжета фильма завершается, а он начался в тот момент, когда Софи, копируя Марлен Дитрих в «Голубом ангеле», предстает в образе кукловода во время исполнения Мартином поздравления деду. Фильм Висконти — иллюстрация пути, приведшего Германию в положение трупа с застывшим над ним нацистом, приветствующим своего фюрера.

Мартин ни на секунду не останавливается ни перед чем. В нем нет ни капли сомнения, и каждое его очередное падение мыслится им ступенью к собственному взрослению. Он, как и Фредерик Брукман, повторяет жест деда — удар ладонью по столу, призывающий к всеобщему вниманию. Но стол перед ним пуст. Его власть закончилась. Клан Эссенбеков прекратил свое существование. Если Фредерик проходит свой путь в категории реальности, где существенны расчет и выгода, то Мартин далек от этого. Его жизнь — цепь поступков, лежащих за гранью. Характерно, что при сопряжении кругов падения этих персонажей возникает своеобразная спираль, по которой спускается вниз Германия в лице Софи, а Фредерик уступает место Мартину, особенно, когда его взгляд выдает, что это он убийца главы дома Эссенбеков. Это взгляд, в котором нет сожаления, отрицания или раскаяния.

Спираль из мира реального уходит в мир преисподней, где обретается Мартин. И он, чувствуя изначальную власть над

своим управляющим, достаточно явно показывает свое превосходство. Фредерик Брукман в любой момент мог бы изменить свое решение, но это привело бы к потере всего того, к чему он так стремился всю жизнь. Мартин же подобного шанса лишен, ввиду

Кадр из фильма
Л. Висконти
«Гибель богов».
Мартин и Софи
(Хельмут Бергер
и Ингрид Тулин)



отсутствия нравственного начала и власти над ними рока. Если Ашенбах, искушая, ведет Фредерика за собой, то Мартин сам провоцирует на искушение.

В целом Висконти создает строгую композиционную матрицу, состоящую из ряда драматургически законченных эпизодов, каждый из которых, преломляясь в драме семьи Эссенбеков и проецируя события через систему выстроенных образов и мифов, кристаллизуется в историко-политический пласт Третьего Рейха. Поджог Рейхстага совпадает с убийством старого Эссенбека, вина за которое ложится на коммуниста Герберта.

Сцена кровосмесительной связи и сумасшествия Софи лишь усиливает чувство абсолютности греха в восприятии зрителя, поскольку служит не столько развитию сюжета, сколько является важной мифологической реминисценцией, сплавленной Висконти воедино. Образы леди Макбет, королевы Гертруды преломляются в Эдиповом мифе и становятся тем нервом картины, который вносит существенный вклад в ее восприятие. Как пишет З. Фрейд, «...противоположность между влечениями “Я” и сексуальными превратилась в противоположность между влечениями “Я” и влечениями к объекту»⁴. Режиссер наносит глубокую рану в сердце зрителя, предлагая проанализировать предшествующие события.

⁴ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М.: Прогресс, 1992. С. 230.

Композиция фильма в создании мифологемы

Эпизод, начинающийся с противостояния СА (штурмовые отряды Германии), представляемого Константином, и союза Вермахта и СС (нацистские формирования) в лице Ашенбаха, видится как борьба за власть внутри национал-социализма, закончившаяся «Ночью длинных ножей». Кровавая бойня становится закономерным финалом развязанного геноцида не только

еврейского, но и немецкого народа, усугубленного отрешением от культуры.

Эпизод становления нацизма начинается с искушения Мартина Ашенбахом и заканчивается, когда последний уводит Гюнтера, единственного, кто находится в оппози-

Кадр из фильма Л. Висконти «Гибель богов». Барон фон Эссенбек (Альбрехт Шенхальс)



ции к фашизму, прямо противопоставившего себя позиции отца. Финальная точка эпизода — воцарение Мартина во главе пугающего стола. Наконец, последний эпизод венчает композиционную схему, становясь своеобразным итогом причин, толкнувших Софи в объятия Мартина. Идеи нацизма нашли свое воплощение в силу стечения обстоятельств в конкретный момент времени, и дело не только в личности вождя или вождей. Порок как состояние души включает процессы, которые приводят к корректировке мотивации конкретных индивидов и масс, движущих общество по определенному пути.

Понимание этого приходит в результате анализа взаимоотношений Софи и Фредерика, с одной стороны, и мотивации действий Мартина, с другой. При наложении этих взаимоотношений на мифологическую основу, прочитывается отчетливый образ погибшего в годы Первой мировой войны отца Мартина. Мартин жестоко мстит матери за каждую нанесенную памяти отца обиду. Ненависть, подкрепленная силой власти, делает его действия управляемыми. Он мстит матери и за то, что, благодаря ее стараниям, может так жестоко мстить. Падение традиционной морали и нравственности стало причиной его самореализации, точнее его устремлений к исполнению всех желаний и потребностей. Его материально-физиологические потребности доминируют, нанося ущерб морально-нравственным качествам. Возможность реализовать потаенные желания вносит и изменения в законы существования общества. Разрушается система ценностей, уходят табу и запреты, нарушается принцип сдержек и противовесов. Грань между понятиями «желание» и «необходимость» стирается, и личная трактовка понимания жизни берет верх над смыслом.

Индивидуалистическая модель подразумевает реализацию всех желаний для себя, но не терпит того же по отношению к другим. Возникает иная мораль, считающая, что элите присуща вседозволенность. Другие призваны стать лишь ее объектами.

Мифологема сквозь образную структуру фильма

Время, прошедшее после падения фашистского режима, казалось бы, должно давать надежду на то, что общество изменилось, и возврата к прошлому нет. Однако в своем фильме Лукино Висконти вынужден вновь обратиться к событиям тридцатилетней давности, чтобы через их реконструкцию создать иную мифологическую систему, более жизнеспособную, а, следовательно, и более действенную. Используя в качестве основы своего произведения судьбу металлургического магната Круппа, режиссер сообщает своим персонажам узнаваемые

признаки, как соотносимые с прежними мифами, так и идентифицируемые с современными реалиями.

Прогнозирование на основе представленных данных дальнейшего развития событий вызывает в сознании зрителя вполне однозначную картину. В результате этого созданные автором образы продолжают свое существование, продлевая художественное время фильма, и, вступая во взаимодействие с обстоятельствами, происходящими вокруг, определяют не только отношение к ним современного зрителя, но и дают нравственные ориентиры, на базис которых, по необходимости, ориентируется человек при принятии того или иного решения.

Таким образом, можно говорить о том, что вновь созданная мифологическая система позволяет апеллировать к ней, когда сознание общества обращается к коллективному бессознательному. Также справедливо утверждение, что кинематограф как инструмент массового воздействия способен реализовать через структуру художественной образности иные характерные признаки существующему, но утратившему свою актуальность мифу, позволяя тем самым создавать более полные мифологические структуры. ■

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 s.
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

«Гибель богов» (1969). Реж. Лукино Висконти. Италия, ФРГ, 167 мин.

Screen Imagery as Reflected through Mythologems

Vyacheslav V. Marusenkov

PhD (Arts)

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The author considers the topics connected with realization of a number of mythological structures in movies. Basing on the analysis of the visual means in L. Visconti's *La caduta degli dei* stages of formation of the artistic imagery of the film and its subsequent transformation into a viable structure, which is a new form of socio-cultural paradigm are traced.

A cinema piece is able to operate in its implementation with a significant set of means of expression, which allow the viewer during a mass viewing to directly access the collective unconscious. The emotions experienced by a large scale of audience in a single specific moment, at the level of sensuous-psychological contact with someone sitting next to subconsciously able to rouse the same for all the original patterns.

To achieve this target filmmakers use unambiguous means and modes of working with the audience, firstly introduction of mythological elements into the plot. Appealing to them the consciousness conveys additional, often stronger color directly to the text.

The author confirmed the thesis that cinema, using its inherent means of addressing the audience, is able to create new imagery systems, directly affecting social life.

KEY WORDS: myth, mythology, socio-cultural paradigm, cinema, film language, art, collective unconscious, mass viewing