



## Конфликт палача и жертвы в интерпретации поствоенного зарубежного кинематографа

**М.Р. Чиркина**

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK71737>

АННОТАЦИЯ  
УДК 791.43/45

*В статье исследуется проблематика конфликта палача и жертвы, репрезентируемая авторами фильмов в контексте событий Второй мировой войны. Трактовка взаимосвязи жертвы и палача дана в отражении социальных послевоенных рефлексий, что обуславливает драматургическую многогранность сюжетосложения, вскрывает парадоксальность, разрушительную стойкость явления, таящего опасность и для современного общества.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

палач, жертва,  
преступление,  
наказание,  
тирания власти,  
диктаторские  
режимы,  
выбор героя

### Исторический экскурс

Персонажи палача и жертвы, известные с древнейших времен, представляют собой неразрывную бинарную связь. Образуя социальную мини-ячейку со своими законами и принципами, продиктованными вышестоящей властью, палач и жертва, несмотря на кажущуюся устойчивость динамики их взаимоотношений, претерпевали на протяжении истории разные метаморфозы. Парные персонажи палача и жертвы, которых соединяли факт совершенного преступления и ответная реакция в виде наказания за него, всегда вызывали большой интерес у населения, подогреваемый властями.

Палач — лицо, приводящее в действие приговор власти о смертной казни или телесном наказании. В русском языке слово палач, возможно, произошло от турецкого слова *pala*, что в переводе означает меч, кинжал. В переносном смысле слово «палач» употребляется как синоним слов «мучитель», «каратель». Палач и сам являлся неким изгоем для общества, подвергался ненавистным нападениям со стороны простых людей. Известно, что палач и его семья всегда жили за чертой города, затем рядом с тюрьмой. Со временем функции палачей стали исполнять надзиратели тюрем, также могли к ним привлекаться и военнотрудовые.

Понятие жертвы тоже уходит корнями в древность. Изначально жертвами были живые существа, которых приносили после

акта их умерщвления в дар богам. Контекст понятия исторически расширялся: самоотверженность и отречение, жертва преступления или случайных роковых обстоятельств... Но всегда определение жертвы строилось на ключевых аспектах — страдании и обреченности на гибель.

На протяжении веков наказание преступников носило характер театрализованного представления. В области уголовного права установление истины являлось исключительной компетенцией государя и его судей. «Перед правосудием суверена должны были умолкать все голоса»<sup>1</sup>. Пытка же выступала не как наказание, а как способ получения важнейшего доказательства — признания вины подсудимого. Публичная казнь являлась церемониалом, символизировала триумф суверена. Благодаря зрелищному ритуалу восстанавливалась позиция суверена, демонстрируя непобедимость и силу власти, ее превосходство, утверждая неравновесие сил между подданным, осмелившимся переступить закон, и государем. «Публичная казнь не восстанавливала справедливость, она реактивировала власть»<sup>2</sup>. И в этой битве с осужденным на казнь преступником палач играл символическую роль защитника короля, его карающую руку. Но палач разделял бесчестье и с обреченной жертвой, был ненавистной фигурой для масс. Он не обладал властью. Полноправным хозяином положения, способным приостановить действие закона и палача, помиловать преступника, оставался монарх. Как средневековое зрелище публичная казнь имела свою карнавальную сторону. Преступники часто своим бесстрашным поведением бросали вызов монарху, превращались в героев, а толпа осмеивала власти, и это недовольство таило опасность реванша, что позже произойдет во время революций во Франции, в других странах. В европейской культуре появятся привлекательные герои-преступники, в приключенческих романах многие писатели эстетически переосмыслят преступление, придавая своим персонажам исключительные качества.

Таким образом, публичные казни с применением пыток были обычным зрелищем почти вплоть до начала XIX века. Эволюция судебной-уголовной системы, рассматривая тело как главную мишень для пыток, произошла под влиянием гуманистических идей. Гуманисты видели в ритуале казни как бы продолжение самого преступления, позорное родство с ним. Они обвиняли карательную власть в приучении толпы зрителей к жестокости, видели в судьях — убийц, а в исполнителе наказания, палаче, — преступника. Публичная казнь вызывала чаще жалость к преступнику, приговоренному на пытки и смерть, превращала его в

<sup>1</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 46.

<sup>2</sup> Там же. С. 63.

<sup>3</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства. Париж., 2021. С. 14.

объект сочувствия или даже восхищения. «Публичная казнь воспринимается отныне как очаг, где снова разгорается насилие»<sup>3</sup>.

С исчезновением публичных казней и пыток исчез сам акт зрелища. Вместе с тем произошло ослабление власти над телом преступника. Карательные практики пенитенциарной системы с лишением свободы, заключением в тюрьмы, каторжными работами, высылкой с мест проживания также воздействовали на тело. Но тело теперь стало некоей собственностью и правом виновного, орудием, чтобы лишить его свободы. Наказание же служило процессом замораживания, блокировки прав индивида. Эти кардинальные изменения в сторону смягчения мер привели к смене объекта для воздействия. Система наказания стала нацеливаться не на тело правонарушителя, а на душу, чтобы поразить ее, вызвать угрызения совести и нейтрализовать исходящую от него опасность в дальнейшем, изменить его преступные наклонности. В отношении смертной казни возникла новая мораль акта умерщвления: между палачом и жертвой уже не происходило никакого физического столкновения, палач становился добросовестным исполнителем мгновенного убийства.

«...На смену палачу, этому прямому анатому страдания, приходит целая армия специалистов: надзиратели, врачи, тюремные священники, психиатры, психологи, воспитатели»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Там же. С. 16.

Интересна роль психиатров в уголовных вопросах, превратившихся в консультантов по наказанию, предлагающих то или иное «медико-судебное лечение» пациентам-преступникам. Обычно приговоренную жертву называли «пациентом». После реформ возникла система принуждений и лишений, запретов и обязанностей, а физическое страдание, прежде всего телесная боль, перестали быть составными элементами наказания. В XIX веке исчезает театральное зрелище казней и пыток. Вместо сценического представления страдания наступила эпоха сдержанности в карательной системе. Искупление через воздействие на тело должно было поражать и очищать душу. Со временем произошли тонкие и глубинные перемены в уголовно-правовой системе. Закон стал судить уже не сами преступления, а «души» преступников. Власть, поработавшая волю жертв, захватывая и подчиняя себе человеческие тела, стала превращать их в объекты познания.

Но в то же время реальная тюремная практика демонстрировала немалую долю телесного наказания: жесткий контроль над индивидом, система продовольственных пайков, одиночное заключение, избиение, лишение половых контактов. Постулат о том, что осужденные в тюрьме должны испытывать физические и

моральные страдания, явился неким неизжитым отголоском прежних форм наказания. Реформы создали символическую устойчивую связь преступления с наказанием. Всякое преступление должно было отражаться в идеальном наказании. Конфискация имущества за кражу, взяточничество каралось штрафами, тщеславный проступок — позором и бесчестьем, убийство — смертью. То есть наказание должно было вытекать из преступления. Власть создавала механизм морального воздействия не столько на совершивших преступление, сколько на других граждан.

Но более гуманная форма наказания — заключение в тюрьму — подверглась критике многих реформаторов. Они полагали, что лишение свободы не может учитывать специфику преступлений, приводя сравнение с лекарем, дающего своим пациентам одинаковое лекарство от всех болезней. Утверждали, что тюрьма прямо не воздействует на общество. Она вредна для государства, а для налогоплательщиков — затратна содержанием заключенных. Но важный довод, звучащий сегодня, состоит в том, что осуществление наказания трудно контролировать в стенах тюрьмы. Отгороженное пространство тюрьмы несет опасность оставления заключенных на произвол тюремных работников, превращая их в полностью беззащитных людей. Работа тюремщиков, сводимая к надзору и лишению свободы приговоренных, — благодатная почва для процветания тирании.

Тюрьма как огромное замкнутое сооружение с высокими стенами и защитными механизмами стала представлять активное поле для злоупотреблений в XX веке, особенно для диктаторских режимов правления. Душа как вместилище привычек вкупе с телом становилась точкой приложения наказания, обдуманного антигуманного манипулирования индивидом. Но что происходит, если жертва не становится жертвой, а палач как исполнитель закона перестает исполнять свои функции? Этот конфликт превращается в личностный — палача и жертвы. И эпоха Второй мировой войны оказалась по своей трагичности глобальным социальным полем, так как фашизм создал почву для агрессии и тирании, заключив в концлагеря миллионы без вины виноватых, обреченных на мучения, пытки, верную гибель.

Проблематика палача и жертвы сохраняет актуальность и сегодня — как для жизни, так и для искусства. Кто такие жертвы — униженные и преследуемые? Или жертвы — это обвиняемые? И где проходит грань между жертвой и палачом, возможно ли превращение одного в другого? Фильмы, снятые в послевоенное время, — некое отражение рефлексий кинематографа на фашизм, когда за личной драмой героев в каждом сюжете скры-

<sup>4</sup> Кракауэр Э.  
Психология истории  
немецкого кино.  
От Каллигари до Гит-  
лера. М.: Искусство,  
1977. С. 11.

вается глобальная драма общества. «Нельзя не видеть связи массовой психологии с развитием исторических событий обозначенного периода. Этот факт не следует сбрасывать со счетов в исследовании послегитлеровского времени»<sup>5</sup>.

Важной стороной является и проблема этической оценки поведения киногероя в контексте исторических и социально-психологических аспектов фашистской идеологии. С точки зрения Э. Фромма, «...нацизм представляет собой психологическую проблему, но сами психологические факторы следует понимать как определяемые факторами социо-экономическими; нацизм является экономической и политической проблемой, но власть, которую он обрел над целым народом, можно понять только на основе психологии»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Фромм Э.  
Бегство от свободы.  
М.: АСТ, 2018. С. 203.

### Цена забвения палачом своего прошлого

20 сентября 1961 года в автомобильной катастрофе трагически погиб режиссер кинокартины «Пассажирка» (1962) Анджей Мунк. Его помощник, Витольд Лесевич, создал из снятого материала и фотографий с места проб уникальный фильм. Кинокартина стала своеобразным отражением когнитивных и душевных переживаний Анджея Мунка. Экранизация повести бывшей заключенной концлагеря Зофьи Посмыш потрясает пронзительной простотой, тонкостью и глубиной.

В основе сюжета фильма — история случайной встречи на океанском лайнере бывшей эсэсовки Лизы с польской узницей Мартой. Символически звучат открывающие фильм слова в закадровом авторском монологе: «Рассказ начинается сегодня. Не существует ни завтра, ни вчера. Есть только сегодня. Корабль — остров во времени. И каждый пассажир — остров». Конфликт двух неординарных героинь, столкнувшихся в пространстве мирного времени, выражается в противопоставлении их характеров. «Психологический аспект нацизма, его человеческое основание ставит перед нами две проблемы: структуру характера тех людей, для которых он оказался привлекательным, и психологические характеристики идеологии, сделавшие нацизм столь эффективным инструментом воздействия на этих самых людей»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Там же.

Встреча на корабле вызывает в Лизе болезненные воспоминания. Смятение Лизы не остается незамеченным ее мужем, Вальтером. Она впервые рассказывает ему правду о своем прошлом, когда она была надзирательницей, заверяя мужа в том, что всячески пыталась помочь бывшей узнице Марте, но каждый раз испытывала лишь ее неблагодарность. Так создается выдуманное героиней пространство прошлого. Следующий рассказ Лизы,



Героиня-эсэсовка  
Лиза с узницей  
Мартой в концлагере,  
фильм «Пассажиры»  
(режиссер Анджей  
Мунк, 1962)

на этот раз самой себе, нельзя назвать исповедью. Не бывает исповеди без признания вины, без покаяния. Это суть рефлексии героини на прошлое в попытке себя оправдать.

История воспоминаний погружена в пространство концлагеря. Каждый кадр фильма снят настолько правдиво, что происходит документальное погружение зрителя в атмосферу концлагеря.

Во второй версии из прошлого Лиза раскрывает свои истинные мотивы психологического поединка с Мартой. Ею двигало желание сломить Марту, поработить волю, обуздать «неуместную» гордость и независимость характера Марты, стать ее госпожой. В моменты своего морального поражения Лиза лишалась ощущения собственной безопасности, ощущала себя жертвой, а Марту из-за ее нравственного превосходства воспринимала своим моральным палачом. Налицо раздвоенность ситуации, дуализм психологического состояния палача-жертвы, очевидное нарушение негласной конвенции манипуляции. Роковая встреча с бывшей заключенной переворачивает душевное равновесие Лизы вверх дном. Хотя при всей, казалось бы, жесткости оценок в нелицеприятном рассказе о себе в Лизе прослеживаются по сравнению с другими «железными» служительницами Рейха проблемы человечности. И иногда она проявляла снисходительность к Марте, но затем корила себя за непозволительную слабость.

Авторы фильма пытаются разобраться в причинах, почему Лиза, которой не чужды человеческие переживания — желание любить и быть любимой, считает своим долгом подавлять естественные чувства во имя безумных идей порабощения человека человеком. «Страх одиночества и относительно слабые моральные принципы помогают любой партии завоевать лояльность большей части населения, как только партия захватывает власть в государстве»<sup>8</sup>. Не это ли состояние сделало Лизу прислужницей рейха? Деспотичное навязывание своей воли и безжалостность — вот нравственные ценности фашизма, которыми подменялись идеи добра, любви и гуманизма, давая человеку ложное чувство безопасности и свободы. Нацисты умело зомбировали людей требованием развивать в себе волю вкупе с жестокостью, превращая их в послушных палачей для жертв.

<sup>8</sup> Фромм Э.  
Бегство от свободы.  
М.: АСТ, 2018. С. 205.

Но почему главной героиней в сюжете не является Марта? Она — цельная натура, с внутренним стержнем, даже в нечеловеческих условиях концлагеря созидающая маленькие радости для души. К удивлению самой Лизы, Марта чудом выжила и, пройдя страшные испытания в концлагере, сумела сберечь себя от разрушения. Это отражается в ее внешнем облике. Глядя на Марту на корабле, вряд ли кто-то может подумать, что эта красивая, ухоженная женщина прошла через ад. Что ее спасло? Возможно, то, что она не ожесточилась, не пустила в себя ростки ненависти и мести.

Лиза, напротив, после встречи с Мартой на круизном лайнере кажется растерянной, опустошенной. Внутренний надлом Лизы налицо. История судьбы Марты все же оставила заметный след в жизни Лизы. «Жизнь сама по себе и всегда — кораблекрушение. Терпеть кораблекрушение — не значит тонуть. Сознание потерпевших крушение — правда жизни и уже потому спасительно»<sup>9</sup>. И финал фильма дает надежду, хотя слабую, что Лиза в будущем найдет силы осознать собственную вину в совершенных ею преступлениях против человечности.

Выбор Лизы главной героиней как в повести, так и в фильме, имел задачу изучить психологию женщины-эсэсовки со сложным, противоречивым характером. Объектом исследования человеческой души всегда становятся персонажи, образы которых неоднозначны. Это предоставляет богатое поле для выстраивания

драматургии интересных характеров в проявлениях их бинарных реакций. Фашистская тоталитарная машина превратила героиню-палача в орудие подавления отверженных через их унижение



Сцена встречи Лизы и Марты после войны на лайнере. Фильм «Пассажиры» (режиссер Анджей Мунк, 1962)

и истребление. В то же время Лиза позволила себе стать жертвой человеконенавистнической пропаганды нацизма, изуродовав свою душу. Ответственность за это ложится на общество в целом, но не освобождает от чувства вины и личной ответственности каждого человека. Представляется, что, создавая сложный портрет эсэсовки Лизы, Анджей Мунк хотел сказать не только о психологической подоплеке фашизма, но и о том, что ценой забвения невозможно жить с миром в душе.

### Трагический дуализм палача и жертвы в фильме «Ночной портье»

Вена, 1957 год. История случайной встречи бывшего нациста Максимилиана со своей бывшей возлюбленной, узницей концлагеря Лючией, происходит здесь и сейчас. Это история странной, патологической, вновь вспыхнувшей страсти между палачом и жертвой спустя много лет. Развитие их отношений актуализировано в контексте происходящих поствоенных событий. Конфликт фильма «Ночной портье» (Лилиана Кавани, 1974, Италия) принято рассматривать в свете любовных отношений бывшей жертвы и нацистского палача во фрейдистском толковании психофизических мотивировок их поведения, вне контекста социально-психологической проблематики исторического периода гитлеризма и поствоенного времени. Но такой взгляд значительно упрощает проблематику фильма.

Название отеля «Hotel zur Oper» — «Отель для оперы» символично, оно задает антураж некоего игрового пространства. Словно в ирреальном пространстве отеля развивается действие сюжета. Ночной портье Максимилиан скрывается от властей, и ему приходится играть в закрытую игру «Процесс», которая собирает бывших военных преступников, ощущающих себя в опасности до тех пор, пока живы их свидетели. Цель этих ритуальных собраний во главе с профессором, бывшим врачом-нацистом, проводившим эксперименты на заключенных в концлагерях, — освободиться от комплекса вины и страха, зажить жизнью обычных бюргеров. В помещении отеля под музыку Стравинского Берт, танцор балета в прошлом, выступает перед Максом, своим единственным зрителем, как в былые времена он танцевал в зале концлагеря перед гитлеровцами. В этот фешенебельный отель, логово бывших нацистов, приезжает большая группа гостей, среди которых оказывается американка Лючия вместе со своим мужем, оперным дирижером. Вспыхнувшая взаимная страсть Лючии к Максимилиану заведомо обречена. По сюжету эта встреча героев случается ближе к середине, хотя их с Максом узнавание происходит на первых минутах фильма.

Макс пытается вырваться из тисков закрытого «Процесса». Прошлое раскрывается через призму личных воспоминаний Максимилиана и Лючии. Эти сцены создают подсюжеты истории. В сценах ретроспекции выявляются противоречивые мотивы их любовной связи в годы войны. Впервые Макс во время фотосъемок разглядел среди вновь прибывших в концлагерь арестованных свою жертву — хрупкую, дистрофичную Лючию, дочь социалиста из Вены. Трудно назвать попытки Макса завладеть



Люцией ухаживанием. Это было приручением затравленного, загнанного в тупик зверька, циничным, добровольно-принудительным склонением Люции к взаимности. Но влечение девушки к своему палачу, одетому в безупречную, строгую нацистскую

форму, не вызывает сомнений. В этом конкретном примере много потаенных мотивов, свойственных как индивидуальной психологии, так и психологии общества. Налицо нездоровое тяготение Люции к символам власти, мужской brutality Макса, на-



Сцена встречи Макса на крыше с бывшими нацистами. Фильм «Ночной портье» (режиссер Лилиана Кавани, 1974)

чиненной жестокостью и насилием. Под покровом власти своего палача жертва обрела иллюзию защищенности и любви. Не это ли помогло ей выжить в концлагере?

История встречи и возобновления связи палача и жертвы происходит в послевоенной Вене. Многие вопросы, будоражащие нас, находятся в этом разрезе сюжета. Что привело вновь бывшую жертву к своему бывшему палачу? Какой механизм сработал? Первой реакцией Люции было желание бежать из отеля. Но каждая ее попытка покинуть отель становилась все слабее. Словно невидимые нити затягивали ее в порочную, опасную паутину. «Главное происходит внутри нас», — эти слова Макса дают ключ к пониманию происходящего. И Макс, и Люция предстают во всей своей многосложности и неоднозначности их трактовки.

Поступки Люции в мирное время определяют ее собственный выбор. К ней возвращается память ее трагического былого. Как говорит Макс, «память — не в уголках сознания, а в жестах, мимике, в теле», то есть в тайниках души на уровне подсознания. «Время активных поступков в драматическом сюжете уплотняется, напрягается. Даже психологическое, духовное — внутреннее время “сжимается”, как бы подчиняясь общей тенденции к динамике. В связи с этим внутренние переживания персонажей становятся более эмоциональными, откровенными»<sup>10</sup>.

Люция добровольно и с самозабвением проигрывает жесткие сцены из прошлого. Рольевые акценты размываются. Порой она ведет себя, как хищная кошка, завлекая в игру Макса. Есть ли в этом желание отыграть, своеобразная месть? Или любов-

<sup>10</sup> Воденко М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодвижения. М.: ВГИК, 2011. С. 27.

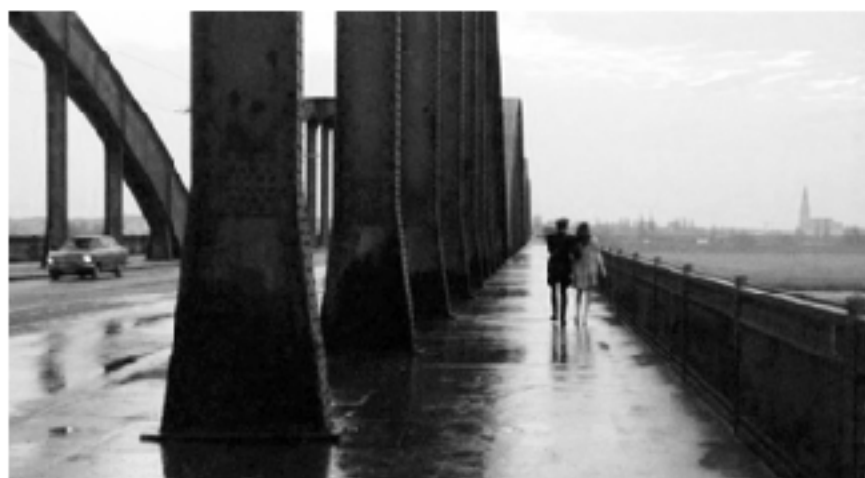
ная связь в концлагере была первым искаженным опытом любви, самым сильным эмоциональным переживанием в ее жизни? Травма пережитого могла повредить ее психику, навечно разрушить женщину как личность. За внешностью уважаемой американки скрывалась уязвленная, травмированная войной юная девочка. Макс говорит о ней графине Штайн: «Я встретил мою девочку. Она была юной, она такая же, как была». И Макс прав. Ненормальная любовь Люции, возможно, аффективная сублимация чувств жертвы. Она вновь ощущает себя узницей в его запертой квартире, испытывает притягательную силу власти Максимилиана. Люция постепенно теряет волю и контроль над собой, перестает оценивать реальность ситуации, беспреступно ввергает свою судьбу своему властелину.

В отличие от Люции, Макс осознает происходящее. Он пытается разругать ситуацию, но ведет себя неадекватно с позиции свободно живущего в мирное время европейца. Его логика поведения — логика преступника. Слова Макса — «призраки обрели форму, как вырваться?» — говорят о его трезвой оценке опасности, невозможности противостоять ей. Он сам становится жертвой своей страсти и узником Люции. Вместе с Люцией он попадает в паутину, расставленную бывшими нацистами. В этой травле герои обречены на гибель. Квартира Макса становится тюрьмой,

где они не играют в узников, а реально существуют на грани выживания без еды и света, без возможности выйти на свежий воздух или просто смотреть в окно. Парадоксальность и абсурдность событий, происходящих в центре послевоенной Европы, придает

истории глубокое философское звучание. Ритуальная сцена гибели Макса и Люции на мосту обретает смысл сакральной казни.

Действительно ли Макса и Люцию связывала любовь? Надо ли расценивать их близость только в садомазохистском ключе? Видимо, нет. Психологически обстоит всё гораздо глубже в контексте прошлых реалий. Макс «такой же гнилой», как все, но, в отличие от других, он «днем испытывает стыд». Вот почему жизнь Макса проходит под покровом ночи. В ночи он выходит



Финальная сцена с Максом и Люцией на мосту. Фильм «Ночной портье» (режиссер Лиана Кавани, 1974)

в последний раз со своей жертвой, чтобы больше не вернуться никогда. Символично, что смерть вместе с Люцией Макс встречается на рассвете. Ценою гибели он освобождается от гнетущего страха, от вины за свои деяния в прошлом.

Кинокартина «Ночной портье» — трагическое полотно рефлексии поствоенного времени, глубокие размышления о травмах души, нанесенных фашизмом, о патологии сознания, которые невозможно исцелить. Будучи в проигрываемой ими связке палача и жертвы, герои фильма становятся жертвами друг друга и бывших оголтелых нацистов и конформистов, жаждущих реванша фашизма. Возможно, встреча Макса с Люцией — это попытка изменить что-то в своей жизни «церковной мыши», вырваться из паутины, связывающей его с бывшими соратниками-нацистами. Его личность вызывает противоречивые чувства — негодование, отвращение, презрение с примесью симпатии и сочувствия к нему. Но Макс так и остается палачом Люции, приведшим жертву с собой на казнь. Люция — изначально жертва, совершающая в прошлом, в состоянии патологического наваждения, уничтожение самой себя в корыстных целях, а в мирное время — в состоянии аффекта.

### Образ палача, ставшего жертвой, в фильме «Помнить»

Герой фильма «Помнить» (Атом Эгоян, 2015, Канада, США) — Зев Гутман<sup>11</sup>, пожилой мужчина, просыпается в уютной домашней обстановке. Он тщетно зовет свою жену Рут. Встав с кровати и взяв в руки ее шляпку, мужчина выходит из комнаты в коридор. Тут он оказывается в просторном фойе дома престарелых, где ему вежливо пытаются помочь, напоминая, что Рут умерла. Зев Гутман страдает старческой деменцией, обострившейся после смерти жены. Его приятель, старый еврей Макс, передвигающийся в инвалидной коляске, напоминает Зеву о данном перед смертью Рут важном обещании и требует незамедлительно приступить к его исполнению. Тайком от родных Зев отправляется в путь по маршруту, требования к которому прописаны в письме, составленном Максом. Чтобы держать нить памяти под контролем, герой на своем запястье выводит шариковой ручкой слова «прочти письмо».

Интрига овладевает вниманием зрителя с первых кадров фильма. Зев Гутман, еврей, бывший узник Аушвица, жертва, становится палачом. Спустя семьдесят лет Зев должен совершить возмездие за истребление двух семей, своей и семьи Макса. До последней сцены развязки истории зритель вместе с главным героем находится в полной уверенности подлинности этих совершаемых трагических обстоятельств.

<sup>11</sup> «Зев» в переводе с иврита означает «волк». — Прим. авт.

Перемещения почти 90-летнего старика по стране, за ее пределы, в Канаду, — неимоверно трудны, и это вызывает сочувственное отношение у зрителя к Зеву. Герою предстоит встретиться с четырьмя людьми с одинаковыми именами Руди Курландер и вычислить среди них искомого нациста, оберфюрера Отто Валиша из Аушвица. Парадокс заключается в том, что именно наш герой Зев и есть в действительности тот самый человек, который преследует, по сути, самого себя — бывшего преступника-нациста. Но пока ни зритель, ни герой не предполагают такого разворота событий. Первые два Руди Курландера из списка — это дрях-



Сцена самозащиты  
главного героя.  
Фильм «Помнить»  
(режиссер Атом Эгоян,  
2015)

лые больные немцы, мирно доживающие свой век в Америке. Когда Зев узнает, что каждый из них — не тот, кого он ищет, то просит прощения за свою ошибку. В доме третьего Курландера разыгрывается кровавая драма. Сын покойного Курландера, Джон, заметив

на руке старика татуировку фашистского узника, приходит в бешенство, обвиняя гостя в том, что старик незаконно воспользовался его гостеприимством. Джон натравливает на «вонючего еврея» (цитата из фильма) немецкую овчарку. Но старик Зев умело стреляет из своего пистолета в Джона Курландера и его овчарку, убивая их наповал. После разных перипетий Зев Гутман добирается до финального пункта, где должен жить последний вероятный оберфюрер из Аушвица. Гутман представляется его дочери старым другом ее отца. Дочь Курландера радушно просит подождать его в гостиной большого богатого дома. Зев садится за рояль и виртуозно исполняет произведение Вагнера. Это вызывает неподдельное удивление у женщины. Как старый еврей может играть Вагнера — композитора, уважаемого нацистами за его антисемитские высказывания?

Между Зевом и старым Руди Курландером происходит объяснение. Раскрывается тайна, хранимая бывшими друзьями, от которой сам герой испытывает шок. Зев Гутман и есть один из двух преступников-нацистов. Он и есть Отто Валиш, обвиняемый в гибели еврейской семьи. А сам Руди Курландер — в прошлом Кунibert Штурм. Он, как и Зев, носитель номера узника на руке.

Благодаря краже документов казенных узников в годы войны и татуировке их номерных знаков оба выдали себя за узников Аушвица, скрылись от правосудия и, эмигрировав в Америку, rispetабельно устроили свою жизнь. На глазах замерших от ужаса родственников развязывается кровавая драма. Зев Гутман стреляет в упор в своего бывшего друга, вслед за ним застреливает себя.

Странно, но вместо чувства облегчения, торжества справедливости нас наполняют горечь и жалость к герою фильма и к Куниберту Штурму. В финале картины дряхлый старик еврей Макс, прикованный к креслу, раскрывает свой план в рассказе. Это он свил паутину, в которую попались оба виновника гибели его семьи. Но что удивительно, персонаж старика Макса вызывает неприязнь. Необходимость мести, жизнь на изломе с целью мщения разрушает, уродует человека, отравляет его жизнь. Состояние болезненной, маниакальной заикленности характеризует состояние жертвы. Когда жертва мстит, она неминуемо превращается в жестокого, бездушного палача, исполнителя казни. Нельзя мстить и не стать палачом. Вот та тончайшая грань метаморфозы дуалистической связи, перехода одного состояния в другое, которые демонстрирует автор своим фильмом. Макс становится палачом бывшего палача, а бывший палач Зев Гутман — жертвой своей бывшей жертвы.

Когда впервые происходит знакомство с героем фильма Зевом, он себя осознает жертвой нацизма. Воспаленный мозг Зева отказался от себя, полностью погрузившись во внутреннее пространство своей жертвы, умерщвленного им еврея. Произошла тотальная мимикрия его личности. Герой жил жизнью настоящего правоверного еврея, женился на еврейке, выучил язык, соблюдал и чтит традиции этого народа. В его сознании немец Отто Валиш перестал существовать, он умер в нем. Произошло

кардинальное внутреннее преобразование, метаморфоза палача, который стал идентифицировать себя с бывшим узником концлагеря. Его состояние можно расценивать как результат душевной болезни, которая развилась в нем от страха и ужаса мас-

Финальная сцена раскрытия тайны. Фильм «Помнить» (режиссер Атом Эгони, 2015)



штабов нацистских преступлений, собственного в них участия. Важно отметить, что Зев не то чтобы скрывал ото всех свою личность, жил двойной жизнью, притворяясь другим, как его друг Куниберт Штурм. Он просто жил жизнью другого человека, и в его сознании не осталось ни капли памяти, что он бывший немец.

В сюжете фильма «Помнить» трагическое историческое прошлое актуализируется в контексте настоящего времени. Прошлое искаженно трансформировалось в сознании героя. Его внутренний конфликт таит в себе экзистенциальную проблематику существования в обществе, которое давно осудило преступления фашизма против человечества. Бывшие нацистские преступники ушли от заслуженного наказания через обман и умерщвление памяти. Их материальное благополучие и процветание создало иллюзию счастливой семейной жизни. Но всплывшая жестокая правда вызвала неподдельный ужас родных, подорвала устои их семей. Не ответив за свои грехи в прошлом, нацистские преступники переложили моральную ответственность на свои семьи, детей, внуков. Личная драма персонажей выражает трагедию эпохи, глобальной мировой катастрофы. Надо заметить, что автор не морализирует и не дает однозначной оценки происходящему в фильме. Он тактично и деликатно, без нарочитости рассказывает простую по форме историю, которая несет в своих глубинах поток злободневных общечеловеческих вопросов. Нам сегодня трудно дать оценку поступкам людей, которые пережили в прошлом потрясения на изломе истории, трудно ответить, что же действительно происходило в их измученных душах тогда и потом.

### **Заключение**

За диаметрально противоположными позициями палача и жертвы скрываются моменты, связывающие их в роковую неразрывную цепь. Дуализм палача и жертвы чреват способностью трансформироваться изнутри с новой расстановкой позиций, актуализируя свою разрушительность и злободневность в мирное время. Понимание природы парадоксальности взаимосвязи палача и жертвы, социально-психологических причин возникновения этого опасного явления позволяет более объективно раскрыть драматургическую неоднозначность ситуации. Персонажи, оказавшиеся на сломе истории, их личностный выбор всегда вызывают большой интерес. Гонимые палачами жертвы превращаются в своем желании отмщения в тиранов и преследователей своих палачей. Полнота художественно отраженного исторического времени в каждом фильме демонстрирует психологическое многообразие характеров, невозможность дать одно-

значную оценку причин глобальной трагедии прошлого лишь с точки зрения сегодняшнего дня.

Подводя итоги, необходимо отметить, что тема дуальности палача и жертвы, раскрывающая многосложность человеческой природы, была по-разному репрезентована режиссерами в их фильмах. В каждом фильме даны неодинаковые своеобразные расстановки связи палача и жертвы с тщательной глубинной разработкой характеров, но по своей тональности выбор каждого героя оказывается трагически императивным. Нетрадиционный, дивергентный подход в сюжетах кинокартин эксплицирует реальность прошлого через правдивые живые образы персонажей — участников, свидетелей далеких трагических событий. Очевидно, что для каждого героя заглянуть в прошлое требует духовного мужества. Понимание социально-психологических истоков и мотивов поведения парной единицы *палач-жертва* несет в себе богатство возможностей для драматургии в создании их характеров. И каждый автор фильма дает своим кинопроизведением репрезентативный ответ множеству животрепещущих вопросов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Воденко М.О.* Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. 118 с.
2. *Кракауэр З.* Психология истории немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. 320 с.
3. *Ортега-и-Гассет Х.* В поисках Гёте // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 433–462.
4. *Фромм Э.* Бегство от свободы. М.: АСТ, 2018. 288 с.
5. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем-Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. 384 с.

#### REFERENCES

1. *Vodenko M.O.* (2011) *Geroy i khudozhestvennoye prostranstvo filma: analiz vzaimodeystviya* [The hero and the artistic space of the film: an analysis of interaction]. Moscow: VGIK, 2011. 118 p. (In Russ.).
2. *Krakauer Z.* (1997) *Psikhologiya istorii nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera* [The Psychology of German Film History. From Caligari to Hitler]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 320 p. (In Russ.).
3. *Ortega-i-Gasset Kh.* (1991) *V poiskakh Gyote. Estetika. Filosofiya kultury* [In Search of Goethe] // *Aesthetics. Philosophy of Culture*. Moscow: Iskusstvo, 1991. Pp. 433–462. (In Russ.).
4. *Fromm E.* (2018) *Begstvo ot svobody* [Escape from Freedom]. Moscow: AST, 2018. 288 p. (In Russ.).
5. *Fuko M.* (2021) *Nadzirat i nakazyvat. Rozhdeniye tyurny* [Surveiller et punir. Naissance de la prison]. M.: Ad Marginem-Press; Muзей sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. 384 p. (In Russ.).

# The Victimizer-Victim Conflict as Represented in the Foreign Post-War Cinematograph

**Maria R. Chirkina**

*Member of the Screen Writers Guild at the Russian Federation Filmmakers' Union,  
Lecturer at the Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 791.43/.45

**ABSTRACT:** The article explores topics of the victimizer-victim conflict as part of the World War II events. Exemplified by films of various filmmakers representing this conflict, the author interprets the relation between the victim and the victimizer in terms of social reflections and examines the role of historical memory, which offers scope for versatile plotting. Dictatorial regimes are a fertile field for toxic relationships in society. Diametrically opposite positions of victimizer and victim hold something that provides a pernicious and unbreakable bond between them. Their dualism is fraught with an inner transformation, an about-face actualizing its devastating effect and urgency in time of peace as well.

Understanding the nature of this paradoxical victimizer-victim relationship and the socio-psychological causes of this dangerous phenomenon provides a more objective insight into this ambiguous situation. Characters who find themselves at the changing point in history and their personal choices are always of great interest. The victims striving for revenge turn into persecutors of their victimizers. All round imaging of the historical time in each film reveals the mental complexity of the characters and renders it impossible to assess the causes of the global tragedy of the past in present-day terms.

The victimizer-victim conflict is analyzed with reference to historical and socio-psychological aspects of the Nazi ideology. The religious and the Freudian ones are out of scope in this paper.

A non-conventional, divergent approach to the topic in the films reveals the past reality through the characters taken from life – participants and witnesses of those tragic events. Assessment of the past sheds light on the complex and seemingly defying any logic problematics of the said conflict and allows for understanding its socio-psychological origins and motives, which breaks new ground for screen writers in creating the characters of victimizers and victims.

**KEY WORDS:** victimizer, victim, crime, punishment, tyranny of power, dictatorial regimes, the character's choice