

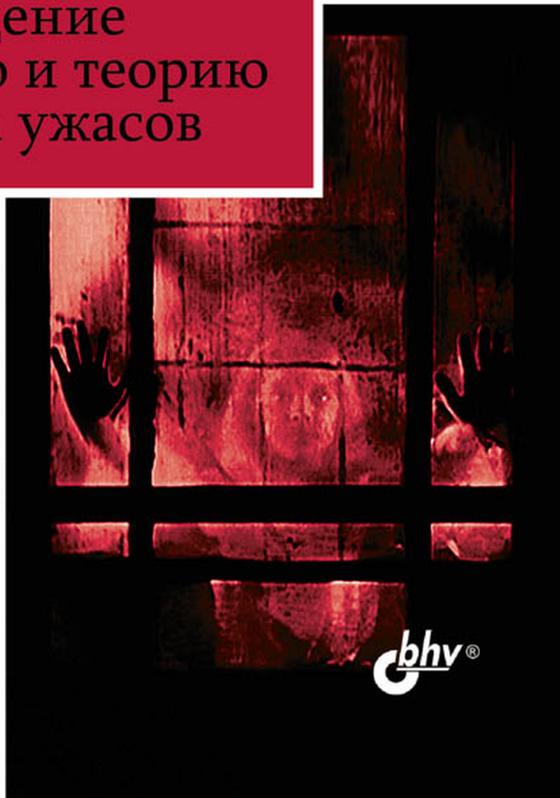
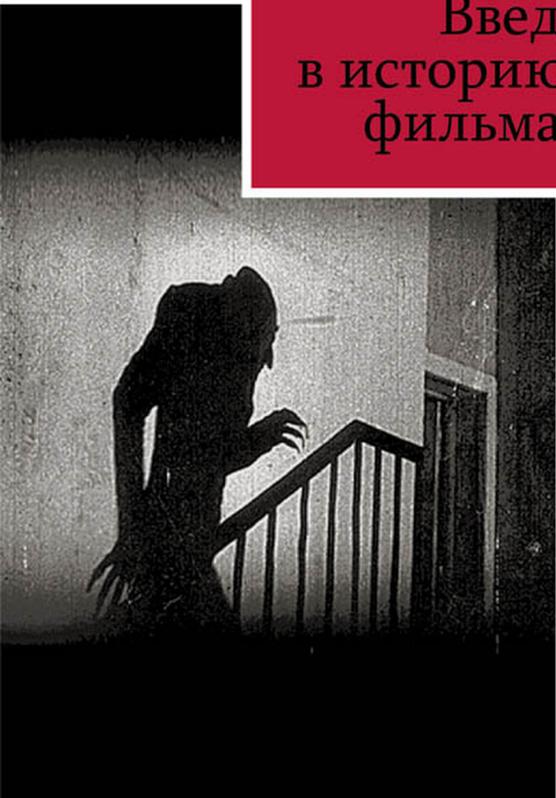
лаборатория  
ТВОРЧЕСТВА



ДМИТРИЙ КОММ

## ФОРМУЛЫ СТРАХА

Введение  
в историю и теорию  
фильма ужасов



cbhv®

лаборатория  
ТВОРЧЕСТВА

ДМИТРИЙ КОММ

# ФОРМУЛЫ СТРАХА

Введение  
в историю и теорию  
фильма ужасов



**bhv**<sup>®</sup>

УДК 791.43/45  
ББК 85.374(3)  
К63

**Комм Д. Е.**

К63      Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. —  
СПб.: БХВ-Петербург, 2012. — 224 с.: ил.

ISBN 978-5-9775-0656-4

Киновед Дмитрий Комм на протяжении многих лет читает курс, посвященный фильму ужасов, на факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. В своей книге, основанной на материалах этого курса и цикле статей в журнале «Искусство кино», он знакомит читателя с традициями фильма ужасов и триллера, многообразием школ и направлений на разных континентах и в различных социокультурных условиях, а также с творчеством наиболее значимых режиссеров, создававших каноны хоррора: Альфреда Хичкока, Роджера Кормана, Марио Бавы, Дарио Ардженто, Брайана Де Пальмы и других. Книга может быть рекомендована студентам гуманитарных вузов, а также широкому кругу любителей кино.

УДК 791.43/45  
ББК 85.374(3)

#### Группа подготовки издания:

Главный редактор	<i>Екатерина Кондукова</i>
Зам. главного редактора	<i>Екатерина Трубей</i>
Зав. редакцией	<i>Григорий Добин</i>
Редактор	<i>Ирина Латыпова</i>
Компьютерная верстка	<i>Натальи Караваевой</i>
Корректор	<i>Наталья Першакова</i>
Дизайн серии	<i>Марины Акининой</i>
Оформление обложки	<i>Марины Дамбиевой</i>
Зав. производством	<i>Николай Тверских</i>

Подписано в печать 06.12.11.  
Формат 70×100<sup>1/16</sup>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,06.  
Тираж 2500 экз. Заказ №

"БХВ-Петербург", 190005, Санкт-Петербург, Измайловский пр., 29.  
Санитарно-эпидемиологическое заключение на продукцию  
№ 77.99.60.953.Д.005770.05.09 от 26.05.2009 г. выдано Федеральной службой  
по надзору в сфере защиты прав потребителей и благополучия человека.

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ГУП "Типография "Наука"  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 978-5-9775-0656-4

© Комм Д. Е., 2012  
© Оформление, издательство "БХВ-Петербург", 2012

# Оглавление

Вступление .....	7
<b>ЧАСТЬ I. МИСТИКИ И ДЕКАДЕНТЫ .....</b>	<b>13</b>
<b>ГЛАВА 1.</b> Истоки кинематографического хоррора. Готический роман и классический детектив. Романтическая концепция «поэтического ужаса». Образ Медузы: ужас, как высшая форма красоты. От романтизма к декадансу. Восстание масс и фантастическое кино .....	15
<b>ГЛАВА 2.</b> Немецкий фильм ужасов: кинематограф после «конца света». Первый этап развития американского хоррора. Разница между понятием «жуткого» в Европе и Америке. Введение новой редакции кодекса Хейса в 1934 году и его последствия для американского фильма ужасов .....	31
<b>ГЛАВА 3.</b> Второй этап американского хоррора. Продюсер Вэл Льютон и концепция фильма ужасов без монстра. Готическая мелодрама: добрые привидения и злые мужья. Альфред Хичкок и его влияние на развитие жанра. Хоррор и психоанализ .....	47
<b>ГЛАВА 4.</b> 50-е годы: третий этап развития американского хоррора. Кризис Голливуда и появление независимого кинематографа. Научная фантастика как кино для драйв-инов. Инопланетяне, мутанты и страх дегуманизации. Американская готика 60-х. Уильям Кастл – режиссер и шоумен. Роджер Корман и «корманойды» .....	56
<b>ЧАСТЬ II. МЕЖДУ ИЛЛЮЗИЕЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ.....</b>	<b>67</b>
<b>ГЛАВА 5.</b> Европейское фантастическое кино времен Второй мировой войны. Французские триллеры конца 50-х годов и враждебная реакция критики. Возникновение итальянского готического фильма. Женщина как источник зла и жертва в одном лице. Гностическая вселенная Марио Бавы.....	69

<b>ГЛАВА 6.</b> Взрыв оккультизма в Европе в середине XX века и его влияние на кинематограф. Миф, ритуал и символ в фильме ужасов. Темная сторона сексуальности: возникновение exploitation. Европейские комиксы ужасов и их экранизации.....	90
<b>ГЛАВА 7.</b> Проблема авторства в жанровом кино. Артисты и артизаны европейского фильма ужасов: Джесс Франко и Жан Роллен .....	113
<b>ГЛАВА 8.</b> Расцвет английского хоррора. Деятельность студий «Хаммер», «Тигон», «Эмикус». Господство студийной концепции над режиссерской индивидуальностью: разные режиссеры, один стиль. Монстр как секс-символ. Хосе Рамон Ларрас и континентальное влияние .....	129
<b>ГЛАВА 9.</b> Что такое giallo. Дарио Ардженто и его герои: сыщики поневоле, вуайеры по призванию. Поиск истины в иллюзорной реальности. Мифология искусства как источник страха.....	141
<b>ГЛАВА 10.</b> Американский хоррор 70-х годов. Возникновение слэшера. Джордж Ромеро, Брайан Де Пальма и концепция «ужаса в обыденном» .....	152
<b>ЧАСТЬ III. ВОКРУГ СВЕТА</b> .....	<b>163</b>
<b>ГЛАВА 11.</b> Японские кайданы. Эпигонство или самобытность? Западное влияние. Эдогава Рампо и рождение эрогуро .....	165
<b>ГЛАВА 12.</b> Гонконг: новая надежда поклонников фантастического кино. Азиатский Голливуд на перекрестке цивилизаций – жанровая всеядность или кинематограф будущего? Цуи Харк и Чин Сютун.....	175
<b>ГЛАВА 13.</b> Хоррор последних десятилетий: в тисках корпораций, под диктатом телевидения. Возникновение блокбастера ужасов.....	189
Алфавитный указатель.....	209

## Вступление

Что есть фильм ужасов? Какие черты и признаки заставляют киноведов объединять огромный и совершенно разношерстный по темам, сюжетам и художественным приемам пласт кинокартин под этим названием? Каждая эпоха предлагала свой вариант ответа на данный вопрос – и раз за разом этот ответ оказывался несостоятельным. В 40–50-е годы американские кинокритики считали неотъемлемой принадлежностью этого жанра фигуру монстра, – хотя еще в 20-е годы европейская традиция фильма ужасов отдавала предпочтение созданию жуткой атмосферы действия, а не персонафикации зла в конкретном персонаже. После того, как фильмы продюсера Вэла Льютона успешно доказали, что можно пугать публику, вообще не показывая монстра, а Дэвид Лин и Ноэль Коуард продемонстрировали, что фильм о привидениях запросто может быть комедией («Неугомонное привидение», Великобритания, 1947), причем даже не комедией ужасов, – «монстроцентричная» концепция хоррора «приказала долго жить».

Новое поколение специалистов в области жанровой теории предложило концепцию жанра как «формулы» (Джон Кавелти) или «чертежа» (Рик Олтман). Но и она, идеально подходя к жанрам вестерна, детектива или мюзикла, давала сбои при анализе фильмов ужасов. Понимание жанра как формулы включает в себя не только определенные сюжетные модели, но также и типичных персонажей, характерные нарративные приемы, круг тем и идей, свойственных данному жанру. Нетрудно определить типичных персонажей вестерна – шериф, наемные стрелки, певичка из салуна и т. п., равно как и обозначить его центральную тему – граница между цивилизацией и хаосом, законом и беззаконием; иногда внешняя, как в «Дилижансе» (1939) Джона Форда, иногда внутренняя, проходящая в душе героя, как в картинах Энтони Манна, но всегда являющаяся непременной составляющей вестерна, по крайней мере, в его американской версии.

Также легко разобратся с формулой и характерными персонажами детектива. Любой детектив, хоть классический, вроде произведений Агаты Кристи, хоть «крутой» в исполнении Дэшила Хэммета, всегда начинается с преступления, чаще всего – убийства, переходит к расследованию и сбору улик, в котором участвует главный герой – полицейский или частный сыщик, и завершается разоблачением (хотя и не всегда наказанием) преступника. В этом смысле советский фильм «Берегись автомобиля», в прологе которого закадровый текст сообщает: «Все мы любим детективы. Приятно смотреть фильм, заранее зная, чем он закончится», – точно характеризует взаимоотношения между создателями детективов и их потребителями. Публика действительно знает, чем начнется детектив и как он закончится; задача же его создателей – каждый раз заново переизобрести знакомую всем формулу, в очередной раз обмануть аудиторию, которая год от года становится пронциательнее и уже способна вычислить преступника на первых минутах фильма (или на первых страницах книги).

Но, обращаясь к фильму ужасов, мы обнаруживаем, что он не обладает ни комплектом собственных, только для него характерных персонажей, ни таким же уникальным набором тем и идей. Ковбой из вестерна вполне может стать и героем фильма ужасов («Билли Кид против Дракулы», США, 1956), равно как может им оказаться частный сыщик, гангстер, почтальон, музыкант, секретарша – да и вообще представитель любой профессии. Хоррор также не имеет собственных сюжетных моделей, как правило, заимствуя их у детектива или у мелодрамы (подробнее об этом – в главе 1).

Единственное, в чем проявляется уникальность фильмов этого рода, позволяющая классифицировать их как единый жанр – это легко узнаваемый комплекс драматургических, стилистических, технических приемов, предполагающий эффективное манипулирование психологией восприятия, использование архетипов и мифов массового сознания. И здесь следует обратиться к другому определению жанра, также предложенному Риком Олтманом – жанр как «контракт», договор между создателями фильма и публикой, предполагающий получение зрителями определенного рода эмоций, часто заложенных уже в наименовании этого жанра. Все мы способны представить себе, какого рода диапазон эмоций предлагает фильм, на афишах которого написано «комедия». И хотя комедии бывают разными (характеров, ситуаций, нравов и т. п.), общие условия договора, по которому зрители платят деньги за билет, а создатели фильма средствами кино **программируют** получение ими

определенных эмоций, понятны даже самым неискушенным посетителям кинотеатров. Если комедия не смешит, а фильм ужасов не пугает, зрители чувствуют себя обманутыми: контракт нарушен, обязательства, данные авторами, когда они квалифицировали свой фильм как комедию или хоррор – не выполнены.

Разумеется, я не предлагаю ставить определение жанра «хоррор» в зависимость от крепости нервов зрителя. То, о чем идет речь – это наличие в фильме определенной совокупности художественных приемов, которую можно назвать *технологией страха*, нацеленной на выполнение контракта со зрителем. Именно наличие технологии страха, а вовсе не присутствие на экране некоего «предмета страха» (вампира, призрака, инопланетного чудовища), в конечном счете обеспечивает жанровую идентификацию произведения как фильма ужасов.

Иными словами, фильм ужасов – это не то, **что** показывается, а то **как** показывается. К примеру, сцены убийств могут присутствовать в любом жанре – от детектива до комедии. Но только в фильме ужасов они представляют собой самодостаточные зрелища, аттракционы, подобные музыкальным номерам в мюзикле – так называемым шоу-стопперам. Продолжительность этих сцен, как правило, не обоснована требованиями нарратива, они идут намного дольше, чем это требуется по логике действия, и нередко представляют собой нечто вроде маленького фильма в фильме – со своей завязкой, кульминацией и развязкой. При этом сцены убийств в фильмах ужасов нацелены не только на то, чтобы вызвать страх, но и доставить публике своеобразное удовольствие от того, насколько изобретательно выстроено само исполнение убийства, в какой степени оригинальна его «хореография», а также съемка, освещение и монтаж. Обычный зритель может не обращать внимания на эти вещи, но именно ими определяется общее впечатление, которое он получает от фильма. (Этот же принцип относится и к сценам нагнетания напряжения – они также могут становиться самодостаточными шоу-стоперами.)

Эта зависимость хоррора от стилистических приемов и средств выразительности подвигла некогда американского режиссера Брайана Де Пальму на радикальное утверждение: «Из всех жанров фильм ужасов ближе всего стоит к идее чистого кино»<sup>1</sup>. Следствием тотальной зависимости фильма ужасов от вопросов формы явилась эстетизация смерти и убийства – одно из самых провокационных

---

<sup>1</sup> Brian De Palma interviews: edited by Laurence F. Knapp // USA. 2003. P. 68.

качеств этого жанра, с годами превратившее его в объект культа, о котором написано едва ли не больше исследований, чем обо всех остальных жанрах, вместе взятых.

Сказанное ранее не означает, что собственно предметы страха (те, кого боятся персонажи фильма: вампир, маньяк-убийца и т. п.) не имеют совсем никакой значимости. Однако их связь с технологией страха условна. Предметы страха есть порождения социокультурного контекста, в котором создается произведение, они могут «устаревать», выходить из моды, заменяться новыми. Веками культура продуцирует и накапливает предметы страха. В этом проявляется одна из ее важнейших функций: преодоление универсального базового страха человечества – страха хаоса, осознания собственной конечности. (Согласно Дэвиду Кроненбергу, «основа хоррора – в том, что мы не знаем, как умрем».) Преодоление страха происходит посредством его «называния», опредмечивания и локализации в конкретном персонаже или явлении. Нельзя победить хаос, но можно уничтожить маньяка-убийцу, этот хаос олицетворяющего. Разумеется, базовый страх при этом не исчезает, а потому требуется бесперебойное производство все новых предметов страха взамен «побежденных». Вампиры и оборотни, безумные ученые и взбунтовавшиеся машины, евреи и коммунисты, шпионы и вредители, террористы и инопланетяне – каждая эпоха рождает как собственные предметы страха, так и отчасти наследует те, что были созданы ранее. Страницы газет и телевизионные новости сегодня дают нам больше предметов страха, чем все фильмы ужасов вместе взятые.

Смысл технологии страха противоположен: она должна преодолеть локализацию предмета страха, разрушить его границы и высвободить заключенный в нем базовый страх. Заставить зрителя увидеть то, что нельзя показать, хотя бы на секунду выпустить на экран энергию хаоса – вот сверхзадача любого фильма ужасов, не важно, осознают это его создатели или нет. Только в этом случае возможно эстетическое переживание страха, с которым и связано рождение хоррора как художественного произведения. Читатель готического романа наслаждался своим страхом. Альфред Хичкок называл свои триллеры «тортами», потому что он умел смаковать страх. Саспенс – классический пример эстетического переживания страха путем растягивания его на максимально длительный промежуток времени.

Возможно, результатом недооценки технологий страха стал кризис фильма ужасов в современном кино. В 90-е годы наблюдалось перепроизводство предметов страха – начиная от грядущего апока-

липсиса и клонирования и заканчивая уже ставшими старомодными маньяками-убийцами, – но при этом почти полное отсутствие страшных фильмов. (Между тем фильмы, которые формально относились к жанру хоррор, выходили в огромном количестве – как высокобюджетные, вроде «Мумии», так и независимые, типа «Крика».) Хоррор отказался от своей поэтики и «экшенизировался». Мгновенный шок на какое-то время стал основным приемом игры со зрителем, а фильм ужасов превратился в разновидность экшена, где если и присутствовал саспенс, то лишь в таком выражении: «Я дерусь с монстром, кто победит?»

Правда, в последние годы ситуация изменилась. «Ведьма из Блэр» и японский «Звонок» вернули нам лавкрафтовский идеал «космического ужаса» – дистиллированный, очищенный от культурных напластований и сексуальных обертонов первобытный ужас, когда люди твердо знали: нельзя произносить имя демона, а то он придет и сожрет твою душу. «Девятые врата» и «Клетка» возрождают иную, европейскую традицию страшного – артифицированную, неразрывно связанную с сексуально-магическими ритуалами и начиненную многослойными культурными кодами. Очевидно, кризис жанра может быть преодолен. В преддверии этого события и следует поговорить о технологии страха, наработанной за первое столетие кино.

# ЧАСТЬ I

## МИСТИКИ И ДЕКАДЕНТЫ



## Глава 1

**Истоки кинематографического хоррора. Готический роман и классический детектив. Романтическая концепция «поэтического ужаса». Образ Медузы: ужас, как высшая форма красоты. От романтизма к декадансу. Восстание масс и фантастическое кино.**

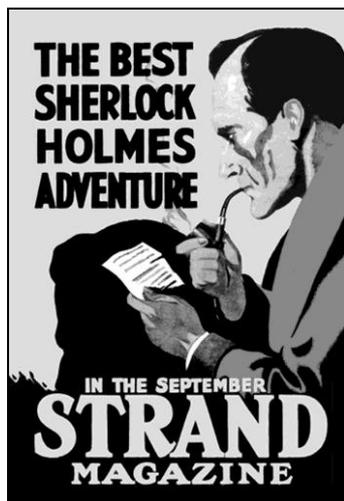
Никто не знает точной даты рождения фильма ужасов как формульного произведения. Но страх сопутствовал кинематографу буквально с момента первого кинопоказа братьев Люмьер, когда зрители выбегали из зала, испугавшись зрелища прибывающего поезда. Возможность воспроизводить свет, тени и образы на экране в те времена сама по себе воспринималась как чудо, и это чудо нередко принимало жутковатый характер.

Откровенно жуткими были, например, киносъемки Британского общества психиатрических исследований в начале прошлого века. Вопреки названию, общество занималось не вопросами психиатрии, а исследованиями в области оккультизма, спиритизма и парапсихологии. Его члены использовали технические средства: дагерротип, фотографию, а с 1898 года и киносъемку, пытаясь запечатлеть на пленке то, чего не видит «недостаточно чуткий» человеческий глаз: например, момент отлета души от тела. С этой целью они снимали умирающих замедленной съемкой, а также проводили съемки в известных домах с привидениями и во время спиритических сеансов, дабы документально доказать существование «эктоплазмы». Артур Конан Дойл, являвшийся активным членом этого общества, а в течение некоторого времени и его председателем, в своей фундаментальной «Истории спиритизма», впервые опубликованной в 1926 году, посвящает целую главу тому, что он именует «психической фотографией», и описывает десятки экспериментов в этой области, каждый из которых мог бы послужить основой для настоящего мисти-

ческого триллера<sup>1</sup>. Некоторые и послужили: эксперименты спиритов начала века легли в основу британских фильмов ужасов «Асфикс» (Питер Ньюбрук, 1972) и «Фотографируя фей» (Ник Уиллинг, 1997), а режиссер японского «Звонка» Хидэо Наката утверждал, что, создавая в своем фильме эффект «призрачной» видеозаписи, вдохновлялся «психическими фотографиями» спиритов.

Возможно, именно Конан Дойла стоит считать изобретателем первой формулы страха. Готические романы, написанные до него, как правило, были результатом мучительных озарений, терзаний духа, романтических переживаний, это были штучные произведения, и мало кому из авторов удавалось повторить свой успех. Формально Конан Дойл никогда не работал в жанре ужасов, но в рассказах о Шерлоке Холмсе изобрел некую технологию, сумму приемов, позволявших раз за разом безошибочно программировать читательские эмоции. Он усовершенствовал эти приемы до того, что сумел овладеть не только умами читателей, но и кошельками издателей. Он был первым в истории культуры профессиональным конструктором страха.

Вот типичная модель рассказа о Шерлоке Холмсе. К знаменитому сыщику является посетитель и излагает историю, которая может не содержать ничего пугающего или даже криминального. Но она обязана быть странной, алогичной, необъяснимой (момент первого проявления «жуткого», который позднее в кинематографе ужасов укоренится в снах или видениях героя). Словно нарисованные детской рукой человечки, велосипедист, регулярно возникающий на пустынной сельской дороге и исчезающий неизвестно куда, странное желтое лицо, появляющееся за окном пустующего дома — сами по себе эти события еще не несут опасности. Но они непонятны, необъяснимы и потому тревожат. Маленький сбой в привычном порядке вещей заставляет подозревать присутствие зловещего Нечто, опасности, не персонифицированной и оттого непредсказуемой и еще более грозной.



*Обложка журнала «Стрэнд», где печатались рассказы о Шерлоке Холмсе (1924)*

<sup>1</sup> Конан Дойл А. История спиритизма // Звезда. СПб., 1998. С. 333–352.

На этой почве взрастут позднее чудовищные фантазмы Говарда Лавкрафта, а сам он с трогательной простотой сформулирует свой метод в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе»: «В произведении должна присутствовать атмосфера неведомого, от которого захватывает дух, а еще должен быть намек на то, что известные человеку законы природы, его единственная защита от демонов хаоса, вовсе не так незыблемы, как нам внушали с детства». Слово о «Собаке Баскервилей» написано.

Когда волнение читателя достигает апогея, в дело вступает Холмс. Вооруженный лишь гиперрациональным мышлением, напроць отрицающим ограниченность логики и непостижимость законов бытия, он объявляет бой хаосу и неизменно побеждает. Холмс объясняет тайну, вновь делая окружающую действительность понятной, а, следовательно, безопасной.

Безопасность и порядок вещей, истина, которая укрощает холод и безумие, – вот чем торговал Артур Конан Дойл. И выторговал себе бессмертие. Подобно спиритической «эктоплазме», нечто жуткое и потустороннее, как лицо Медузы Горгоны, на секунду проступало со страниц его книг, заставляя читателя внезапно каменеть от страха. Но тут же растворялось в рациональных толкованиях Холмса, позволяя добропорядочному читателю из викторианской Англии, отложив книгу, зевнуть и благодушно поразмышлять перед сном о всесии человеческого разума. А писатель, убедивший его, что всему на свете есть логичное объяснение, сидел в это время на спиритическом сеансе и общался с духами.

Итальянский культуролог Карло Гинзбург в работе «Приметы. Уликовая парадигма и ее корни» отмечает сходство между дедукцией Шерлока Холмса и методами психоанализа, фактически ставя знак равенства между понятиями «расследование» и «лечение». Такую же аналогию можно провести между «тайной» и «болезнью». Герои рассказов Конан Дойла словно заболевают тайной, их поведение напоминает симптомы паранойи, и они обращаются к сыщику-доктору за излечением. Известное высказывание К. Г. Юнга: «По старинному поверью, божество или демон говорит на символическом языке спящему, а толкователь снов имеет своей задачей разгадать эту странную речь», – идеально описывает построение действия в этих рассказах; если за «странную речь» принять язык улик, то «божество или демон», говорящее на этом языке, есть выглядящая сверхъестественной тайна (лавкрафтовское Неназываемое), ну а толкователем выступает, разумеется, Шерлок Холмс. В этом случае формула, изобретенная Конан Дойлом, выглядит так: **тайна + расследование = выздоровление.**

Но параллельно с конан-дойловской возникает другая формула построения «жуткого» сюжета. Формула, в которой разгадка тайны оказывается еще более иррациональной, чем сама загадка, и, объясняя механику преступления, по сути, не объясняет ничего, не снимает с читателя напряжение, оставляя его в еще большем смятении перед неведомым. Прообраз такой формулы можно найти в «Лунном камне» Уилки Коллинза, где после ряда странных и страшных событий главный герой, благороднейший мистер Фрэнклин Блэк, обнаруживает истину: он сам украл алмаз, находясь в состоянии сомнамбулизма. На фоне этой алогичной развязки на второй план отходит другое, еще более зловещее обстоятельство романа: проклятие Лунного камня, в которое отказывались верить действующие лица, сбылось – все владельцы сокровища неизменно умирают насильственной смертью.

История об ужасной истине, сокрушающей рассудок героя, известна литературе со времен «Царя Эдипа». Однако нас она интересует не в качестве философской метафоры Софокла, но как поставленный на поток драматургический прием, который предполагает разгадку страшнее самой тайны, а не только сюжет, где сыщик сам оказывается преступником. Если у Конан Дойла разгадка ассоциируется с выздоровлением, то формула, которую мы условно назовем «коллинзовской», такова: **тайна + расследование = безумие**.

Впоследствии эту формулу можно будет обнаружить в романах Уильяма Айриша и Буало – Нарсежака, фильмах Анри-Жоржа Клузо, Романа Поланского и Дарио Ардженто, а наиболее радикальный вариант – в мистическом триллере Алана Паркера «Сердце Ангела», где осуществлен немислимый идеал «коллинзовского» сюжета: жертва, расследующая собственное убийство, обнаруживает, что сама и является убийцей.

Альфред Хичкок успешно работал с обеими формулами. Но больше с «конан-дойловской»: практика Голливуда не позволяла оставлять после завершения фильма смятение в зрительской душе. Поэтому Хичкок умудрялся делать «конан-дойловские» картины даже по «коллинзовским» литературным произведениям. Так случилось с «Головокружением», снятым по роману Буало-Нарсежака «Из страны мертвых». Роман был историей погружения героя в безумие – фильм стал рассказом о его выздоровлении. Героя романа истина уничтожает. Узнав ее, он, уже поверивший в переселение душ, окончательно теряет связь с реальностью, убивает свою подругу и остается возле трупа ждать ее следующей реинкарнации. Героя фильма истина излечивает. После смерти героини, упавшей с цер-

ковной колокольни, он, ранее боявшийся высоты, подходит к самому краю и смотрит вниз. Он избавился от своего головокружения, как и от страха перед жизнью, пусть даже для этого ему и пришлось заглянуть в бездну.

Разумеется, формула **хоррора-расследования** (назовем ее так) не является единственно возможной для жанра. В литературе викторианской Англии нетрудно обнаружить и сюжетную модель **хоррора-мелодрамы**, – например, в «Дракуле Брэма Стокера». В этом романе имеется своего рода любовный треугольник, где вампир выступает в качестве «разлучника коварного», встающего между влюбленными Джонатаном и Миной. Именно в мелодраматическом ключе и будут выдержаны большинство экранизаций «Дракулы», начиная с одноименного фильма Тода Броунинга 1931 года.

Возникнув на заре формирования массовой культуры, обе эти формулы оказались базовыми для фильма ужасов XX века и успешно добрались до наших дней. Так «Дракула Брэма Стокера» Френсиса Форда Копполы (1992) по-прежнему является мелодрамой ужасов, в то время как темой фильмов «Клетка», «Девятые врата», «Звонок», является противостояние хрупкого человеческого разума и иррациональной необъятности тайны, они основаны на принципе расследования и заняты толкованием улик-символов.

\* \* \*

Если основные сюжетные модели фильм ужасов заимствует у викторианской литературы, то своими темами и образами он обязан куда более разнообразным источникам. В художественном решении фильмов жанра хоррор причудливо соединяются две культурные традиции, ранее почти никогда не пересекавшиеся.

Первую из них можно условно обозначить как традицию элитарного или «поэтического» ужаса. Ее истоки лежат в живописи эпохи барокко, литературном и живописном наследии так называемого «черного романтизма» и, прежде всего, в готическом романе.

Сам термин «готика» возник в XVIII веке и поначалу носил пренебрежительный оттенок. Готы не строили готических зданий, и упоминание о них означало просто, что данный архитектурный стиль является устаревшим, безнадежно архаичным, «вышедшим из моды». Тому имелись идеологические обоснования. В эпоху Просвещения все, что принадлежало Средневековью, воспринималось интеллектуальной элитой как мракобесное и реакционное (в силу своей связи с религиозным сознанием), и лучше всего смысл, который вкладывали тогдашние мыслители в понятие «готика», переда-

ется словосочетанием «при царе Горохе (при готах) построенное». Потребовались титанические духовные усилия эпохи романтизма, чтобы готика начала восприниматься иначе: как обозначение произведения, повествующего о столкновении человека с потусторонним миром, как символ религиозного мистицизма, противостоящего рационализму и деизму Просвещения.

Готический роман как литературное направление появился гораздо раньше, чем движение романтизма. Первый «официальный» готический роман «Длинная шпага» Томаса Лиланда был опубликован еще в 1762 году, «Замок Отранто» Горація Уолпола – в 1764-м, «Влюбленный дьявол» Жака Казота – в 1772-м, «Ватек» Уильяма Бекфорда – в 1782-м, в то время как возникновение романтического движения в Англии и Германии принято относить к 90-м годам XVIII века. Однако мощный духовный поток романтизма вобрал в себя нарождавшийся ручеек литературы тайны и страха, обогатив ее своими мистическими озарениями и сделав одним из основных выразителей бунта против «религии разума».

Это была эпоха духовного смятения и интеллектуального хаоса. Разочарование образованных людей в авторитетах церкви и государства, лицемерие философов («Я сомневаюсь, чтобы простые люди имели время или же способности к образованию, – писал в частном письме апостол Просвещения Вольтер. – Кажется необходимым, чтобы существовали невежественные бедняки»)<sup>1</sup>, расчетливый цинизм нарождавшегося третьего сословия – все это вместе взятое рождало атмосферу тотальной дезориентации. Французский литературовед Огюст Виатт в книге «Оккультные источники романтизма» так описывает предшествующую эпоху: «Находясь под диктатом рационалистов, осознавая свои пределы, человек конца восемнадцатого столетия находил убежище среди призраков; он удовлетворял свою ностальгию чудесами, творимыми колдунами и шарлатанами, он отвергал материальный мир и отказывался признавать его реальность... Вся культура рушилась»<sup>2</sup>.

В этом нездоровом климате, когда в воздухе уже витало предчувствие ужасов французской революции, родилась литература, получившая название готической – от соответствующего архитектурного стиля. Но готика не была декорацией в этих романах; она несла в себе важный содержательный заряд. Для образованного, просвещенного человека той эпохи средневековые замки, склепы, руины

<sup>1</sup> Доусон К. Боги революции // СПб., 2002. С. 99.

<sup>2</sup> Viatte A. Les sources occultes du romantisme // Paris, 1928.

монастырей были не просто экзотикой – они представляли собой некое чуждое, а потому одновременно притягивающее и пугающее пространство. Странные каменные мешки, наглухо изолирующие своих обитателей от внешнего мира, лабиринты узких коридоров и подземных ходов, назначение которых давно забылось, причудливые артефакты, в окружении которых даже время текло в ином ритме, – готика была чем-то вроде подсознания Европы того времени. В каждом замке жили духи прошлого; каждый камень хранил память о подвиге или злодеянии; каждая дверь вела в потайную комнату с фамильным скелетом внутри. Однако рационализм XVIII века ничего не хотел знать про прошлое, кроме того что оно было косным, невежественным и давно вышло из моды. Для тех, кто провозгласил культ разума, бессознательное являлось злейшим врагом. И тогда готический роман страшным призраком встал на пути просвещения, убедительно доказывая читателям, что они не так разумны, как им кажется, и все еще способны чувствовать поэзию сверхъестественного в ночных завываниях ветра или раскатах грома в грозу. Литература и живопись романтизма воздвигли культ мистического переживания, суть которого, по определению Виктора Жирмунского, заключалась в способности «видеть бесконечное в конечном»<sup>1</sup>.

Однако наряду с мистицизмом, готический роман имел еще одну, не менее важную особенность. Он давал возможность затронуть в фантастическом антураже табуированные темы, как правило, сексуального (но иногда и политического, как в повести Шарля Нодье «Мадемуазель де Марсан») характера, которые в реалистическом произведении стали бы основанием для цензурного запрета. Уже один из первых и самых знаменитых готических романов – «Монах» англичанина Мэтью Грегори Льюиса – вызвал скандал и обвинения в непристойности и богохульстве. Даже Байрон (не без доли ревности, вероятно) назвал этот роман «фантазией пресыщенного сластолюбца, стремящегося возбудить себя». Помимо того что на страницах «Монаха» перед читателем проходил парад всевозможных перверсий, в нем еще и содержались антихристианские рассуждения, достойные Ницше, вроде того, что «даже в анналах борделя трудно найти больший выбор непристойных выражений, чем в Святом Писании». Лишь тот факт, что перлы эти изливались из уст монаха-расстриги Амбросио, продавшего душу дьяволу и в финале получившего заслуженную кару, спасли книгу от запрета. Скандалность «Монаха» немало способствовала его успеху: роман,

---

<sup>1</sup> Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика // СПб., 1914.

впервые опубликованный в 1796 году, к 1798 году имел уже четыре переиздания.

История «Монаха» не уникальна и в полной мере выражает грядущую одержимость романтизма болезненным, деструктивным эросом. Лучше всего эту ключевую концепцию сформулировал Перси Биши Шелли. В 1819 году, путешествуя по Италии, он увидел в галерее Уффици изображение головы Медузы Горгоны и был потрясен сочетанием красоты и жестокости, наслаждения и страдания, запечатленным на картине. Шелли описал этот союз как «непреодолимое очарование ужаса» (*tempetuous loveliness of terror*). Синтез казалось бы несовместимых элементов – красоты и ужаса, очарования и жестокости – стал фактически программой европейского романтизма и спустя несколько десятилетий был адаптирован движением декаданса. «Эти наваждения преследовали цель не только представить красоту и жестокость как единый союз, но также запечатлеть ужас в красоте и наслаждение красотой ужаса. Жестокая красота Медузы есть символ этого синтеза... Согласно лихорадочным представлениям романтизма стремление к смерти и сексуальная страсть сливаются в жажду выхода за пределы освященных церковью границ», – пишет Клаус Креймейер в статье «От Вампира к Вамп: бэкграунд кинематографического мифа»<sup>1</sup>.

Идея ужаса как высшей формы прекрасного, смерти как апогея наслаждения, представленная уже в «Коринфской невесте» (1797) Гете, достигла кульминации в новеллах Теофиля Готье «Любовь мертвой красавицы» (1836) и Проспера Мериме «Венера Илльская» (1837). Эти писатели перекинули мостик от готического романа к мистической литературе декаданса – эпохи, когда даже на почтовых открытках можно было найти изображения черной мессы и сопровождающих ее оргий, а танцовщицы и актрисы позировали для фотографий в образах Саломеи, Юдифи, Клеопатры и других мифических женщин-вамп, убивавших своих любовников.

В эпоху декаданса искусство начинает восприниматься как нечто в буквальном смысле «искусственное», предельно артифицированное, окончательно подменяющее собой природу, которая для романтиков еще служит источником поэтического и мистического озарения. Гипертрофированный эстетизм декаданса отвергает естественное и предпочитает рассматривать самого человека как объект искусства. Основположник движения эстетизма Теофиль Готье

---

<sup>1</sup> Kreimeier K. From Vampire to Vamp. On the Background of a Cinematic Myth: сборник «Artificial Humans» // Berlin, 2000. P. 80.

с равным вдохновением описывает красоту женщины, статуи, античной вазы или трупа. Декаданс, достигший апогея в живописи поздних прерафаэлитов, символизме и движении Art Noeveau, отвергает этику и возводит перверсии – в первую очередь гомосексуализм и некрофилию – в статус высокого искусства. Наряду с культом андрогина как высшей стадии красоты, он создает культ смерти и убийства как наиболее радикального художественного акта. Художник декаданса – эстет и фетишист – видит убийство как своего рода творческий процесс, а труп – как арт-объект, достойный детального описания и даже восхищения. Именно так Пьер Луис живописует красоту мертвой Кризи в финальной главе «Афродиты», именно так Эжен Делакруа показывает убийства наложниц в «Смерти Сарданапала». «Чем больше мы узнаем искусство, тем меньше нам интересна природа» (Оскар Уайльд).



Фернан Кормон. «Убийство в серале» (1874)

В эту эпоху рождается кинематограф, и в своих первых фантастических произведениях он впитывает как мистический экстаз романтизма, так и мрачные эротические наваждения декаданса. Уже «Пражский студент» Стеллана Рие и Пауля Вегенера (1913), с его по-

заимствованной у немецких романтиков темой зловещего двойника – доппельгангера, почти целиком снятый на натуре в пражской Малой Стране и на улице Алхимиков, демонстрирует, что кино способно на равных конкурировать с литературой и живописью в передаче самого духа черного романтизма. А сценарист и сопродюсер «Пражского студента», классик немецкой мистической литературы Ганс Гейнц Эверс пишет в рассказе «Белая девушка»: «...я знаю Венеру, которая превращается в Эроса. Я знаю Венеру, которая надевает меха и размахивает бичом. Я знаю Венеру в образе Сфинкса, кровожадно вонзающего когти в нежное детское тело. Я знаю Венеру, которая сладострастно нежится на гнилой мертвечине, и я знаю также мрачную богиню любви, которая во время черной мессы приносит гнусную жертву Сатане над белым телом девы... Я знаю испорченнейшую Венеру... или, быть может, я должен сказать „чистойшую“, которая сочетает браком человека с цветами... Неужели вы после всего этого полагаете, что богиня любви может надеть такую маску, которая окажется для меня новой?»

«Сексуальные личины Запада в декадансе достигают крайней степени жестокости и искусственности. Декаданс насквозь проникнут сексом, но считает секс мыслью, а не действием», – замечает Камилла Палья<sup>1</sup>. Вряд ли какое-либо направление в кино так соответствует этой идее, как итальянские «дива-фильмы» 1910-х годов. В жанровом отношении являясь так называемыми салонными мелодрамами (часто с мистическими сюжетами), эти фильмы впервые воспроизвели на экране впечатляющие поэтические образы, способные служить кинематографическим эквивалентом литературе и живописи черного романтизма. А итальянская концепция «дивы», предшествовавшая возникновению понятия «кинозвезда», идеально воплотила представления той эпохи о *femme fatale*<sup>2</sup>, не как о расчетливой соблазнительнице, но как о природной стихии, о находящейся по ту сторону добра и зла языческой богине (слово «дива» и означает «богиня»), не только разрушающей всех вокруг себя, но также страдающей и влекомой злым роком к безумию и гибели.

Так, в одном из самых знаменитых дива-фильмов «Сатанинская рапсодия» (1915) старая графиня Альба Д'Альтревита (чье имя буквально переводится как «рассвет другой жизни») продает душу дьяволу ради возможности обрести вновь молодость и красоту. Князь тьмы, на наших глазах сошедший со старинного портрета и имею-

<sup>1</sup> Палья К. Личины сексуальности // Екатеринбург, 2006. С. 492.

<sup>2</sup> Роковая женщина. – Прим. ред.

щий облик театрального Мефистофеля, ставит условие: в обмен на новую жизнь графиня должна отказаться от любви. Ставшая вновь юной и прекрасной, Альба (Лида Борелли) одновременно превращается в *femme fatale*, несущую страдание и гибель тем, кто имел несчастье в нее влюбиться. Однако сила любви оказывается могущественнее власти дьявола. После самоубийства одного из своих поклонников героиня удаляется в поместье, именуемое «замок грез», где целыми днями печально бродит по аллеям парка, терзаясь угрызениями совести и страдая от невозможности преодолеть свое одиночество. В этих сценах особенно проявляется мастерство 25-летнего режиссера Нино Оксилья, который уподобляет кадры фильма живописным полотнам, изобретательно экспериментируя с освещением, зеркалами и оптическими иллюзиями. Наконец, Альба приходит к осознанию того, что «все в природе движимо любовью». Совершив это открытие, не в силах более сдерживать свои чувства, она бросается навстречу таинственному всаднику, появившемуся у ворот – и оказывается в объятиях дьявола, который в отместку за нарушенное обещание вновь делает ее старой и безобразной. Героиня умирает, подобно Нарциссу, у источника, глядя на свое отражение в воде, но не с восторгом, а с ужасом.



*Dance macabre из фильма «Сатанинская рапсодия» (1915)*

Эта женская версия «Фауста» была не единственной вариацией итальянского кино на темы черного романтизма. Не менее интересна «Маломбра» (1916), героиня которой, опять в исполнении обладательницы античного профиля Лиды Борелли, приехав в замок своего дяди, графа де Маломбра, обнаруживает в тайнике дневник его покойной жены. Из дневника следует, что несчастную женщину держали здесь в заточении, против ее воли. Умирая, она проклинает графа и заявляет, что «моя жаждущая мести душа вселится в того, кто прочтет эти строки». Постановщик Кармине Галлоне, будущий ведущий режиссер фашистской Италии и двукратный обладатель кубка Муссолини, с этого момента виртуозно играет чувствами аудитории, не давая окончательного ответа, действительно ли душа умершей вселилась в героиню фильма или же она просто сходит с ума. И даже кровавая развязка картины не расставляет все точки над «и», предоставляя зрителю самому решить, какая версия событий предпочтительнее.

Наконец, в фильме Джованни Пастроне «Пламя» (1916) другая итальянская дива Пина Меникелли играла образ, уже близкий не к *femme fatale*, а к настоящей вамп, – бездушную соблазнительницу, способную как подарить влюбленному художнику минуты вдохновения, так и довести его до умопомешательства.

Можно сказать, что итальянские дива-фильмы были первым ответом кинематографа на «концепцию Медузы», созданную романтиками; и вовсе не случайно то, что в 60-е годы, когда возникнет итальянская школа хоррора, ее мастера активно станут использовать идеи и приемы этих старых картин.

\* \* \*

Параллельно, на другом конце света, в Америке, еврейская девушка из Цинциннати Теодосия Гудман, взявшая псевдоним Теда Бара (анаграмма выражения *Arab Death*), пыталась воплотить романтическую «концепцию Медузы» не только на экране, где она сыграла в фильмах студии Уильяма Фокса Саломею, Клеопатру, Кармен и чуть ли не всех роковых женщин классического репертуара, но и в жизни. Выдававшая себя за дочь арабской принцессы и французского художника, Теда Бара утверждала, что является настоящим вампиром. В доказательство этого она могла съесть на глазах у журналистов кусок сырого мяса. Также Теда Бара заявляла, что в прошлой жизни была цыганкой по имени Кармен и в этом качестве лично встречалась с Проспером Мериме.

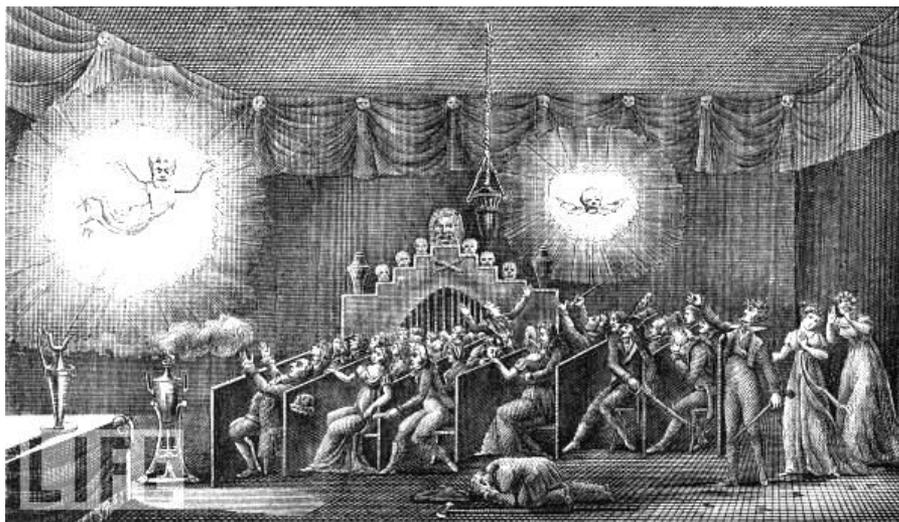


*Теда Бара в роли Клеопатры*

Несмотря на некоторое сходство ее персонажей с героинями итальянских дива-фильмов (которые, впрочем, никогда бы не стали изображать пожирательниц сырого мяса), Теда Бара является живым воплощением совсем другой традиции – сенсационного, бульварного аттракциона. С давних времен ярмарочные балаганы уродцев, пещеры страха, а также шоу так называемых «туманных картин» – предшественников кинематографа – вызывали неизменный интерес у широкой публики. Наиболее успешным можно считать действо бельгийца Этьена Гаспара Робертсона «Фантаσμαгория», которое открылось в Париже в 1798 году. Искусно подсвечивая рисованные муляжи, размещенные на полупрозрачных экранах по периметру разрушенной монастырской часовни, Робертсон заставлял оживать фигуры призраков и скелетов. Он был весьма изощрен в своих трюках: передвигал фонари на маленьких тележках, регулировал потоки света с помощью специальных жалюзи, использовал звуковые эффекты, задымление, имитирующее туман, и добивался сильного впечатления у своих зрителей.

Вот как описывает шоу Робертсона один из очевидцев. «Скоро парижане, снедаемые любопытством, начали посещать мрачную часовню старого монастыря капуцинов на Вандомской площади. В тусклом освещении можно было видеть причудливый орнамент на стенах, состоящий из жутких, таинственных образов, могильные плиты, кости и черепа. Стояла мертвая тишина, страшно было даже шептать. Все с трепетом ожидали появления призраков, которые должны были восстать из могил. Неожиданно тягостное молчание

прерывается завыванием штормового ветра, затем грохочет гром и сверкает молния. Все трепещет от ужаса, духи пробуждаются: внезапно неподалеку вспыхивает свет и появляется призрачная фигура»<sup>1</sup>. Судя по этому описанию, Робертсон, как гениальный шоумен, не столько показывал монстров публике, сколько создавал атмосферу, которая стимулировала фантазию зрителей, заставляя их «видеть» гораздо больше того, что в действительности демонстрировалось.



*Так современники видели «Фантасмагорию» Э. Г. Робертсона*

В начале XX столетия – в эпоху восстания масс – мотивы романтизма покорили не только интеллектуальную и художественную элиту; они также вторглись в бульварную литературу, фотографию, мир иллюстрированной прессы и рекламу. Результатом этого вторжения в пространство массовой культуры оказалось не только возникновение расхожего образа женщины-вамп, вроде Теды Бары, но и мода на ориентализм – восточную экзотику, эллинистические и древнеегипетские мотивы; а также повальное увлечение мистикой, далекое от рафинированных опытов ранее описанного Британского психиатрического общества (члены которого полагали, что исследуют феномен спиритизма с исключительно научной точки зрения). Карл Густав Юнг в 1926 году пишет: «Трудно отрицать все-

<sup>1</sup> Kreimeier K. From Vampire to Vamp. On the Background of a Cinematic Myth: сборник «Artificial Humans» // Berlin, 2000. P. 87.

общий интерес к этим проявлениям души, каким бы оскорблением хорошего вкуса они ни казались. Я имею в виду не столько интерес к психологии как к науке... сколько получивший широкое распространение и все растущий интерес к различным феноменам, обнаруживающимся в спиритизме, астрологии, теософии, парапсихологии и т. д. Это сравнимо только с расцветом гностической мысли в первом и втором веках эры Христовой»<sup>1</sup>.

Декадентские представления об «изящном искусстве убивать» карикатурно отзываюся в массовой культуре театром «Гран Гиньоль», показывавшим кровавые убийства на сцене и при этом использовавшим в качестве литературной основы как классические произведения вроде «Странной истории доктора Джекилла и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона или «Убийства на улице Морг» Э. По, так и реальные преступления из газетной криминальной хроники. Зритель мог утром одного дня прочитать о каком-нибудь леденящем кровь убийстве в газетах, а вечером следующего – увидеть его детальную реконструкцию на театральной сцене. Спектакли «Гран Гиньоля» послужили колоссальным источником вдохновения для создателей первых фильмов ужасов. Фактически первый английский фильм ужасов «Мария Мартен или убийство в Редберне» (1902) был именно таким спектаклем, заснятым на пленку.

Примерно с 1908 года Европу наводняют романы-фельетоны – выходившие еженедельно книжки с продолжениями в мягких обложках о знаменитых сыщиках и преступниках. По ним вскоре начали создаваться такие же серийные фильмы, героями которых были Нат Пинкертон, Ник Картер и самый знаменитый из всех – Фантомас.

Первая книга о Фантомасе увидела свет в октябре 1911 года. Молодые авторы Пьер Сувестр и Марсель Аллен подписали контракт, согласно которому они ежемесячно должны были предоставлять издателю рукопись новой книги объемом 250 страниц. Текст они не писали, а надиктовывали на специальное записывающее устройство – так выходило быстрее. Придуманый ими суперпреступник Фантомас являлся своего рода бульварным вариантом романтического героя, падшим ангелом, бросающим вызов законам божеским и человеческим. Успех был огромен. Вскоре брошюры о Фантомасе уже печатались во Франции тиражом в 600 тысяч экземпляров и переводились едва ли не на все языки мира, включая японский. За три года вышло 32 романа о Фантомасе. Популярность их была столь

---

<sup>1</sup> Юнг К. Г. Архетип и символ // Москва, 1991. С. 213.

велика, что даже интеллектуалы не могли остаться в стороне: Гийом Аполлинер основал общество друзей Фантомаса; романы о нем также привлекали внимание сюрреалистов. А в 1913 году бывший журналист Луи Фейад перенес приключения Фантомаса и его вечного преследователя полицейского комиссара Жюва на большой экран, создав один из самых знаменитых криминальных киносериалов в истории.

В том же году другой первопроходец французского кинематографа Морис Турнер снимает фильм «Человек с восковым лицом», открыв путь еще одной «вечной» теме кинематографа ужасов. Идея оживающих кукол была тоже позаимствована из литературы романтизма, но место действия режиссер перенес в один из ставших невероятно популярными в начале столетия музеев восковых фигур. Ужасы в таких музеях, спекулировавших на сенсационном интересе к образам знаменитостей (в том числе и знаменитых преступников), – есть абсолютное кинематографическое ноу-хау; романы на эту тему появились позже фильмов. Впрочем, в картине Турнера куклы еще не оживали – они только *казались* живыми; однако герой, проведенный среди них ночь, сходил с ума от страха и наутро убивал пришедшего за ним приятеля, приняв его за ожившую восковую фигуру.

В 1922 году датский режиссер и актер Бенджамин Кристенсен создает гротескную фантазмагорию «Ведьмы. Колдовство сквозь века», в которой дьявол (в исполнении самого постановщика) являет полную противоположность оперному Мефистофелю из «Сатанинской рапсодии». Это не утонченный князь тьмы, а черт из народного лубка – мохнатый, похотливый и заставляющий ведьм во время шабаша целовать себя в задницу. Изобретательно сделанная, остроумная картина Кристенсена, основанная на настоящих показаниях «ведьм» из протоколов инквизиции, была, наверное, последним произведением, детально воспроизводящим низовое, простонародное представление о страшном. С возникновением в кинематографе движения немецкого экспрессионизма станет уже невозможно отделить традицию элитарного, поэтического страха от сенсационного аттракциона монстров. С этого момента они существуют неразрывно; и мы, анализируя конкретное произведение, можем говорить лишь о преобладании той или иной традиции.

Никогда более фантастическое кино не сможет отделить прекрасное от безобразного, радикальный эстетизм декаданса от бульварной сенсационности романов-фельетонов. Но этот синтез и обеспечит причудливую поэтику хоррора на протяжении всего последующего столетия.

## Глава 2

**Немецкий фильм ужасов: кинематограф после «конца света». Первый этап развития американского хоррора. Разница между понятием «жуткого» в Европе и Америке. Введение новой редакции Кодекса Хейса в 1934 году и его последствия для американского фильма ужасов.**

Центральную роль в становлении фильма ужасов как жанрового, формульного произведения сыграл немецкий кинематограф 20-х годов. Берлин в промежутке между Первой мировой войной и приходом к власти нацистов являл собой причудливое и впечатляющее зрелище. Самый свободный город Европы, «мировая секс-столица», место встречи художников, писателей и музыкантов со всего мира – так описывают сегодня Берлин эпохи Веймарской республики его исследователи. Со своими многочисленными театрами, оркестрами, кабаре и ночными клубами, с полным отсутствием цензуры и свободой нравов, этот город действительно притягивал к себе творческих людей из разных стран, ехавших туда в поисках вдохновения и новых впечатлений. Но одновременно Берлин был городом, раздираемым идеологическими и социальными конфликтами, страдающим от нищеты, безработицы и колоссальной инфляции, утраты базовых ценностей и нравственных ориентиров. Поражение в Первой мировой войне и последовавшая за этим гражданская война лишили немцев почвы под ногами. То, что еще вчера казалось незыблемым – вроде кайзера, восседающего на троне – обратилось в прах. Установление Веймарской республики не спасло ситуацию: у немцев не было опыта жизни в условиях демократии; политическую свободу многие воспринимали как анархию и хаос, в которых лучшие черты германского характера – самоотверженность, честность, трудолюбие, дисциплинированность – оказывались ненужными и даже вредными. Точнее всего мироощущение немцев той

эпохи можно передать фразой из «Вечного человека» Г. К. Честертон: «Конец света уже наступил, и хуже всего было то, что свет никак не кончался».

Каким может быть кинематограф после конца света? Ответ на этот вопрос дает немецкое кино 20-х годов, точнее, то его направление, которое часто называют экспрессионизмом.

Правомерность употребления термина «немецкий экспрессионизм», с легкой руки Лотте Айснер вошедшего в обиход по отношению едва ли не к половине фильмов, снятых в период Веймарской республики, сегодня ставится под сомнение рядом влиятельных киноведов, включая Вернера Зудендорфа и Томаса Эльзессера. Poleмика вокруг этого термина началась еще в 1979 году, когда Барри Солт опубликовал в журнале «Сайт энд саунд» дерзкую статью, в которой свел количество собственно «экспрессионистских» фильмов к шести: «Кабинет доктора Калигари» (1919), «Генуин» (1920), «С утра до полуночи» (1920), «Торгус» (1921), «Раскольников» (1923) и «Кабинет восковых фигур» (1924). Действительно, регулярное и нередко бессмысленное употребление слова «экспрессионизм», уже не только по отношению к немецким фильмам 20-х годов, но даже к американскому нуару 40-х, не может не смущать. Однако вне зависимости от терминологических споров, очевиден тот факт, что именно немецкий кинематограф той эпохи на многие десятилетия определил художественную формулу фильма ужасов, и ключевым элементом ее стало характерное как раз для экспрессионизма **субъективное видение**.

До тех пор в приключенческих и фантастических фильмах, вроде картин Жоржа Мельеса и Луи Фейада, ставилась задача показать невероятные или чудесные события, как реально происходящие. Для этого использовались все технические возможности, которые предоставлял кинематограф, а фильм таким образом превращался в своеобразный аттракцион, где на долю зрителей выпадало лишь восторженно восклицать, глядя на экранных монстров: «Совсем как живые! Совсем как настоящие!» Но для пошатнувшегося мировосприятия немцев больше не было ничего реального и настоящего. И немецкий кинематограф той эпохи откликается на протекающие в коллективном бессознательном народа процессы фильмами, воспроизводящими на экране призрачное, текучее пространство, царство теней и фантомов, похожее на ночной кошмар или галлюцинацию.

Начало движению положил «Кабинет доктора Калигари», причем произошло это почти случайно. Сценарий Карла Майера и Ганса Яновица, вдохновленный реальным случаем убийства девушки