

Лотте Айснер

ДЕМОНИЧЕСКИЙ ЭКРАН

Lotte H. Eisner

DÄMONISCHE LEINWAND

Лотте Айснер

ДЕМОНИЧЕСКИЙ ЭКРАН

УДК 791.43.01(430)"1920"

ББК 85.373(4Гем)

А 36

Lotte H. Eisner

DÄMONISCHE LEINWAND

Перевод с немецкого Ксении Тимофеевой

Художественное оформление Елены Плескевич

Научные консультанты Н.И. Клейман и М.С. Трофименков

*Перевод данной работы был осуществлен благодаря поддержке
Гёте-Института, основанного Министерством иностранных дел ФРГ*

Айснер, Л.

А 36 Демонический экран / Лотте Айснер ; [пер. с нем. К. Тимофеевой]. — М. : Rosebud Publishing ; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 240 с — ил

ISBN: 978-5-904175-04-7

Знаменитая работа, принадлежащая перу самого влиятельного немецкого кинокритика, рассказывает о творческих поисках в немецком кино 20-х годов. Анализируя самый бурный период немецкого киноискусства, автор сочетает глубокое знание материала с философским взглядом на кино как зеркало духовной жизни общества. Исследование Айснер по праву называют «одной из очень немногих классических книг о кино и, быть может, лучшей из тех, что уже написаны».

УДК 77

ББК 70

© 2008 belleville Verlag Michael Farin, München

© Ксения Тимофеева, перевод на русский
язык, 2010

© Михаил Трофименков, комментарии, 2010

© Ксения Косенкова, послесловие, 2010

© Издание на русском языке, оформление.

ООО «Пост Модерн Текнолоджи», 2010

ISBN: 978-5-904175-04-7

Предисловие к изданию 1975-го года

Когда двадцать лет назад вышло первое издание этой книги, в Германии — в отличие, скажем, от Франции, Англии или Америки — еще не пробудился интерес к былым достижениям национального киноискусства. Публика предпочитала киноанекдоты, пустые, чисто развлекательные фильмы. Казалось, произошел окончательный разрыв с прошлым. Мрачные годы немецкой истории не оставили и следа от прежней культуры.

Сегодня ситуация изменилась. Новое поколение породило новых талантливых режиссеров, а молодежь стала более сознательной в своих кинопредпочтениях. Во многих немецких городах открываются авангардные кинотеатры; кинотеатры для широкого зрителя тоже ищут качественные фильмы. Фонд им. Мурнау в Висбадене пытается спасти старые классические киноленты. Институт киноведения в Висбадене, Музей фотографии и кино в Мюнхене и Фонд немецкой кинематеки в Берлине также прилагают для этого все усилия.

Кинопрокатчики заинтересованы в коммерческом использовании классических немых фильмов. Так, например, в Париже состоялся показ озвученной немецкой копии «Фауста» Мурнау, который имел успех у публики. И хотя я против перехода на 24 кадра в секунду, так как озвученная версия разрушает ритм немого кино, все же это свидетельствует о желании сделать старое киноискусство доступным для более широкой публики.

Поэтому можно сказать, что второе издание книги, первый тираж которой уже давно разошелся, выходит как раз вовремя. Эту книгу я писала в эмиграции не без ностальгии по 1920-м годам в Германии. Сегодня пришла пора предпринять еще одну попытку: я надеюсь, что на этот раз моя книга найдет своего читателя, интересующегося художественным наследием великой культуры, и привлечет внимание не только the happy few.

*Париж, май 1975
Лотте Х. Айснер*

Немец — это воплощенная демоничность. Его странное отношение к уже сложившейся реальности, к сжавшейся до земного шара Вселенной может быть названо только демоничным. Демонична бездна, которая никогда не будет заполнена, демонична нестихаемая тоска, демонична неутолимая жажда.

Окруженный, окутанный этой демоничностью становящегося, но так никогда и не ставшего, немец предстает перед другими народами.

Леопольд Циглер
Священная империя германцев
Дармштадт, 1925

Ни в коем случае не следует ждать от этой книги полного и подробного изложения истории немецкого кино. Я всегда с некоторым недоверием отношусь к подобным историям, так как сухим перечислением бесчисленных названий они только запутывают читателя, ищущего в книгах не просто общих указаний, а чего-то большего. Он не узнает ничего существенного, если информация об одном фильме сводится к краткому пересказу сюжета, а несколькими строками ниже, в статье, посвященной уже другому фильму, автор без каких-либо уточнений хвалит отдельные «интересные ракурсы». Такой подход ни в коей мере не выявляет сути и значения фильма, а данный на его основе анализ всегда верен лишь отчасти.

Мне думается, что для того, чтобы в общих чертах обрисовать историю национального кинематографа, следует применять методы стилистики и истории развития стиля, разработанные историками искусства. Нужно исследовать стиль каждой значимой для истории кино киноленты, которая оставила свой отпечаток или еще жива в памяти, или же привлекла к себе внимание после ретроспективного показа.

Таким образом, достаточно усовершенствовать искусствоведческий подход, проинтерпретировать стиль, технику, творческий путь каждого значительного кинорежиссера и в результате выявить стилистические тенденции отдельных периодов развития кино настолько полно, насколько позволяет большая временная дистанция, отделяющая нас от фильмов предыдущих эпох.

Очевидно, что при таком подходе сам фильм не может рассматриваться как вырванное из контекста отдельное произведение искусства. Его необходимо соотнести с эпохой и менталитетом породившей его нации и объяснить, исходя из этих данностей. Для анализа следует также привлечь художественные и литературные свидетельства эпохи и даже проблемы отдельных духовных течений, зародившихся в прошлые периоды, но сохранивших актуальность до сих пор.

Данное исследование представляет собой лишь первую попытку проследить определенные духовные, художественные и технологические тенденции, которым был подвержен немецкий кинематограф на разных этапах своего развития. При этом особое внимание уделяется так называемому золотому

веку немецкого кино. Речь здесь идет об уже ставшем «классическим» периоде немого кино, который начался сразу после Первой мировой войны и закончился еще до наступления эры звукового кино, т. е. по сути до 1925/26 года. История пионеров киноискусства, а также кино довоенных лет и Первой мировой войны, пережитой автором данной книги еще не совсем в сознательном возрасте, пусть будет написана более сведущим в этой области человеком.

В этом году мы отмечаем шестидесятилетие со дня изобретения кино. Нет смысла спорить о том, какому человеку или какой стране принадлежит честь этого изобретения. Эдисон, братья Люмьер, Фризе-Грин¹ и Месстер² — все они внесли свой вклад. Сегодня для нас важно попытаться реконструировать прошедшие и забытые периоды эпохи немого кино.

У историков искусства в распоряжении бесчисленное множество картин, скульптур и памятников архитектуры. Кино — преходящий материал. И поэтому сегодня историю первобытного человека мы знаем даже лучше, чем историю первых 20–30 лет существования кинематографа. Задача каждого историка кино — изучить фильмы прошлых лет, уяснить для себя их значение и объяснить его своим читателям.

«Демонический экран» — так должен был называться немецкий перевод книги «L'Écran Démoniaque», написанной на французском языке с целью дать представление об общих тенденциях классического немецкого кино французскому читателю, интересующемуся киноискусством. Однако в окончательной версии текста на немецком языке не все осталось в неизменном виде: то, что немецкому читателю должно было показаться само собой разумеющимся, было убрано, кое-что, наоборот, было добавлено для воссоздания целостной картины. Таким образом, речь здесь идет не столько о переводе, сколько о расширенном и переработанном издании.

Немецкоязычному читателю вряд ли нужно объяснять, что выражение «демонический», как понятно уже из цитаты Циглера, следует интерпретировать в том смысле, как оно использовалось в античности и у Гёте, и ни в коем случае не в значении «дьявольский». Импрессионистские тенденции, характерные для режиссуры Макса Рейнгардта, и решительный прорыв экспрессионизма в кино еще до начала Первой мировой войны — вот два главных фактора, которые, на мой взгляд, привели немецкий кинематограф к вершинам, оставшимся с тех пор непревзойденными.

Париж, осень 1955
Лотте Х. Айснер

I. ПРЕДРАСПОЛОЖЕННОСТЬ К ЭКСПРЕССИОНИЗМУ

*Немцы — чудной народ! Они сверх меры отягощают себе жизнь глубокомыслием и идеями, которые повсюду ищут и повсюду суют. А надо бы, набравшись храбрости, больше полагаться на впечатления... только не думайте, что суета сует есть все, в чем не заложена абстрактная мысль или идея!.. Вообще не в моих привычках стремиться к воплощению в поэзии абстрактного понятия. Я всегда воспринимаю чувственные, сладостные, пестрые, многообразные впечатления жизни...**

Гёте, 1827

Непростое время, наступившее после Первой мировой войны, знаменовало собой начало крайне странной эпохи в Германии. Многие немцы с большим трудом отходили от шока, связанного с крушением империалистических надежд. Наиболее радикально настроенные германцы возлагали надежды на революцию, однако революционное движение было подавлено в зародыше. Всплеск лихорадочной жажды деятельности и изменений произошел после того, как существующую систему ценностей поколебала инфляция: изначально присущая немецкому менталитету раздвоенность достигла своего предела.

Мистицизм и магия оказались теми темными, неясными силами, которым предалась германская душа. Извечная склонность немцев к мечтаниям и раздумьям привела к апокалиптической доктрине экспрессионизма. Нужда, постоянные заботы о завтрашнем дне способствовали тому, что деятели искусства в Германии с головой погрузились в этот новый стиль. Начиная примерно с 1910 года экспрессионизм утвердился как течение, стремившееся к свержению принципов, господствовавших в искусстве того времени, и благодаря неистовой решительности своих требований открывал перед людьми возможность, по крайней мере, интеллектуального бунта.

Чтобы понять экспрессионизм как культурное явление, во всей его сложности и неоднозначности, мы должны, как бы парадоксально это ни звучало, обратиться к рассмотрению не столько пластических или графических выразительных форм, сколько литературных манифестов

* Цит. по изд.: И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988. С. 521.

той эпохи. Ведь для народа поэтов и мыслителей всякое провозглашение новой художественной программы тут же превращается в четко очерченную догму; систематизированное мировоззрение здесь всегда строится в первую очередь на диалектической интерпретации художественных форм.

На первый взгляд кажется, что экспрессионизм с его телеграфным стилем, декламациями, напоминающими призывы эпохи «бури и натиска»*, с его взрывными короткими предложениями, заново перепавшими старое священное поле синтаксиса, уничтожил непролазную чащу придаточных предложений и упростил характерную для немцев чрезвычайно сложную манеру выражения. Однако эта ясность оказалась обманчивой и полной скрытых ловушек. Метафизическое значение слов в экспрессионизме преувеличено; произвольно соединенные друг с другом смелые неологизмы и лишенные всякой логики мистические аллегории сбивают с толку. Перегруженный символами и метафорами язык намеренно затемняется — для того, чтобы лишь посвященные могли узреть его глубинный смысл.

Экспрессионизм, как пишет Казимир Эдшмид, выступает против «расщепленности, атомарности импрессионизма», который стремится отразить все переливающиеся оттенки природы**; он также нападает и на переводные картинки мелкобуржуазного натурализма с характерным для него маниакальным стремлением самым тщательным, фотографическим образом зафиксировать природу и повседневную жизнь. Абсурдно отображать мир, как он есть, в его «ложной реальности». Художник-экспрессионист не смотрит, он созерцает. «Отныне не будет вереницы фактов, фабрик, домов, болезней, шлюх, крика, голода. Теперь есть лишь видимость всего этого! Факты имеют значение лишь постольку, поскольку сквозь них протягивается рука художника и берет то, что скрывается за ними». Художник-экспрессионист, который дей-

* Экспрессионисты никогда не хотели признавать родство с этой эпохой. Герман Бар в своей работе «Миссия художника» (1923) объясняет, что эпоха «бури и натиска», «щедрая на озарения», но «не имевшая завершенной формы», была всего лишь импрессионистским периодом в истории развития стиля.

** См. работу К. Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе и о новой поэзии» (1917). Тот факт, что здесь и далее даются цитаты в основном из Эдшмида, хотя есть гораздо более талантливые писатели-экспрессионисты, объясняется тем, что подобные догматичные теории яснее всего отражают духовные настроения той эпохи.

ствительно творит, а не воспроизводит реальность, перестраивает картину мира по своему усмотрению. Мы сами создаем действительность. Искусство должно интересоваться не сиюминутным воздействием, а вечным значением фактов и вещей.

Экспрессионисты призывали освободиться от заданных природой форм и выявить «наиболее экспрессивную экспрессию» объекта. Бела Балаж³ в своей книге «Видимый человек» так интерпретирует эти довольно расплывчатые требования: можно стилизовать объект путем выявления и подчеркивания его «скрытой физиономии». С помощью этого приема можно проникнуть внутрь его видимой оболочки.

Человек, по утверждению Эдшмида, отдается творчеству целиком, а не какой-либо частью: само творчество вибрирует в нем, а он его отражает. Его бытие, его переживания причастны великому бытию неба и земли; его сердце, сочувствующее всему происходящему на земле, бьется в том же ритме, что и весь мир. Его жизнь строится без вмешательства какой-либо логики, без какой-либо причинности, не принимая во внимание призывы и укоры расхожей морали; она подчиняется исключительно диктату чувств; человек вовлечен в устройство Вселенной; он не думает о себе, он себя переживает.

В этом великом хаосе психология — прислужница натурализма — категорически отвергается именно как «ложная реальность» природы. Все воззрения и законы конформистского общественного устройства предаются анафеме, а вместе с ними — и все его трагедии, основанные на «смехотворном социальном тщеславии».

Если взглянуть на экспрессионизм более внимательно, то можно разглядеть несоответствия и внутреннюю противоречивость: с одной стороны, мы имеем дело с доведенным до крайности субъективизмом, а с другой стороны, как провозглашает Эдшмид, человек уже не является «индивидом, обремененным нравственностью, семьей, социальным классом». Таким образом, принятие тоталитарного и абсолютного Я, формирующего свой собственный мир, соседствует с категорическим неприятием и отрицанием индивидуума.

И если психологию экспрессионизм отвергает, то разум, напротив, занимает в нем господствующее положение. Эдшмид провозглашает «диктатуру духа», который должен придать материи форму. Экспрессионисты отстаивают «позицию конструктивной воли» и призывают пересмотреть основы человеческого поведения в целом. Перелистывая страницы экспрессионистской программной литературы, мы не

раз натолкнемся на одни и те же шаблонные выражения, такие как «внутреннее напряжение», «сила расширения», «огромное накопление творческой концентрации» или «метафизическая игра интенсивностей и энергий». Наиболее часто можно встретить определение «динамичный» и практически непереводаемое и непонятное для других народов слово «Ballung» (сосредоточение, уплотнение) и производное от него причастие «geballt».

Следует еще несколько слов сказать о таком часто используемом догматиками экспрессионизма понятии, как «абстракция». Вильгельм Воррингер — искусствовед, чьи произведения отличаются почти такой же мистической неясностью, как и работы Освальда Шпенглера — в своей диссертации «Абстракция и эмпатия» (1908) предвосхищает многие экспрессионистские формулировки. Это еще раз доказывает, насколько близки все эти эстетические аксиомы немецкому менталитету.

Абстракция, как объясняет Воррингер⁴, возникает из сильного беспокойства и мук, которые человек испытывает от соприкосновения с предметами внешнего мира, изо всех сил пытаясь разобраться в их взаимоотношениях и необъяснимо сложном взаимодействии. Страх первобытного человека перед лицом безграничного пространства вызывает в нем стремление «высвободить отдельный объект внешнего мира из его взаимосвязи и взаимообусловленности с другими вещами, вырвать его из потока событий, сделать его абсолютным».

Человек нордического типа, продолжает свое объяснение Воррингер, «ощущает некую завесу между собой и природой»; поэтому он стремится к абстрактному искусству. Стремясь к самовыражению, дисгармоничные народы вынуждены прибегать к тому невероятному пафосу, который проявляется, в частности, в одушевлении неорганической природы. Человек средиземноморского типа в своей совершенной гармонии никогда не сможет понять «экстаз экспрессивной абстракции».

Как мы видим, с помощью такого парадоксального, алогического рассуждения Воррингер пытается объединить абстракцию и интенсивную экспрессию. Это дает нам ключ к пониманию экспрессионистского мировоззрения и его хаотичного мистицизма.

Для экспрессионистов все должно оставаться на стадии наброска, должно быть наполнено вибрирующим напряжением. Предметы и люди должны пребывать в состоянии постоянного брожения. Немец всегда

отдает предпочтение вечно надвигающемуся «становлению» перед статичным гармоничным «бытием».

Этот пароксизм, воспринимаемый экспрессионистами как динамичность, шлифуется и доводится до совершенства во всех драмах эпохи, которая впоследствии получит название «O-Mensch-Periode». Слова, написанные одним из тогдашних критиков по поводу драмы Райнхарда Зорге⁵ «Нищий», можно отнести ко всем произведениям экспрессионистов: «...мир стал настолько проницаемым, что каждую минуту из него выпархивают видения и фантомы; внешние факты беспрерывно превращаются во внутренние переживания, а душевные процессы беспрерывно воплощаются во внешнем мире».

В немецких классических фильмах мы порой тоже встречаем эту атмосферу и нередко видим визуализацию тех фантастических форм, которые стремительно проносятся перед глазами испуганных героев, исчезая вдали; на смену им появляются новые образы, чтобы в свою очередь тут же превратиться в тени.

II. РОЖДЕНИЕ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА

«КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ» («DAS KABINETT
DES DR. CALIGARI», 1919). — «ГЕНУИНЕ» («GENUINE», 1920)

Именно ритм делает «Калигари» таким убедительным. Сначала этот ритм до предела замедлен; действие разворачивается с почти нарочитой обстоятельностью. Налицо стремление сделать напряжение невыносимым. Затем, когда ярмарка постепенно приходит в движение, темп ускоряется, действие концентрируется, набирает обороты, захватывает, и слово «конец» звучит неожиданно, как пощечина.

Луи Деллюк в «Синéма», Париж 1922 год

Склонность к ярчайшим контрастам, которая проявилась в отрывистых фразах и произвольных грамматических перестановках экспрессионистской литературы, а также присущая немцам любовь к полумраку и таинственным, призрачным образам должны были найти выражение в новом искусстве кино. Эту наполовину вымышленную, наполовину осязаемую «истинную» реальность населяют тревожные и жуткие видения. Под знаком наступившей эпохи полного хаоса две крайности — маниакальное стремление психоанализа разложить переживания человека на отдельные составляющие и экзальтированное, отвергающее любую психологию мировоззрение экспрессионизма — встретились с так до конца и не изжитым мистицизмом духовного мира романтиков. Этим объясняется тот факт, что режиссеры, которые впоследствии, когда экспрессионизм отошел в прошлое, оказались абсолютно посредственными художниками, в свое время создали сильные, очень своеобразные картины (как это было, например, с Робертом Вине⁶).

Участовавшие в съемках «Калигари» кинематографисты по-разному интерпретировали события, сопровождавшие историю его создания. Как пишет Кракауэр⁷ в своей книге «От Калигари до Гитлера», сценаристы — Карл Майер⁸ и Ганс Яновиц⁹ — в двойственной фигуре доктора Калигари, объединившей в себе роли ярмарочного зазывалы и директора психиатрической больницы, хотели заклеить абсурдность антиобщественной власти. Против их воли изначальный сюжет был замкнут в рамочную конструкцию, в результате чего все действие превратилось в галлюцинации душевнобольного.

Эрих Поммер¹⁰, опытный и успешный продюсер картины, рассказывал*, что сценаристы хотели привлечь к созданию декораций Альфреда Кубина¹¹. Кубин, вероятнее всего, создал бы декорации в стиле Гойи, и киноэкспрессионизм в Германии лишился бы тревожной глубины своего абстрактного оформления и другим путем шел бы к той галлюцинирующей убедительности и проникновенности, которая присуща ему сегодня. Кубин, как и Яновиц, вырос в Праге¹² — в этом таинственном городе Голема, где по узким переулкам гетто все еще бродил дух Средневековья. И так же как Яновицу, ему были знакомы страхи угрюмого существования между мирами. В автобиографическом эссе, опубликованном в 1921 г. в «Арарате»¹³, Кубин пишет о том, как он бесцельно бродил по темным улицам, измученный какой-то непонятной, бездушной силой, вызывавшей в его воображении странных животных, дома, ландшафты, гротескные и ужасающие сцены. Как когда-то до него романтики, так и он теперь испытывает в этом заколдованном мире приятные и возвышенные чувства. Он заходит в небольшую чайную, и ему кажется, что официантки — не живые люди, а восковые куклы, приводимые в движение при помощи загадочного механизма. У него такое чувство, как будто он застал немногочисленных посетителей кафе, которые кажутся ему нереальными, призрачными существами, за темными, сатанинскими делами. Особое подозрение у него вызывает темное закулисье чайной с его механическим органом и мещанским буфетом. Во всем этом ему видится бутафория, созданная для того, чтобы скрыть какую-то тайну — вероятнее всего, вход в тускло освещенную пещеру с окровавленными стенами. Все эти картины постоянно меняются, подобно переходящим друг в друга видениям у Новалиса¹⁴, Шлегеля¹⁵ или Жан Поля¹⁶. Кубин пытается зарисовать увиденное.

Читая эти строки, невольно сожалеешь о том, что Кубину — этому демоническому творцу ночных кошмаров, вторгающихся в обыденную жизнь — не довелось работать над декорациями для «Калигари». Поражающие воображение экспрессионистские декорации, безусловно, внесли решающий вклад в создание необыкновенной стилистики этой картины, на которую уже искусство Карла Майера наложило отпечаток исключительности. В совокупности это имело даже большее значение, чем режиссура Роберта Вине.

Практик и реалист, Поммер вспоминает, что когда Майер и Яновиц говорили ему об искусстве, он смотрел на сценарий совсем с другой

* «A Tribute to Carl Meyer» (Memorial Program), London, 1947.

точки зрения. «Эти двое», — пишет он, — «хотели экспериментов, я же видел, что есть возможность снять сравнительно дешевый фильм».

Исполнение декораций на холсте вместо сооружения их из строительных материалов означало существенное снижение расходов и упрощало процесс съемок фильма в тогдашних условиях нехватки финансовых средств и дефицита материалов. С другой стороны, в Германии того времени, когда еще слышны были отголоски задуманной в зачатке революции, а экономическое положение было так же нестабильно, как и душевное состояние большинства людей, общая атмосфера благоприятствовала смелым новациям и экспериментам со стилем. Впоследствии в Лондоне режиссер «Калигари» Р. Вине присвоил себе заслугу оформления фильма в экспрессионистском стиле. Однако Герман Варм¹⁷ и Вальтер Рёриг¹⁸, приглашенные Поммером в качестве художников-постановщиков вместо Альфреда Кубина, неоднократно говорили о том, что именно они, заручившись согласием Вальтера Реймана¹⁹ (художника по костюмам и создателя некоторых эскизов для декораций к «Калигари»), убедили сомневающегося Вине принять их прогрессивные стилистические идеи.

Сегодня Варм вспоминает, как он «уже при чтении необычного сценария, поражающего вычурностью стиля и своеобразной формой, понял, что декоративное решение должно быть нацелено на фантастическое, чисто художественное воздействие, полностью оторванное от реальности». «До поздней ночи мы, трое художников, обсуждали сценарий. Рейман, чьи картины в тот период несли на себе отпечаток влияния экспрессионизма, настоял на том, что этот материал по своей форме должен быть экспрессионистским. В ту же ночь мы сделали несколько набросков».

Эти обстоятельства приводятся здесь не просто как забавный случай; они наглядно показывают основополагающий принцип немецкого кинопроизводства того времени и, в частности, ту огромную роль, которую играли в процессе создания киноленты авторы сценария и технические работники. Это также свидетельствует о том, что в Германии, в отличие, скажем, от Франции, не было — за исключением «абсолютного кино»* — «авангарда» как такового. В Германии киноиндустрия

* Движение немецких кинематографистов 1920–1930-х годов. Его представители — Оскар Фишингер, Викинг Эггелинг, Ханс Рихтер и Вальтер Руттманн — создавали абстрактные, беспредметные фильмы, экспериментируя с изобразительным и музыкальным искусством в кино — *Прим. перев.*

за короткое время освоила все художественные составляющие кинопроизводства, так как благодаря успеху «Калигари» за рубежом стало ясно, что кино в конечном счете может приносить прибыль. Впрочем, мы должны понимать, что такой крупный концерн, каким позднее стала УФА, никогда не осмелился бы на эксперимент, подобный тому, каким была картина «Кабинет доктора Калигари». «Декле» же, которая представляла собой небольшую, скромную, независимую студию, было нечего терять, и в то же время она могла выиграть в глазах тех интеллектуалов, которые еще в 1913 году требовали «авторского», т. е. обладающего литературной ценностью кино*.

* * *

Здесь необходимо еще раз указать на выдающуюся роль немецких кинохудожников. Еще до «Калигари» художники-постановщики в немецком кинематографе создавали такие декорации, которые своей атмосферой предопределяли постановку кадра. В качестве примера можно назвать рабочий кабинет в «Пражском студенте» (1913), погруженный художником-постановщиком Клаусом Рихтером²⁰ в романтический полумрак.

Именно после «Кабинета доктора Калигари» художники-постановщики в Германии стали вписывать персонажей фильмов в общую картину своих декораций. Каждый эскиз уже соответствовал определенной точке съемки. Таким образом, даже не слишком выдающийся режиссер, каковым был, например, Роберт Вине, мог опереться на эскизы художников-постановщиков.

* В этот период Карл Гауптманн, Вегенер, а также Ханс Хайнц Эверс выступали за повышение уровня кинематографа и хотели достичь этой цели в первую очередь за счет усовершенствования сюжетов, сценариев. Так, в 1913 г. Макс Мак снял фильм «Другой» («Der Andere») по пьесе Пауля Линдау. В том же году Стеллан Рийе снял «Пражского студента» («Der Student von Prag») с Паулем Вегенером в главной роли. В 1914 г. Пауль Вегенер и Хенрик Галеен сняли «Голема» («Golem»). Прежде часто утверждалось, что другой фильм Стеллана Рийе — «Дом без двери» («Das Haus ohne Tür», 1914) — уже содержал в себе элементы экспрессионизма, но это не так: дело в том, что его путали с другим фильмом, снятым лишь в 1921 году Фридрихом Феером (F. Feher) — «Дом без окон и дверей» («Das Haus ohne Türen und Fenster»). Феер, который, как известно, снимался в «Калигари», находился под сильным влиянием этой картины. Это влияние ощущается и в его звуковом фильме «Разбойничья симфония» (The Robber Symphony, 1936), снятом уже в Лондоне. Судя по фотографиям из архива Гюнтера Лампрехта, фильм Стеллана Рийе был приключенческой картиной, снятой в довольно натуралистичной манере.

Иначе обстояли дела с таким своенравным и значительным режиссером, как Фриц Ланг. По эскизам Отто Хунте²¹ и Эриха Кеттельхута²² для «Нибелунгов» («Die Nibelungen») видно, что и здесь каждый актер изначально вписан в композицию сцены. Однако сам Ланг на протяжении более трех недель до начала съемок на рабочих встречах со съемочной группой, продолжавшихся с утра до поздней ночи, обговаривал все вплоть до мельчайших подробностей с техническим персоналом (начиная с главного оператора и художника-постановщика и заканчивая последним осветителем). Мурнау, в свою очередь, настаивал на том, чтобы работавший с ним талантливый кинохудожник Роберт Герльт²³ отталкивался от персонажей картины, т. е. рисовал процесс развития той или иной сцены, создавая для нее соответствующее пространство.

Во всех сценариях того времени были четко указаны все световые эффекты. Оператор с самого начала знал, каких указаний ему следует придерживаться. Показательно, что английский художник-постановщик Эдвард Кэррик в своей работе о кинодекорациях с удивлением вспоминает, как оператор Гюнтер Крампф²⁴ — немец по происхождению, работавший в английской киностудии — «до начала съемок попросил эскизы, которые он хотел заранее изучить, что для здешних мест было совершенно необычной практикой».

Впрочем, это нисколько не умаляет значения великих немецких операторов — Карла Фройнда²⁵, Карла Хоффманна²⁶, Фрица Арно Варнера²⁷, Крампфа, Гвидо Зебера²⁸, впоследствии Шюффтана²⁹ и многих других. Плодотворное сотрудничество талантливых режиссеров, великих кинохудожников, операторов и блестящих сценаристов привело к появлению выдающихся произведений немецкого киноискусства. На рабочих заседаниях съемочной группы каждый мог взять слово и внести свое предложение. Бесчисленное множество раз пробовались, отклонялись или принимались самые разные варианты. Была возможность на время отложить съемки в установленных декорациях, сменить точку съемки, сделать пробные кадры и даже перестроить декорации.

В этом полном жизни единстве и заключался секрет классического немецкого кино.

* * *

Декорации к «Калигари» часто навлекали на себя со стороны кинокритиков упреки в том, что они слишком плоские; тем не менее, им присуща определенная глубина, которая создается за счет проре-

звивающих пространство, обрывающихся резкими углами переулков. Перспектива декораций сознательно искажена. Порой это ощущение глубины усиливается благодаря закреплённой наискосок задней кулисе, изгибы которой представляют собой продолжение переулков. Эту почти случайную пластику подчеркивают наклонившиеся вперед, готовые рухнуть дома кубической формы.

«Задний план в "Калигари" как будто выходит на передний», — так, прибегнув к игре слов, описал декорации «Калигари» один англоязычный критик. В нарочито нечетко очерченном пространстве к задней кулисе с разных сторон наискосок ведут дороги, извивающиеся или, наоборот, резко сворачивающие под прямым углом. Это путь сомнамбулы Чезаре, крадущегося вдоль стены. Узкая полоска крыши, на которую он утаскивает свою добычу, разрезает пространство по диагонали, подобно лезвию ножа. Косыми линиями уходят вверх горные дорожки, по которым он убегает от преследователей.

Однако у всех этих изломов и косых линий есть более глубокий смысл: эмоциональное проникновение в формы, как объясняет Рудольф Курц в своей книге 1926-го года «Экспрессионизм и кино», порождает в душе соответствующие устремления. Прямая линия иначе направляет наше чувство, чем наклонная линия; неожиданные изломы, стремительные, отрывистые формы, резкие спуски и подъемы вызывают в душе совершенно иной отклик, нежели декорации с многочисленными плавными переходами.

Курц уловил самую суть: диагональные линии и острые углы в данном случае должны были нагнетать то чувство беспокойства и ужаса, которое передается зрителю. Смена ракурсов здесь имеет второстепенное значение. В «Калигари» очень удачно отображена «скрытая физиономия» маленького старого городка с его петляющими темными переулками, куда наклонившиеся, изъеденные временем дома не пускают дневной свет. Кажется, что темные клиновидные проемы дверей и кривые окна с разбухшими рамами разъедают стены домов. Подобно каббалистическим знакам, по земле тянутся зигзагообразные линии, треугольники и черные круги, задавая смутные контуры мостовой; темные ромбы на стенах домов на самом деле являются нарисованными тенями; белые звезды и цветочные орнаменты — это тоже всего лишь нарисованные отсветы скрытых от зрителя уличных фонарей. Подобно ночному кошмару, со всех сторон наступает чувство ужаса и страха перед грядущими событиями.

В накренившихся домах, в наспех нарисованном силуэте фонтана на углу пульсирует жизнь. «Пробуждается первобытная природа приборов и приспособлений», — пишет Курц. (Мы видим здесь тот «зловещий пафос», который, согласно Воррингеру, сопровождает процесс одушевления неорганического.)

Это впечатление возникает не только благодаря странной способности немцев одушевлять неодушевленные предметы. В обычном синтаксисе немецкого языка предметы уже живут своей жизнью: применительно к ним используются те же прилагательные, что и при описании живых существ; таким образом, им приписываются те же качества. Подобный антропоморфизм был чрезвычайно развит еще задолго до наступления эпохи экспрессионизма в искусстве; ведь писал же Фридрих Теодор Фишер³⁰ (Vischer) в своем романе «Еще один», вышедшем в 1879 году, о «коварстве предмета». Запонки от воротника, которые коварно выскальзывают у нас из рук, нарочно закатываются под комод, задерживают нас дома и губят нашу карьеру, напоминают заколдованный мир злорадных, коварных предметов в произведениях Э.Т.А. Гофмана, где фалды сюртука и дверные молоточки умудряются встать на пути у студента Ансельма.

Во фразеологии и запутанном синтаксисе экспрессионизма персонификация предметов доведена до предела: метафора разрастается, смешивая людей и предметы. Поэт становится вспаханным полем, которое жаждет дождя, а ненасытные пасти открытых настежь окон и острые, хищные тени вливаются в дрожащие каменные массы; жестокие двери безжалостно вспарывают стены ввалившихся в отчаяние домов.

Так сложилось, что улицы в произведениях немецкоязычных авторов часто предстают в некоем дьявольском свете. Например, в «Големе» Густава Майринка³¹ дома таинственных пражских гетто, возникающие подобно сорной траве и предоставленные самим себе, наполняются какой-то враждебной жизнью, когда осенними вечерами на город опускается туман и скрывает их и так едва уловимые гримасы. Они умеют лишать себя жизни и чувств днем, и тогда их жизненную силу берут займы жильцы домов — эти странные, призрачные создания, которых магнетический поток лишь ненадолго приводит в движение. Но зато ночью дома возвращают себе свою жизнь с огромными процентами, отбирая у нереальных живых существ последнее. Двери превращаются в зевающие или кричащие пасти, лица домов искажаются в самых злобных, коварных гримасах. Дома подстерегают людей подобно тому, как хищники поджидают свою жертву.

Динамичная сила вещей так и требует, чтобы ей придали форму, пишет Курц. И этим объясняется та призрачная атмосфера, которая исходит от заколдованных декораций «Калигари».

Но свет, атмосфера и расстояние — не единственные факторы, определяющие искажение объектов, которое мы находим в экспрессионистском искусстве. Нельзя недооценивать силу абстракции, которая присуща экспрессионистским картинам. Как объясняет Георг Марцинский в своей работе «Метод экспрессионизма» (1921),* творческое, избирательное искажение дает художнику-экспрессионисту возможность с максимальной убедительностью изобразить сложные психические состояния. Соединяя эти выдвинутые на первый план психические явления с явлениями оптическими, он может передать внутреннюю жизнь объекта, выражение его «души». Экспрессионисты работают исключительно с образами представления, и как раз это неизбежно приводит их к наклонным — вопреки законам статики — стенам. «Это характерно именно для образов представления — изображать вещи так, как будто на них смотрят сверху по диагонали; дело в том, что с этой точки зрения пропадает значительная часть сбивающих с толку наложений, которые при взгляде спереди нарушают обзор и предметную ясность образа».

Над искажением форм задумывались еще романтики. Вильям Ловелл, один из персонажей Людвига Тика³², описывает эту странную особенность размытого, текучего мира представлений. Вместо улиц он видит ряды бутафорских домов, в которых какие-то спятившие существа изображают людей, и свет луны как будто случайно падает на их комичные, искаженные лица. В свою очередь улицы, о которых говорят Кубин или Майринк, кажутся лишь слабым отблеском этих размытых верениц домов.

Степень искажения и синтетическая абстрактность декораций «Калигари» достигают своего максимума в тюремных сценах, где черные контуры и линии, резкие, как рыбный скелет, ползут вверх и сходятся в одну точку над пленником — как будто гигантская птица держит в когтях свою добычу. Давящее впечатление усиливается за счет удлинения и заострения разметочных линий на полу: словно стрелы, они наце-

* На русский язык переведена в 1923 г.: Георг Марцинский. Метод экспрессионизма в живописи. Искусство современной Европы. Выпуск 1. Пб., Academia, 1923. Пер. Б.В. Казанского.

лены на закованного в кандалы заключенного, который, скорчившись, сидит в центре камеры. В этой адской тесноте смещенный ромб окна, поднятого на недостижимую высоту, кажется почти насмешкой. Кадры «Калигари» с максимальной выразительностью воплотили в жизнь абсолютную идею темницы.

Герман Варм в свое время писал: «Кинокадр должен стать графическим рисунком». Конечно, знаменитая игра светотени в немецком киноискусстве объясняется не только следованием этому призыву. Снятый в 1916 году шестисерийный «Гомункулус» («Homunculus») вполне наглядно показывает, что уже Отто Рипперт понимал, каких эффектов можно достичь на резком контрасте света и тени.



Декорации в некоторой степени диктуют и стиль актерской игры. Однако только Вернер Краус³³, сыгравший дьявольского доктора Калигари, и Конрад Файдт³⁴ в роли зловещего сомнамбулы смогли полностью слиться с крайне абстрактными и искаженными декорациями благодаря высокой мимической концентрации и сдержанности движений. Они упрощают мимику, уплотняют свои жесты, сводя их до почти линейных, математически абстрактных движений, которые остаются плоскими и, несмотря на некоторую, говоря словами Курца, «двусмысленную закругленность», кажутся такими же резкими, как ломаные линии декораций.

«Краус и Файдт», — многозначительно заявляет далее Курц, который, к слову сказать, являлся их современником — «играют чрезвычайно выразительно, воплощая в жизнь метафизический замысел. Благодаря их игре на переднем плане разворачивается такое стремительное действие, что прочие персонажи систематически низводятся до роли бледного, бесцветного фона». Чтобы достичь «динамического синтеза своего бытия», к которому призывали теоретики экспрессионизма, Краус и Файдт исключили из своей жестикуляции и мимики любые переходы и сглаживающие нюансы.

Кстати заметим, что роли доктора Калигари и Чезаре с самого начала соответствовали экспрессионистскому мироощущению: сомнамбула, оторванный от своего обычного окружения, лишенный всякой индивидуальности, всякой личной инициативы, убивает без какого-либо мотива или логики, т. е. является психологически необъяснимым, абстрактным существом. В то же время его хозяин, загадочный доктор,

тоже действует безо всяких сомнений, с той жестокой бесчувственностью, с тем презрением к традиционной морали, которые превозносились экспрессионистами как величайшее достижение личности.

После выхода «Калигари» на экраны кинотеатров особой школы последователей у создателей этого фильма не появилось, однако немецкие кинематографисты долгое время оставались под его влиянием.

Сам Вине в следующем году, снимая новую картину «Генуине», попытался еще раз обратиться к стилизации, использованной в «Калигари». В качестве сценариста он снова выбрал Карла Майера, проявившего уже в первом своем сценарии великий талант и абсолютное понимание сути киноискусства. Этот своеобразный автор, не оставивший после себя ни одного романа и ни одной новеллы, а писавший только для кино, обладал выдающейся, ориентированной исключительно на визуальные образы изобразительной способностью. Действие он воспринимал как последовательность кадров или даже ракурсов. Однако несмотря на то, что он передал свой неподражаемый ритм и второму фильму Вине «Генуине», он не мог предотвратить провала, причиной которого были прежде всего декорации художника-экспрессиониста Цезаря Кляйна³⁵, работавшего вместе с Вальтером Рейманом. На фоне ковров с искусно вытканными орнаментальными узорами перемещались и взаимодействовали актеры, игравшие в натуралистической традиции; не удивительно, что на фоне пестрых ковровых переплетений им не удалось сделать свою игру достаточно выразительной.

Вине понял недостатки декораций к «Генуине» и для оформления своей следующей картины «Раскольников» («Raskolnikow») пригласил профессионала высочайшего уровня — Андрея Андреева³⁶. Благодаря андреевским декорациям, Вине добивается сильного воздействия образов, которые, словно окутанные странным туманом галлюцинаций, вырастают из сложного универсума Достоевского. Нередко эффект искаженных пропорций в сконструированных им чердачных комнатах достигается просто за счет кривизны обветшалой кладки. В других случаях игра светотени (обозначенная уже в эскизах) соединяет разрозненные треугольники и ромбы таким образом, что они перестают быть абстрактными фрагментами. Покосившаяся лесенка с истертыми ступенями и щербатыми перилами уже напоминает ту зловещую, придуманную тем же Андреевым лестницу в фильме Пабста «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora»), где теснятся зубчатые тени и куда Лулу заманивает Джека-Потрошителя — на свою и его гибель.

В художественном оформлении другого экспрессионистского фильма больше искусственности: в картине Карла Хайнца Мартина³⁷ «С утра до полуночи» («Von morgens bis Mitternacht», по пьесе Георга Кайзера³⁸) на лицах и одежде актеров, равно как и на декорациях, пляшут светлые или, наоборот, темные пятна. Но вместо того, чтобы усиливать ощущение объемности форм, эта нарочито искаженная светотень стирает контуры, размывая предметы. В другом фильме — «Лживая мораль» («Verlogene Moral», 1921) Ханса Кобе — экспрессионистское стремление к максимальной выразительности ограничено орнаментом, тогда как естественные контуры предметов сохранены. Предпринимается только одна попытка избавиться от назойливой реальности: мебель, как и в декорациях к фильмам Карла Хайнца Мартина, заштрихована под гравюру.

Во всех этих фильмах четко прослеживается противоречие, которого удалось избежать только в «Калигари». Подобный диссонанс неизбежен, когда речь идет о создании атмосферы при использовании перекликающихся, в частности, с импрессионизмом элементов, когда настроение создается при помощи игры света и тени. Экспериментирование с абстрактными факторами здесь, как правило, не идет дальше стилизации декораций. Так, например, в «Торгусе» выполненная в стиле экспрессионизма стенная декорация в комнате хозяина совершенно стирается, поскольку ее плотно окутывают клубы дыма и приглушенный свет висячей лампы.

В картине Кобе юный любовник, так же, как Чезаре в «Калигари», в лунатическом состоянии бродит по улицам. При этом экспрессионистские позы и жесты актеров остаются всего лишь дополнением, украшением и по сути значат не больше, чем, скажем, взятый из «Калигари» необычайно высокий цилиндр, который появляется в «Торгусе». Ни в одном из последующих экспрессионистских фильмов не было достигнуто то единство декораций, актерской игры и костюмов, которое имело место в работе Крауса и Фейдта. Это особенно сильно чувствуется в фильме Фрица Вендхаузена³⁹ «Каменный всадник» («Der steinerne Reiter», 1923). Здесь экспрессионистские декорации, созданные по эскизам Верндорфа⁴⁰, вступают в логическое противоречие с натуралистичными позами и движениями актеров.

В экспрессионистском театре поддерживать единство стиля помогало слово. Как писала актриса Леонтина Саган⁴¹, выступившая в качестве режиссера в картине «Девушки в униформе» («Mädchen in

Uniform», 1931) в «Cinema Quarterly» в 1933 году: «Мы выбрасывали слова, словно камни из катапульты».

В отличие от театра, в немом кино экспрессионистский стиль мог выразиться только через позы, мимику и жесты. «Таким образом, актер, — пишет Леонтина Саган, — скованный естественным натурализмом своего тела, должен был попытаться сделать свои движения максимально экспрессионистскими: мы сокращали свои жесты до минимума активности. В своем стремлении стать абстрактными фигурами мы впадали в крайность и застывали в неподвижности; подобный стиль актерской игры нередко становился безжизненным и академичным». Эта опасность была актуальна почти для всех экспрессионистских фильмов.



В «Калигари» искажение оправдано тем, что здесь речь идет о вообразимом мире, вызванном к жизни сознанием умалишенного. В фильме «С утра до полуночи» исходная точка восприятия существенно отличается. Предметы и люди здесь показаны так, как их воспринимает кассир, который по воле случая оказался вырванным из привычной колеи честного труженика. Формы, принимающие для его помраченного рассудка несоразмерное, подавляющее значение, вырастают до гигантских размеров. В соответствии с требованиями экспрессионистов, они вырваны из контекста любых отношений с другими предметами и людьми, их пропорции искажены, а логическая связь с окружающим миром утрачена. Остальные объекты, отныне не имеющие значение для кассира, уменьшаются до неузнаваемости, их контуры стираются.

Здесь мы прикасаемся к тайне фантастического воздействия отдельных немецких фильмов эпохи экспрессионизма. Такой водоворот расходящихся и снова сливающихся в едином потоке образов и представлений мы видим в картине Мурнау «Призрак» («Phantom»), в меняющихся ракурсах при съемке толпы с высоты птичьего полета в фильме Дюпона «Варьете» («Variete»). На подобных ракурсах строится художественное воздействие отдельных сцен в «Наркозе» («Narkose») Альфреда Абея⁴², где зритель может видеть галлюцинации, всплывающие из подсознания человека в минуты наркотического опьянения. Схожие художественные приемы встречаются и в короткометражном фильме Эрнё Мецнера⁴³ «Нападение» («Überfall»): горячечный бред

раненого здесь передан с помощью искажающих линз, вогнутых или, наоборот, выпуклых зеркал.

Использовать же все достижения экспрессионизма в одном фильме удалось Пабсту. В «Тайнах одной души» (*«Geheimnisse einer Seele»*) он попытался приспособить традиционные техники для кинематографических целей. Помимо приторно-сладких видений в лубочном стиле или тех, что разворачиваются на нейтральном белом фоне, уничтожающем, подобно «абсолютному кино», реальность с ее контекстными связями, помимо характерных для французского авангарда двойных (или многократных) экспозиций, вставок и наплывов, создающих ощущение одновременности происходящего, Пабст использует образы, которые могли появиться в его арсенале лишь благодаря немецкому экспрессионизму. В этой картине ему удалось придать предметам и персонажам некий светящийся рельеф, своеобразную ауру, обрисовать фосфоресцирующие контуры, исказить композиционные перспективы, изменить пропорции знакомых предметов и человеческих фигур, превратив их тем самым в незнакомые существа.

III. МАГИЯ СВЕТА И ТЕНИ

Влияние МАКСА РЕЙНГАРДА
«ГОЛЕМ» («DER GOLEM», 1920). — «ХРОНИКА СЕРОГО ДОМА»
 («ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS», 1925)

Двойной свет — это, конечно, насилие над природой, и вы вправе утверждать, что он противоестественен. Но, если художник и пошел против природы, то я вам отвечу: он над ней возвысился, и добавлю: это смелый прием, которым гениальный мастер доказал, что искусство не безусловно подчинено природной необходимости, а имеет свои собственные законы.*

Гёте, 1827

Мы привыкли считать знаменитые тени в немецком кино важным атрибутом экспрессионизма. Обычно, вслед за Кракауэром, полагают, что использование игры света и тени восходит к постановке экспрессионистской драмы Райнхарда Зорге «Нищий» режиссером М. Рейнгардом в 1917 году.

Здесь мы видим контраст, настоящее столкновение света и тени и неожиданное высвечивание героя или какого-то предмета с целью привлечь к нему внимание зрителя, в то время как все другие персонажи или предметы словно окутаны беспросветным мраком. Так в визуальном искусстве воплощена экспрессионистская аксиома, согласно которой нужно сосредоточиться на какой-то одной вещи во всей Вселенной, вырвав ее из опосредующих связей с другими объектами. Кроме того, мы здесь также видим фосфоресцирующую ауру, ореол, повторяющий контуры головы, как бы выхватывающий ее из темноты, или же резкий световой пучок, в котором ослепительно белое лицо выстреливает, подобно пронзительному крику.

Макс Рейнгардт, будучи великим импрессионистом, поставил «Нищего» в строго экспрессионистской манере, чтобы исчерпывающе раскрыть символическое содержание драмы, написанной экспрессионистом. Между тем, это не первый случай, когда он прибегает к заволаживающей магии света. Ему всегда нравилось моделировать самые разнообразные формы с помощью теплого освещения, исходящего от невидимого источника света, множить эти источники света, стирать или

* И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988 С. 512.

углублять горизонтальные поверхности с помощью глубоких, бархатных теней. Все это делалось наперекор веризму и натурализму, казавшимся предыдущему поколению величайшими достижениями искусства.

В последние годы войны, т. е. в 1917–1918 годы, Макс Рейнгардт, которого критика так часто упрекала в любви к слишком богатым декорациям, в силу нехватки средств и дефицита материалов был вынужден отказаться от роскоши в оформлении своих спектаклей. Теперь нередко бывало так, что все сцены пьесы, действие которой происходило в разных местах, разыгрывались между двумя огромными колоннами. Отныне свет и тени приобрели новое значение: они должны были заменить собой все разнообразие декораций, оживить и видоизменить единственный, да и то предельно схематичный элемент архитектуры. Потоки света от разных источников пересекались и сталкивались друг с другом. Это была единственная возможность завуалировать убожество суррогатных материалов и искусственных тканей и сделать атмосферу спектакля более насыщенной и соответствующей стремительному действию пьесы. Часто непродолжительная, но напряженная сцена появлялась из зияющей темноты, а в нужный момент не знающая жалости ночная мгла снова заглатывала это интермеццо, но уже в следующую секунду сцену освещал луч яркого света. Эта внезапная смена света и тени была возможна благодаря вращающейся сцене в Немецком театре и просторной арене Большого драматического театра в Берлине. Рейнгардт увидел в этом возможность разработать новый подход к размещению актеров на сцене, подход, позволявший раскрыть их пластику при помощи контраста между светом и тьмой. Так толпа кажется гораздо более многолюдной под таинственным покровом тени. Варьируя освещение, можно было придать больше напряженности трагическим сценам, усилить патетическое содержание действия, создать настроение, атмосферу. В то же время высвечивание сцен позволяло сделать более ярким и сверкающим сочный бурлеск в *commedia dell'arte*.

Немецким кинорежиссерам не было необходимости обращаться к «Нищему» в постановке Рейнгардта, чтобы в свою очередь использовать удивительные эффекты светотени, которые были им уже давно известны. Лучше всего это подтверждают эпизоды «Гомункулуса», снятые еще до премьеры «Нищего». В них мы видим контрасты света и тьмы, внезапные вспышки света и все другие, ставшие впоследствии классическими элементы немецкого художественного кино, начиная от «Усталой Смерти» («*Der Müde Tod*») и заканчивая «Метрополисом» («*Metropolis*»).

В книге «Закат Европы», отразившей типичное для Германии тех лет мировоззрение, Освальд Шпенглер превозносит неопределенность, таинственный полумрак, монументальность и безграничное одиночество фаустовского человека. Необъятный космос нордической души никогда не бывает ясным, светлым; он пронизан сумрачным туманом. Германская Валгалла как символ бескрайнего одиночества пасмурна; в ней обитают нелюдимые герои и враждебные божества.

Поэтому Шпенглер, как и Гитлер, любил коричневый цвет — «коричневый тон рембрандтовского ателье». Этот коричневый, «протестантский цвет» *pur excellence*, не входит в семь цветов радуги и потому является самым нереальным из всех цветов; он становится «цветом души», эмблемой трансцендентального, бесконечного, вселенского. Любовь к коричневым оттенкам и размытым контурам восходит к знаменитой книге Юлиуса Лангбена «Рембрандт как воспитатель», впервые опубликованной в 1890-м году и неоднократно переиздававшейся. Как известно, Лангбен видел в Рембрандте типичного представителя аутентичных арийцев, обладавшего «сумрачным характером жителя Нижней Германии». Как и все немцы, по утверждению Лангбена, Рембрандт ищет меланхолическую, темную сторону бытия, тот сумрачный час, когда темное кажется еще темней, а светлое — еще светлей. Полумрак, если верить Лангбену, — это типично немецкий цвет, поскольку немцы суровы и нежны одновременно.

Когда мы читаем отдельные пассажи у Жан Поля, у нас нередко появляется ощущение, будто мы смотрим классический немецкий фильм. Так, например, в «Титане», вышедшем в свет в 1802 году, он говорит о «полуосвещенной комнате», где душа содрогается от страха, когда сквозь высокое окно пробивается солнечный луч и в нем начинает кружиться пыль, которая, кажется, тоже имеет душу и принимает конкретные формы.

В этой любви к бескрайним сумеркам определенную роль играет и немецкий пейзаж. Гельдерлин⁴⁴ пишет, что его душа в сумерки чувствует себя на вершине блаженства, и когда он созерцает непознаваемую природу, ее сокрытый под покровом сумерек божественный лик вызывает у него святые и божественные слезы.

«Быть может, сумерки — наша стихия, быть может, тень — родина нашей души?» — вопрошает Гельдерлин. Новалис также бежит в темное лоно ночи, прочь от «бедного и глупого света».

Ту же двойственную тоску по темноте мы видим и у ницшевского Заратустры: «Я — свет; ах, если бы быть мне ночью! ...Ах, если бы быть мне темным и ночным! Как упивался бы я сосцами света!»

Шпенглер, этот величайший теоретик мистицизма, попытался выявить мотивы этой любви к сумеркам. Дневной свет, объясняет он, устанавливает границы для человеческого глаза, создает материальные объекты. Ночью же материальное растворяется, а днем растворяется душа. В этом смысле темнота кажется ему типично германским наследием: уже Эдда отмечена знаком тех полуночных часов, которые Фауст проводит в своем кабинете, размышляя о мироздании.

Итак, фаустовская душа нордического человека тянется к туманным далям, а «магическая восточная душа» Рейнгардта сумела воссоздать его мир при помощи света, используя темные тона исключительно в качестве фона.



Когда мы сегодня смотрим первую версию «Пражского студента» («Student von Prag»), снятую датским режиссером Стелланом Рийе⁴⁵ с Паулем Вегенером в главной роли, нас может постигнуть разочарование. Но, несмотря на некоторую неуклюжесть, этот фильм уже содержит в себе многие элементы, которыми впоследствии прославился немецкий кинематограф. Достаточно вспомнить световые эффекты, достигаемые при помощи свечей, романтический полумрак в кабинете студента, когда там появляется таинственный злодей Скапинелли.

Иногда для создания атмосферы используются и природные декорации. На террасе замка колонны отбрасывают глубокие тени, а на старом еврейском кладбище в Праге зловеще возвышаются изъеденные временем средневековые надгробия.

Для Вегенера этот фильм был лишь началом карьеры киноактера. Ему нужно было увидеть себя на экране, чтобы понять, что для театрального актера, каковым он до сих пор являлся, кино означает принципиально новое поприще. Уже сыгранная им роль в первом «Големе» 1914-го года показывает, что ему удалось добиться высокой концентрации, сдержанных выразительных жестов, упрощенной мимики.

Пауль Вегенер на протяжении долгого времени работал в составе актерской труппы М. Рейнгардта, однако он был слишком своенравным человеком, чтобы просто копировать режиссерскую технику Рейнгардта. Освоенную Рейнгардтом магию света он приспособил к своему видению кино.

В годы войны Вегенер снимал фильмы-сказки (такие, как «Свадьба Рюбецаля» («Rübezahls Hochzeit», 1914) и «Крысолов из Гаммельна» («Rattenfänger von Hameln», 1918) в Исполинских горах или на солнечных склонах средневековых городков на Рейне. Характерную для натуральных съемок легкость он сохранил и в дальнейшем: в «Големе» (1920), который был снят в киностудии, еще чувствуется атмосфера, движение воздуха. В сцене, где дети водят хоровод перед воротами гетто, сохраняется мерцание солнечного света, характерное для натуральных съемок.

В своей второй версии «Голема» Вегенер использует все световые эффекты, придуманные в свое время Рейнгардтом. Звезды мерцают на бархатном небосводе; от печи алхимика поднимается пламя; в закутке фигура Мириам освещена крошечной масляной лампой; слуга держит фонарь высоко над головой; факелы разрывают ночную мглу; в синагоге зажжены священные семисвечники, и их свет скользит над коленами неуклонными прихожанами. Мягкий свет от всех этих источников струится и теряется в темноте — без контрастов и того шока, который характерен для экспрессионистского стиля. Теплое, рембрандтовское свечение обрамляет неровные контуры фигуры старого раввина. Решетка окна тенью отражается на одежде. Сцена заклинания с ее магическими огненными кругами полностью строится на световых эффектах. По силе воздействия она сильнее похожей сцены в «Фаусте» Мурнау. Светящийся облик демона с печальными пустыми глазами растворяется в воздухе и вдруг неожиданно превращается в гигантскую маску азиата у самого края экрана. Зрителя пронизывает ужас от неожиданной угрозы. Сила художественного воздействия доведена здесь до своего предела.

Пауль Вегенер всегда выступал против того, чтобы его «Голема» относили к числу экспрессионистских произведений. И если сегодня «Голем» все же кажется нам экспрессионистским фильмом, то это связано прежде всего с декорациями Ганса Пёльцига⁴⁶.

Созданный Пёльцигом город Голема, по мнению Курца, не имеет ничего общего с реальным средневековым поселением, а является абсолютным воплощением готического сновидения. Курц видит в творениях Пёльцига «ритмически прочувствованную архитектуру», мощное архитектурное осмысление силовых полей и взаимосвязей — выраженное средствами отчасти готического, отчасти экспрессионистского стиля.

В чем же решающее отличие этих домов, чьи готические вертикали безошибочно распознал Курц, от покосившихся кубических зданий в

«Калигари»? Это отличие заключается в форме. В «Големе» мы всюду видим узкие, взмывающие вверх фасады. На крохотном, окруженном каменной стеной пространстве высится стесненное со всех сторон гетто. Дома прижаты один к другому, и остается лишь тянуться вверх. Строения, воспринимаемые зрителем как экспрессионистские, здесь не являются просто абстрактной декорацией. Островерхие еврейские шляпы как будто повторяют контуры остроконечных фасадов. Здесь все словно заостряется и в целом напоминает картины Эль Греко с их пиками и зубчатыми стенами. Заостренными кажутся бородки, развевающиеся на ветру, заостренными кажутся взволнованные жесты, воздетые к небу руки. Лихорадочное беспокойство охваченной ужасом толпы, населяющей гетто, не имеет ничего общего с тем хитрым механизмом, при помощи которого направляет движения толпы в своих фильмах Любич. Нет здесь и настойчивого, упорядоченного перемещения геометрически выстроенных групп, которое мы видим у Фрица Ланга. Вегенер в принципе не стремится к орнаментальной упорядоченности. И поэтому когда в одной из сцен снятая сверху людская масса выстраивается в некий узор вокруг синагогального ковчега, этот орнамент — именно потому, что он появляется всего один раз и органично следует из внутренней логики действия — производит особенно сильное впечатление. Точно так же и в конце фильма, когда освобожденные от Голема горожане огромной толпой выходят из узкой и длинной улочки гетто, проталкиваясь к воротам, это движение и завершенная форма людской массы сами собой возникают по ходу развития сюжета.

В интерьерах стрельчатые своды по воле Пельцига вытягиваются в неправильные эллипсы. Их сетка как бы обрамляет персонажей и придает некоторую устойчивость текучей атмосфере. Таким образом, экспрессионистские элементы декораций здесь перемешаны с импрессионистскими световыми эффектами Рейнгардта, и именно это слияние элементов разных стилей составляет особенность «Голема», выделяя его из ряда других экспрессионистских фильмов.

Возможно, «Голем» также высвечивает ошибки, допущенные в других фильмах, например, в «Каменном всаднике» Фрица Вендхаузена. Здесь местами интригующие экспрессионистские декорации совершенно не сочетаются с натуралистичными позами и жестами актеров. Режиссеру в данном случае не удалось скрыть это бросающееся в глаза несоответствие с помощью световых эффектов.

«Хроника серого дома» Артура фон Герлаха⁴⁷ имеет некоторое сходство с «Голомом». По тону этот фильм чем-то напоминает балладу, что характерно и для ранних фильмов Вегенера. Кроме того, в студийных сценах «Серого дома» мы видим то же неровное мерцание, то же слегка дрожащее свечение, которое встречается и в «Голоме», а также в «Фаусте» Мурнау.

Отчего «Хроника серого дома» так сильно напоминает шведское кино? Связано ли это с тем, что фон Герлах взял за основу типичный нордический сюжет, придуманный Теодором Штормом⁴⁸, который, как известно, был родом из Шлезвига? Или от всех других, снятых в студии немецких фильмов эту картину, также как и «Носферату» в постановке Мурнау, отличают именно натурные съемки, понимание особенностей природного ландшафта? В «Хронике серого дома» сценой, на которой разворачивается история о ненависти между братьями, братоубийстве, несчастной любви и мучительном наказании, стала Люнебургская пустошь с ее угрюмыми склонами и редким, истерзанным грозами кустарником. На фоне бледного неба выделяются всадники на вздыбившихся лошадях, широкие плащи развеваются на ветру, а необузданные человеческие страсти дополняют природную бурю. И даже поэкспрессионистски разбухший и словно измятый замок, построенный по гениальному плану Роберта Герльта⁴⁹ в Нойбабельсберге, не внес диссонанса в этот фильм, исполненный поэзии шведских пейзажей.

Порой вызывает удивление тот факт, что «нордическое нашествие» — а в немецких киностудиях работало немало кинорежиссеров и актеров из Скандинавии — в принципе не оказало большого влияния на немецкий кинематограф. Возможно, влияние сдержанного стиля, отличающего театральные постановки Рейнгардта, и еще в большей степени экспрессионизма было настолько сильным и непосредственным, что какие-то воздействия извне практически исключались.

Это можно видеть даже тогда, когда, например, датская составляющая выходит на первый план, как это было в фильме Свена Гада⁵⁰ «Гамлет» с Астой Нильсен⁵¹ в главной роли. Несмотря на то, что натурные съемки запечатлели типично датские ландшафты, декоративная стилизация групп напрямую восходит к постановке «Гамлета» в театре Рейнгардта. И хотя в картине «Вознесение Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt», 1922), которая была снята Урбаном Гадам⁵² в Германии, тоже прослеживаются какие-то нордические элементы, тем не менее, постановка освещения здесь служит одним из факторов создания атмосферы, что типично для немецкого кинематографа и восходит к традиции экспрессионизма.

IV. Любич и костюмные фильмы

Кинокартины Буховецкого⁵³, Освальда⁵⁴, Айхберга⁵⁵. — Фильмы Любича: «Мадам Дюбарри» («MADAME DUBARRY», 1919), «Сумурун» («SUMURUN») и «Анна Болейн» («ANNA BOLEYN», 1920)

При первом знакомстве он может показаться резким, грубоватым даже... При этом не следует забывать, что он больше полстолетия прожил в Берлине, где, насколько я мог заметить, народ дерзкий и отчаянный, на учтивом обхождении там далеко не уедешь; в Берлине, чтобы продержаться на поверхности, надо быть зубастым и уметь постоять за себя.

Гёте, 1823 год*

Настоящий бум исторических фильмов (показательно, что их также называют «костюмными»), наблюдавшийся в Германии в период с 1919 по 1923/24 год, можно объяснить потребностью обедневшего народа, который всегда отличался любовью к парадному блеску, в роскоши как в средстве бегства от реальности. Большинство этих фильмов, которые Пол Рота⁵⁶ в своей книге «История кино до наших дней» назвал «коммерческим продуктом реквизиторской комнаты и Рейнгардта», на самом поверхностном уровне пытались повторить отдельные режиссерские приемы театра Рейнгардта.

Вне всякого сомнения, влиянием Рейнгардта объясняется тот факт, что действие многих костюмных фильмов этого периода происходит в эпоху Ренессанса (достаточно вспомнить «Чуму во Флоренции» («Die Pest in Florenz») Рипперта⁵⁷, один из эпизодов «Усталой Смерти», «Лукрецию Борджиа» («Lucrezia Borgia», 1922) или «Монну Ванну» («Monna Vanna», 1922). Иногда какому-нибудь второстепенному режиссеру удавалось снять несколько на удивление удачных кадров или как-то необычно сгруппировать актеров перед камерой. Например, в «Лукреции Борджиа» Рихарда Освальда солдаты с копьями выстраиваются в шеренгу таким образом, что создается впечатление большого войска в тесно сомкнутых рядах. Это напоминает то, с каким искусством Рейнгардт группировал статистов в «Генрихе IV» по Шекспиру, и

* И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988 С. 94–95.

даже в большей степени батальную живопись Паоло Уччелло, к картинам которого обращался и Рейнгардт.

В «Монне Ванне» — фильме Рихарда Айхберга, чьи амбиции не распространялись дальше изготовления посредственных кинолент в развлекательном жанре — мы неожиданно обнаруживаем чрезвычайно удачную разбивку актеров и статистов на группы. Так, например, в одной из сцен выстроенные полукругом воины оттесняют своими копьями одинокую фигуру Пауля Вегенера, который пытается сдержать нападающих. Этот способ изоляции главного героя, когда на него направлены все линии перспективы и, соответственно, зрительский взгляд, типичен для Рейнгардта. Вся эта сцена выдает его влияние; даже обрамляющие место действия фасады дворцов явно свидетельствуют о том, что режиссер отталкивался от пространства театральной сцены. (Знаменитые площади в картинах Любича «Мадам Дюбарри», «Сумurun» и «Анна Болейн» тоже постоянно обнаруживают свое театральное происхождение.) Если бы кто-то предпринял попытку документально зафиксировать режиссерское искусство Рейнгардта, то лучшего способа нельзя было бы и вообразить.

Рихард Освальд гораздо лучше Эрнста Любича понимал, как много кинематограф может почерпнуть у Рейнгардта с точки зрения постановки света. Для своего фильма «Карлос и Елизавета» («Carlos und Elisabeth», 1924) он, возможно, взял за образец шиллеровского «Дона Карлоса», поставленного Рейнгардтом в Немецком театре.

Так же, как и у Рейнгардта, актеры неожиданно отделяются от темного фона; их фигуры смоделированы при помощи света, падающего от невидимого источника. Сквозь высокое окно проходит и скользит по полу полоса света; освещенное пространство с обеих сторон обступает тьма. Парча переливается, остроконечная паутина золотых кружев парит в воздухе, богато украшенные вышивкой бархатные камзолы вспыхивают на солнце. Так же как Гамлет в фильме Рейнгардта, испанский инфант — Конрад Файт — появляется на экране в черных одеждах, и его бледное лицо резко выделяется на темном фоне.

В «Лукреции Борджиа» луч прожектора неожиданно наталкивается на распростертую на земле фигуру, и неосвещенное пространство вокруг нее кажется бесконечно глубоким.

Все это типичные приемы Рейнгардта. Впрочем, иногда — и это характерно для всех костюмных фильмов, снятых под влиянием Рейнгардта — магии света не уделяется должного внимания, и тогда ста-

новятся заметнее недостатки режиссуры. Мы чувствуем, что здесь не хватает руки самого Рейнгардта — хотя большинство актеров, снимавшихся в этих фильмах, вышли из его театральной труппы.

Здесь мы видим пределы подражания в искусстве. Нигде они не заметны так сильно, как в картинах Дмитрия Буховецкого. Этот кинорежиссер, работавший в Германии и полностью акклиматизировавшийся в своем стиле, сильнее других стремился подражать Рейнгардту. В его фильме «Отелло» (*Othello*, 1922), перегруженном наивно-обстоятельными типами, уже ничего не осталось от той яркой, сияющей атмосферы Венеции, которую чудесным образом сумел воссоздать импрессионист Рейнгардт и которую мы снова видим в сценах карнавала в «Усталой Смерти». Лишь фигура непривычно подвижного Яго напоминает о рейнгардтовской трактовке. В Немецком театре Краус играл такого же, отчасти танцевально-бурлескного, отчасти демонического злодея, словно сошедшего с картин Калло⁵⁸, изображающих персонажей *commedia dell'arte*. Его жирное тело выпирает из плотно облегающего костюма с блестящими пуговицами. Он выделяет самые невероятные шутовские антраша, чтобы спутать нити судьбы ни о чем не подозревающих людей. Он — марионетка и кукловод одновременно. Квипрокво трагического балета ревности, инсценированного Рейнгардтом, на какое-то время озаряет эту картину, в остальном довольно неуклюжую и тяжеловесную.

То же самое мы видим и в «Дантоне» (*Danton*, 1921) Буховецкого. Наряду с абсолютно посредственными сценами неожиданно попадает захватывающая массовая сцена революции или революционного трибунала, где человеческие фигуры необычайно эффектно контрастируют с темным фоном, а многоуровневая группировка статистов реализована с той же тщательностью, которая характерна для постановок Рейнгардта.

* * *

Любич тоже на протяжении долгого времени входил в театральную труппу Рейнгардта, но, как ни странно, в отличие от других немецких кинематографистов, в гораздо меньшей степени испытал на себе влияние этого великого театрального режиссера. Возможно, это связано с тем, что Любич начинал свою кинематографическую карьеру с грубого гротеска и в псевдоисторических костюмных картинах видел для себя лишь возможность раскрытия комических ситуаций, эпизодов и характеров с тем, чтобы развлечь непритязательную публику.

В прежние времена берлинцы считались отъявленными реалистами: благодаря живости своего ума, они быстро улавливали комичность ситуации и были готовы отреагировать на нее остроумно, а подчас и резко. От проживавших в Берлине гугенотов коренные жители этого города, прозванного «Афинами на Шпрее», переняли характерную для французов меткость суждений. В этой связи достаточно вспомнить Фонтане⁵⁹, в котором своеобразная латинская ирония сочеталась с прусским духом. В начале XIX века в литературном салоне Рахель Варнхаген⁶⁰ к этому сочетанию добавился еще один элемент: чувство юмора и острословие еврейских интеллектуалов, к каковым принадлежал, например, Генрих Гейне. Это была утонченная интеллектуальность богатой еврейской буржуазии. В конце века и особенно в первые годы нового столетия к этим разнородным составляющим добавляется еще один фактор: шутки и жаргон «конфекциона», присущий этой среде черный юмор, наполовину смиренное, наполовину циничное принятие вещей, которых нельзя изменить, фатализм людей, живущих в тесноте восточных гетто и привыкших к погромам и гонениям.

Вот из чего складывается так называемый «Lubitsch touch», как американцы окрестили режиссерскую манеру Любича. Его комедии, начиная от «Короля блюзок» («Blusenkönig», 1917) и заканчивая «Принцессой устриц» («Austernprinzessin», 1919), откровенно грубы. Даже «Кукла» («Puppe», 1919) с ее забавными декорациями из бумаги, хотя и заслужила немало похвал именно благодаря своему изяществу, все же кажется еще довольно неуклюжей. Виною тому прежде всего промежуточные титры. Крестьянскую грубоватость, которая отличает картину «Дочери Кольхизеля» («Kohlhisels Tochter», 1920; сюжет представляет собой чехарду комических недоразумений вокруг Хенни Портен⁶¹, играющей в этом фильме две роли), еще можно как-то стерпеть. Однако, например, другая крестьянская комедия «Ромео и Джульетта в снегу» («Romeo und Julia im Schnee», 1920) и по сей день вызывает чувство неловкости (хотя, в конце концов, даже величайшему кинорежиссеру Германии Мурнау не удалось избежать некоторой безвкусицы в кинокомедии «Финансы великого герцога» («Die Finanzen des Grossherzogs», 1924).

Только после переезда в Америку Любич понял, как много он может выиграть, если стиль его комедий станет более утонченным. И тогда, по его собственному свидетельству, он сказал «"прощай" грубому фарсу и "здравствуй" — аристократической беззаботности». Лишь после этого он добился «острой наблюдательности камеры», что особо от-

мечает в своей книге «Подъем американского кино» Льюис Джекобс. В его фильмах этого периода мы видим прием эллиптического сокращения сцен, мгновенные намеки и забавные обострения ситуации, визуальную передачу мыслительных ассоциаций и не поддающийся однозначной оценке комизм — т. е. все то, что принесло славу Любичу. На смену грубым, гротескным фильмам про жизнь мещанского сословия приходит более легкая развлекательная комедия, отражающаяся в блестящей поверхности паркета, утопающая в богатой драпировке и теряющаяся в роскошной лепнине.

Но несмотря на то что «Lubitsch touch» окончательно сформировался лишь в Америке, основой ему послужили режиссерские качества Любича, которые проявились уже в Берлине: его берлинская находчивость, смекалка, приверженность к реалистичным деталям, любовь к комичным, совершенно нелепым ситуациям, еврейским шуткам, двусмысленностям в постановке кадра и к быстрому монтажу. В эпоху звукового кино к этому добавляется настоящий калейдоскоп из слов, песен и шумов. Еще в Берлине Любич научился так устанавливать кадр, что при этом раскрывалась самая суть характера или ситуации. Он умело играл на контрасте между значимостью, импозантностью главного героя и его мелкими, комичными страстишками и странностями. Однако Любич был слугой без господина: для него не существовало настоящего героя, и у искушенного зрителя эта ситуация порой вызвала крайне неприятное ощущение. Разумеется, видя закулисную жизнь его исторических персонажей, мы нередко с удивлением обнаруживали, что ничто человеческое им не чуждо. И все же американцы, не отличающиеся уважительным отношением к подлинной истории (прежде всего других народов), заходят слишком далеко, называя Любича «великим гуманизатором истории» и «немецким Гриффитом». Показать короля, который собственноручно делает маникюр своей любовнице или же, как простой смертный, хочет ушипнуть одну из придворных дам за известную часть тела, еще не означает показать подлинную историю без прикрас.

С другой стороны, вопреки ошибочному мнению французских кинокритиков и популярного в свое время кинорежиссера Генри Кеннета Рассела, в «Мадам Дюбарри» Любич не хотел высмеять королевскую власть во Франции или низвести с пьедестала великих героев революции, также как в «Анне Болейн» он не стремился поколебать традиционно уважительное отношение англичан к королевской семье и противопоставить «доброй старой Англии» пуританские взгляды американцев.

Даже для киностудии УФА важнее было поддержать обедневшую страну переводами в иностранной валюте, нежели оскорбить соседние народы. Любич же всегда воспринимал историю с точки зрения возможности снимать фильмы в роскошных костюмах соответствующей эпохи: шелк, бархат и богатая вышивка приковывали наметанный взгляд бывшего приказчика конфекциона⁶². Кроме того Любич — шоумен от Бога, которому в этом отношении нечему было учиться у Голливуда — увидел в костюмных фильмах отличную возможность переплести сентиментальную любовную историю с мелодраматическими картинами восстания масс и удачно вписывающимися в сюжет историческими событиями.

Любича так увлекает пестрый калейдоскоп деталей, всевозможных балаганных шуток и режиссерских находок, что он не придает никакого значения той атмосфере полумрака, которую стремились создать все остальные немецкие кинематографисты. Фантастическое было чуждо его берлинскому менталитету (не будем забывать, что, например, Барлах⁶³ — автор пьесы «Синий Болль» — был родом из Гольштейна, а Биллингер⁶⁴ — автор драм о неистовствах Вальпургиевой ночи — уроженец Верхней Австрии). Так что, несмотря на необычность его «Куклы», Любич был равнодушен к грезам и видениям: что до него, то ад, да и небеса вполне могли подождать. Кстати, современные американские кинокритики обнаружили, что на фотографиях, запечатлевших кадры из его кинолент, нет того характерного свечения, которое мы видим в других немецких фильмах этой эпохи.

Год спустя Любич осознал, как много для изысканности стиля значит правильное освещение. В одном из эпизодов «Жены фараона» («Weib des Pharaos», 1922) он погружает в тень толпу на переднем плане, а сцену на заднем плане высвечивает нарочито ярко, повторяя прием, которым часто пользовался Рейнгардт. Слепящий свет прожекторов выхватывает из темноты гигантские колонны тронного зала. Такое освещение символически подчеркивает могущество богоравной династии. В «Пламени» («Flamme», 1923, в сцене на Монмартре) Любичу впервые удастся создать атмосферу мерцающего полумрака, и здесь же, наконец, проявляются те изысканные нюансы костюмного кино, которые радуют глаз при просмотре американских картин Любича.

Впрочем, уже в «Мадам Дюбарри» мы видим воплощение режиссерского замысла по градации освещения, которого не было в снятой годом позже «Анне Болейн». Прежде всего сцены революции свидетельствуют о том, что Любич находился под влиянием двух спектаклей

Макса Рейнгардта: «Смерть Дантона» (Немецкий театр, 1916 год) по пьесе Георга Бюхнера⁶⁵ и «Дантон» (Большой театр, 1919 год) по Ромену Роллану. Влияние рейнгардтовских постановок на фильм Буховецкого «Дантон», возможно, было даже еще более сильным. Так же как и в картине Буховецкого, у Любича фигуры революционеров часто резко контрастируют с темным фоном или же объединены в декоративно-стилизированные группы так, как это любил делать Рейнгардт. И как раз в этом фильме Любича отчетливо видна разница стилей: в сценах из жизни короля, снятых обычным для Любича образом, без явного или скрытого подражания кому-либо, несмотря на любовь к богатой драпировке и зеркальному паркету, Любичу не удалось избежать некой бутафорской оцепенелости, тогда как в сценах революции в гораздо большей степени проявляется самая суть жизни.

Прославленное умение Любича дирижировать массами восходит к Рейнгардту. Правда, в его картинах движение масс более механистично. Еще при жизни Любича один из критиков не без основания писал о «поставленной дисциплине». Тем не менее, знаменитая сцена в «Анне Болейн», где толпа людей волнуется перед собором, словно море во время шторма, говорит о том, что Любич все же поддался влиянию Рейнгардта в вопросе стиля.

В «Мадам Дюбарри» толпа теснится вокруг гильотины, требуя казни прежней фаворитки: люди синхронно вскидывают руки, словно в гитлеровском приветствии. Это движение руки, которое мы встречаем во всех костюмных фильмах той эпохи (достаточно вспомнить «Монну Ванну» Айхберга) и которое в более личностном контексте использует Фриц Ланг в своем «Метрополисе», тоже было придумано Рейнгардтом: в его постановке «Царь Эдип» 1910-го года этот античный жест был закреплен за певцами хора. В фильмах той эпохи этот жест, нашедший довольно стереотипное применение для выражения экзальтации народных масс, уже утратил свою первоначальную убедительность.

Однако гораздо сильнее, чем оба спектакля о жизни и смерти Дантона, на стиль Любича повлиял спектакль-фантазия «Сумурун» — любимая пантомима Рейнгардта на тему «Тысячи и одной ночи», которую он, начиная с 1909 года, неоднократно ставил на разных сценах. В сцене, где Любич в роли горбуна на пару с пьяной старухой исполняет странный, механически-неуклюжий танец, размахивая руками и ногами, которые, кажется, живут своей жизнью, чувствуется что-то от *commedia dell'arte* — той пестрой, изменчивой жизни, которой наполнена пантомима Рейнгардта. Всякий раз, когда в трагикомедии Любича угадыва-

ется этот необычный для немецкого кино ритм, мы имеем дело с отголосками рейнгардтовских постановок, которыми не устаем восхищаться.

Погруженные в глубокую тень переулки тоже напоминают нам о театральных декорациях Рейнгардта. Однако в целом место действия в картинах Любича более реалистично, менее атмосферно. (О том, что Любич черпал вдохновение из самых разных источников, можно судить по лестнице с прилегающими к ней домами: она почти полностью повторяет лестницу из «Голема». Разбухшие, словно вылепленные из глины ступени мы видим и в «Монне Ванне». Отголоски разбухшей, лепной архитектуры Пёльцига постоянно встречаются в немецких фильмах. Даже в «Тайнах Востока» («Geheimnisse des Orients», 1928) Александра Волкова⁶⁶, декорации к которым разрабатывал русский художник, мы видим те же объемные, словно слепленные из пластилина строения.

В некоторых сценах из «Сумуруна» уже ощущается Lubitsch touch, например, в сцене, где клоуны-приказчики изящно и проворно, словно фокусники, разматывают рулоны ткани. Очень характерной для любичевского стиля является также съемка сверху, в частности, в сцене, где вокруг подушек, образуя причудливый орнамент, собирается целый рой служанок, которые в следующую секунду снова разбегаются в разные стороны. (Впоследствии Любич применит этот прием в «Параде любви» («Love Parade», 1929) и, умело варьируя, будет снова и снова использовать его и в других своих фильмах. Явно под влиянием Любича в американских киномюзиклах для показа танцовщиц ревю общим планом тоже часто устанавливалась верхняя точка съемки.) Даже в «Мадам Дюбарри» уже угадывается особый стиль Любича: крупным планом показан лишь шлейф платья новой фаворитки, занятой своим туалетом перед приемом в Версальском дворце, и на белых волнах атласа видны черные руки слуги-африканца, укладывающего этот шлейф.

Однако прежде чем Любич в Америке, наконец, избавился от той неуклюжести и безвкусицы, которую немецкая публика просто не замечала, еще должно было пройти какое-то время.



Итальянское монументальное кино в меньшей степени повлияло на создателей немецких костюмных фильмов, чем принято считать. Правда, в картинах Джоэ Мая⁶⁷ «Истина побеждает» I/III («Veritas vincit», 1918) и «Индийская гробница» I/II («Das indische Grabmal», 1921) прослеживается некоторое пристрастие к грандиозным зданиям и массовым сценам с уча-

ствием огромного числа статистов, однако общая атмосфера здесь более прозаичная. Только в «Падении Трои» («Trojas Untergang», 1923) — фильме посредственного режиссера Манфреда Ноа⁶⁸, который после этого снова вернулся к привычному развлекательному жанру и социальным драмам — сильнее ощущается влияние итальянской традиции, проявившееся в стремлении создать видимость величественной роскоши. Однако и здесь отсутствует то воодушевление, которое, несмотря на всю его оперную театральность, присуще итальянскому монументальному кино.

Что касается фильма «Индийская гробница», то здесь богато украшенные грандиозные строения, возведенные на территории киностудии художником Отто Хунте, резко контрастируют с совершенно банальным сюжетом. Сегодня фильм кажется устаревшим, хотя начало второй части являет собой яркий образец немецкого киноискусства. Высокая фигура Конрада Файдта передвигается по храму, где царит полумрак. Над шероховатой поверхностью стен, над огромными, стилизованными на современный манер барельефами индийских богов струится таинственное свечение.

Джоз Май не сумел удержаться на этом уровне. Определенное сходство с «Индийской гробницей» имеет приключенческий фильм Фрица Ланга «Пауки» («Spinnen»), снятый в 1919 году и состоящий из двух частей: «Золотое озеро» («Der goldene See») и «Бриллиантовый корабль» («Das Brillantenschiff»). Однако, благодаря характерной для Ланга склонности к украшательству, отчасти реалистичный, отчасти фантастический сюжет этого фильма кажется более убедительным.

Поражающие роскошью монументальные фильмы и приключенческие киноленты, действие которых разворачивается в экзотических странах, а на экране мелькает то закутанный в плащ злодей, то гостиничная крыса, типичны для всех кинодержав той эпохи, несмотря на то, что монументальное кино сначала снималось в Италии, а приключенческие фильмы — в Америке.

Так что не следует переоценивать влияние итальянского и шведского кинематографа на немецкое кино. То же самое касается и влияния русских режиссеров, работавших в Германии, таких, как Буховецкий, Оцен⁶⁹ и Грановский⁷⁰. Творчество Буховецкого, пожалуй, наилучшее тому доказательство. Даже его «Петр Великий» («Peter der Grosse», 1922), несмотря на сюжет, основанный на событиях русской истории, является немецким фильмом, в котором световые эффекты явно напоминают рейнгардтовские приемы.

V. СТИЛИЗАЦИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

«FÉRIE DE LABORATOIRE». — «УСТАЛАЯ СМЕРТЬ» ФРИЦА ЛАНГА
(1921 год)

...молодые люди, занятые в области культуры, в том числе и я сам, делали фетиш из трагедии, открыто протестуя против старых ответов и устаревших форм, переходя от наивной безмятежности девятнадцатого века к противоположному полюсу — пессимизму ради пессимизма.

Фриц Ланг: И жили они счастливо. (Penguin Film Review, 1948)

Что отличает немцев от других народов, так это любовь к смерти — другие нации любят жизнь, писал Клемансо⁷¹. Но разве не прав был Гельдерлин, писавший в «Гиперионе» о том, что немцы ужасно боятся смерти и поэтому постоянно думают о том, как им уйти от неминуемой судьбы?

Темы немых кинолент Ланга, равно как и его сценарии, написанные для Отто Рипперта, звучат в минорных тонах: каждый раз в центре внимания оказывается беспощадная смерть. Это является и лейтмотивом фильма «Усталая Смерть», в котором девушка пытается спасти своего возлюбленного, но лишь теснее переплетает его судьбу со своей и в конце концов обрекает на погибель.

Впрочем, Ланг не стоял на месте: в своей статье о «happy ending» он неоднократно подчеркивает, что больше не хочет снимать трагедии, «в которых герой оказывается в капкане судьбы». Он не желает снимать фильмы, где последнее слово остается за беспощадным фатумом — греческой богиней рока Ананке.

Из всех деятелей кино Ланг в наибольшей степени испытал на себе влияние рейнгардтовского стиля, однако, как и Вегенер, он при этом ни в коей мере не утратил самобытности стиля собственного.

Наиболее отчетливо влияние рейнгардтовских постановок прослеживается в том эпизоде, где действие происходит в Венеции эпохи Возрождения: ступени лестницы выделяются на ярко освещенном фоне, пересекая по диагонали экран; персонажи карнавала, словно подхваченные вихрем, спускаются вниз; во мраке ночи вспыхивают факелы, в темных водах реки отражаются огни; юноши в коротких темных плащах и плотно облегающих камзолах стоят, непринужденно прислонившись

к колоннам галереи, другие, словно ястребы, бросаются на соперника. Как в свое время в спектаклях Рейнгардта, так и здесь мы ощущаем яркость и свежесть жизни, характерную для периода кватроченто, видим эпизоды, напоминающие нам рисунки на флорентийских свадебных сундуках.

По своей сути Ланг — архитектор. Он ведь и в университете изучал архитектуру. В сцене в гробнице* каннелюры на воротах готической стрельчатой арки выделяются на более темном фоне, обретая за счет этого выпуклую пластичность. Если же вспомнить «Калигари», то сразу понимаешь, какими линейными, плоскими были его декорации, как мало в них было полутеней и полутонов. Лаборатория маленького аптекаря в «Усталой Смерти» — сумрачная комната с закрытыми ставнями — наполнена необычным сиянием; фосфорное свечение исходит от бутылок, приборов, чучел животных, скелета. Кажется, что перед нами открывается дверь в сатанинский мир Гофмана.

Эти световые эффекты типичны для экспрессионизма. «Если источник света помещен ниже кадрового пространства», — объясняет Курц, который лично застал такую технику освещения, — то определенные части кадра приобретают яркие акценты и резкие тени, благодаря чему они становятся объемными, тогда как другие части отступают на задний план; одни линии разрываются, а другие укорачиваются. Неразделенный свет прожектора создает контрастность и резкость, разделяя пространство на четко очерченные объемные части».

Такое освещение сверху или сбоку, выхватывающее отдельные светящиеся линии, полосы или более широкие поверхности, сверх меры акцентирующее на них внимание и противопоставляющее им темноту, становится характерным для экспрессионизма. Например, в «Каменном всаднике» Вендхаузена такие полосы света превращают детали декораций в мерцающие арабески. В сцене заклинания в «Фаусте» Мурнау, в ночном саду в фильме Робисона⁷² «Тени» («Schatten», 1923) ветви выделяются на темном фоне переплетением белых линий, напоминая мерцающие во тьме кости. В картине Пабста «Тайны одной души» психоаналитический мир грез приобретает свою мистическую пластичность за счет фосфоресцирующих световых контуров. Пабст, которого так часто называли реалистом, не мог противостоять этой склонности

* Сцена в гробнице перекликается с рейнгардтовской постановкой «Ромео и Джульетты».

к декоративным световым эффектам и в дальнейшем: флюоресцирующее сияние на фоне ночной мглы исходит от контуров корабля-казино в фильме «Ящик Пандоры», который был снят уже в 1929 году.

Даже Лупу Пик⁷³, считавший себя противником экспрессионизма, строит освещение кладбища в картине «Новогодняя ночь» («Sylvester») схожим образом: на темном фоне за стеной виднеются зловещие белесые кресты, тускло мерцают ветви деревьев. Немецкие режиссеры, осветители и операторы буквально жонглируют контрастами света и тени. Курц говорит об освещении, создающем «бездонные глубины». Резкий «вскрик» света, всесокрушающая, тяжелая мгла, экспрессионистское дробление форм — все это достигает наивысшей точки в последнем эпизоде фильма Лени «Кабинет восковых фигур» («Wachsfigurenkabinett»). Идет ли здесь речь о контрапункте или о контрасте света и тьмы — в любом случае мы явственно видим отчасти осязаемо-конкретное, отчасти ирреальное *féerie de laboratoire*, о котором Жан Кассу⁷⁴ говорил применительно к немецкому кино.

«Немец, — поясняет Курц, — обращается со светом как с фактором организации пространства». Мы уже знаем, что световые эффекты служат не только для создания настроения, и примеры этого мы снова встречаем у романтиков. Когда в романе Эйхендорфа «Предчувствие и реальность» веселая орава в ночь после карнавала проникает на крестьянский двор и танцует, увлекает за собой «сбившегося с пути рыцаря», с точки зрения драматургии пространства это передано следующим образом: «Одна-единственная лампа стояла на столбе и дрожащими на ветру лучами освещала эту странную сумятицу».

Между тем, Курц не замечает, как в немецких кинолентах экспрессионистские и импрессионистские стилистические элементы плавно переходят друг в друга. Так, в «Големе» винтовая лестница в доме рабби Лёве, со всеми ее сияющими в темноте контурами, напоминающими изгибы морской раковины, выделена в экспрессионистской манере, тогда как в комнате воздух мягко светится и струится, и здесь нашему взору открывается чисто импрессионистская атмосфера.

Схожим образом и Фриц Ланг создает настроение при помощи света. В «Усталой Смерти» в каменной стене без ворот образуется проем, и под высокой стрельчатой аркой вспыхивают, уходят вверх и снова теряются в темноте ступени лестницы. В соборе царства мертвых в день поминовения усопших, который там длится вечно, горит бесчисленное множество свечей. От бамбуковой чащи в китайском эпи-

зоде поднимаются фосфоресцирующие испарения. Эти атмосферные картины представляют собой своеобразную прелюдию к тем сценам в «Нибелунгах», где Зигфрид скачет на белом иноходце по залитому солнцем и окутанному дымкой таинственному лесу.

Учитывая все это, можно ли назвать «Усталую Смерть» Фрица Ланга экспрессионистской картиной? Сегодня слишком часто на все творения великой классической эпохи немецкого кинематографа навешивают такой удобный общепринятый ярлык «экспрессионизм», не различая, где имеет место влияние Макса Рейнгардта — этого «драматурга света»*, а где речь идет о чисто экспрессионистских световых эффектах. Возможно, было бы преувеличением утверждать, что лишь в последнем эпизоде фильма «Кабинет восковых фигур» Лени, а также в более ранней картине Карла Хайнца Мартина «С утра до полуночи» (1920) освещение сделано в собственной, аутентичной манере экспрессионизма. Тем не менее, следует подчеркнуть, что Ланг никогда не стремился работать исключительно с экспрессионистскими эффектами. Его чутье в сфере пластической проработки форм и его талант в работе с источниками света выходят за рамки экспрессионистского стиля.

* См., *Herald Heinz. Max Reinhardt. 1915.*

VI. СИМФОНИИ УЖАСА

«НОСФЕРАТУ» (1922). — ПРИЗРАК ДВОЙНИКА. —
ДЕМОНИЧЕСКИЙ БЮРГЕР

*Оставьте нам, немцам, все ужасы безумия, горячечного бреда и мира духов. Германия — лучшее место для старых ведьм, шкур мертвых медведей, Големов обоего пола ... Только по ту сторону Рейна и могут процветать подобные призраки...**

Гейне. Романтическая школа. 1833

Следует еще указать на неисчерпаемый источник поэтического воздействия в Германии: речь идет об ужасе; привидения и ведьмаки привлекают как простой народ, так и просвещенные умы.

Мадам де Сталь. Трактат «О Германии». 1810

Скрывается ли за тем странным удовольствием, которое немцы испытывают от картин ужаса, гипертрофированная потребность в дисциплине? В «Поэзии и правде» Гёте упрекает в этом имевший роковые последствия педагогический принцип, когда, для того чтобы избавить детей от страха перед невидимым и пророческим, их раньше времени приучали к ужасающему**. Гармоничный ум Гёте был далек от подобных крайностей. Так, в разговоре с Эккерманом он как-то заметил, что лишь однажды изобразил в своем произведении колдовство и чертовщину — в «Фаусте». Он был рад «проглотить северную часть своего наследства», чтобы затем перейти «к столам греков». Шиллер — автор «Духовидца» и предшественник романтиков — напротив, любил внушающие ужас сцены. В этой связи Гёте упрекал его в том, что «после "Разбойников" у него появилась некая склонность к жестокому, которая не покидала его даже в лучшие времена». Гёте продолжает: «Так, я очень хорошо помню, что в "Эгмонте", в сцене в тюрьме, где Эгмонту зачитывают приговор, он [Шиллер] хотел, чтобы на заднем плане в маске и в плаще появился Альба, чтобы насладиться эффектом, произведенным на Эгмонта смертным приговором. Однако же я высказал свое несогласие, и его фигура не вошла в эпизод».

* Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собрание сочинений в 10 томах. М.: Художественная литература, 1958. Т. 6, с. 241.

** См. Verdane Mario. Del Film tedesco o il gusto el turbamento // Bianco e Nero. Februar 1948.

Какая удивительная сцена для немецкого кинематографа!

Упоение всем жутким и зловещим, по-видимому, с рождения при-
суще всем немцам. В «Антоне Рейзере» — романе Карла Филиппа Мо-
рица⁷⁵, писателя XVIII-го века, странным образом предвосхитившего
романтиков — маленький Антон ночью не смыкает глаз. Когда ветер со
свистом гуляет по камину, он содрогается при мысли о жуткой сказке
про человека без рук. Но в то же время ему приятно и даже сладостно
представлять, как смерть медленно разлагает его тело.

«Ничто не доставляло мне большего наслаждения, чем слушать или
читать страшные истории о коболях, ведьмах, мальчике-с-пальчик
и тому подобном», — говорит в «Песочном человеке» Э.Т.А. Гофман
устаами своего трагически погибшего героя Натаниэля. Натаниэлю
нравится зловещая легенда о злом Песочном человеке, который при-
ходит к детям, если они не хотят ложиться спать, и бросает им в глаза
песок, так что глаза наливаются кровью и выпадают из глазниц. Тогда
он кладет их к себе в мешок и уносит на Луну, где в гнезде сидят его
детеныши с острыми, как у сов, клювами и едят глаза капризных де-
тей.

Точно так же и мальчик в романе Эйхендорфа⁷⁶ «Предчувствие и ре-
альность» с наслаждением слушает страшную сказку о ребенке, кото-
рому злая мать отрубила голову крышкой сундука. Он слушает, дрожа
от особого, томительного ужаса, между тем как кроваво-красная заря
затухает за черной стеной леса.

Нигде та двойственность, которой подвержена немецкая душа, не
проявляется с такой очевидностью, как в сказках. Как пишет Тик, они
словно созданы для того, чтобы заполнить самыми разными персона-
жами пугающую пустоту и зловещий хаос. В Германии *horror vacui**
уступает место новому ужасу, который в прежние времена вдохновлял
романтиков, а теперь подпитывает кинематограф.

* * *

Полностью название фильма Мурнау звучит так: «Носферату, сим-
фония ужаса». И действительно, даже сегодня, когда мы смотрим этот
фильм, мы чувствуем, как «ледяной ветер из потустороннего мира»,
по выражению Белы Балажа, гуляет по «реалистичным ландшафтам».
И этим объясняется то, что по сравнению с «Носферату» ужас, кото-

* Ужас пустоты — Прим. перев.

рым наполнен «Кабинет доктора Калигари», вдруг начинает казаться совершенно искусственным.

Кинематографическое видение Фридриха Вильгельма Мурнау — величайшего режиссера, какого когда-либо знала Германия — никогда не сводилось к декоративной стилизации. Он создал наиболее захватывающие, чарующие кинообразы, которые вообще когда-либо появлялись в немецком кино, и, разумеется, неслучайно именно он первым в Германии использовал «освобожденную камеру»: на съемках «Последнего человека» камера была привязана к оператору. Таким образом, Мурнау пошел гораздо дальше перевозимой камеры, которую Лупу Пик использовал для съемок «Новогодней ночи». Ведь Мурнау стремился к тому, чтобы стать единым целым с камерой, стать единым целым с киноглазом.

Мурнау пришел в кино из искусствоведения; и если Ланг, будучи художником, до мельчайших деталей воссоздает в киностудии знаменитые картины своего времени, прежде всего картины Бёклина⁷⁷, неизменно украшавшие мещанские гостиные, то Мурнау берет лишь отзвуки, воспоминания о шедеврах искусства, которые он транспонирует в свои собственные картины. В «Фаусте» он показывает больного чумой в странной, укороченной перспективе, отчего ступни ног кажутся огромными (при этом вспоминается «Снятие с креста» Мантеньи и Гольбейна⁷⁸). А когда Гретхен, с головой укутавшись в плащ, качает своего ребенка в занесенной снегом, полуразвалившейся хижине, у нас перед глазами встает образ фламандской Мадонны.

В своем стремлении уйти от самого себя Мурнау никогда не отличался единством стиля, какое мы встречаем у Ланга (именно поэтому творческий путь последнего так легко анализировать). Все фильмы Мурнау, за исключением картины «Финансы великого герцога», несут на себе печать противоречия, свидетельствуя о той борьбе, которую он вел с миром, навсегда оставшимся чужим для него. Лишь в своем последнем фильме «Табу» он обрел чуточку умиротворения, чуточку счастья посреди пышной, зрелой природы, в которой не могла появиться европейская мораль и европейское чувство вины. Андре Жид⁷⁹ после своего «Имморалиста» смог — благодаря более мягкому климату — избавиться от внушенного ему морального консерватизма, от угрызений совести, обусловленных его протестантским вероисповеданием. Он мог уступить своим природным наклонностям. В отличие от него, Мурнау, родившийся около 1888 года, в молодости находился под гнетом

бесчеловечного параграфа 175 Уголовного кодекса⁸⁰, который давал зеленый свет шантажистам всех сортов и вплоть до Революции представлял угрозу для всех ему подобных. (Частная жизнь — неприкосновенная сфера, и если мы здесь заговорили о предрасположенности Мурнау, то лишь для того, что лучше понять и объяснить его стиль, проявившийся прежде всего в «Фаусте».)

Совестливостью Мурнау обусловлено и то, что он никогда не был склонен к притворству и дешевым трюкам, которые могли бы облегчить творческий процесс. Поэтому нередко его фильмы кажутся излишне обстоятельными. Глубинный смысл их содержания, их внутреннего ритма раскрывается очень медленно. Иногда (в частности, когда поднаторевшие в кинобизнесе работники студии УФА настаивали на том, чтобы он приделал хэппи-энд к своему трагическому фильму «Последний человек») он использовал все регистры самого грубого комизма и старался выглядеть таким же заурядным, как и та публика, которая готала, звонко хлопая себя по ляжкам, на просмотре комедии Любича «Дочери Кольхизеля».

Впрочем, мы вынуждены с сожалением признать, что и у Мурнау встречаются поразительные стилистические неточности, а порой вкус и вовсе ему изменяет. Этот удивительно чуткий художник иногда впадает в китч; так, в «Фаусте» встречаются сцены, по своей пошлости напоминающие лубочные открытки, например, сцена пасхального гулянья или детского хоровода на цветущем лугу. И эти приторно-сладкие картины соседствуют с захватывающими, величественными образами, подобных которым в то время почти не было. Душа Мурнау была обременена противоречивым наследством — типично немецкой сентиментальностью и болезненной робостью, характерной для людей его склада. Это заставляет его восхищаться бьющей через край жизненной силой у других людей, поскольку сам он ею обделен. Поэтому он позволяет Яннингсу⁸¹, играющему Мефистофеля, кривляться и дурачиться и не может удержать в рамках наивно-грубое неистовство Валентина в безусловно натуралистичном исполнении Вильгельма Дитерле⁸².

* * *

Мурнау родился и вырос в Вестфалии, среди просторных пастбищных угодий, где могучие крестьяне-богатыри разводят неповоротливых рабочих лошадей. Во всех студийных ландшафтах, порожденных его фантазией, чувствуется тоска по деревне, и эта тоска придает его

картинам — «Горящей пашне» («Brennender Acker») и снятому в американской студии «Восходу солнца» («Sunrise: A Song of Two Humans») — своеобразное горькое очарование.

В отличие от большинства фильмов той эпохи «Носферату», если не считать интерьеров, созданных Альбином Грау⁸³, снимался не в павильонах. Отнюдь не перекрытые границы и не нехватка средств заставляли немецких кинематографистов, в частности, Любича или Ланга, строить целые города или леса во дворах студии. Неблагоприятный климат также не был причиной павильонного строительства; ведь многие строения возводились на территории студий в Нойбабельсберге, в Темпельхофе или Штаакене и, таким образом, были подвержены воздействию погодных условий. Немецкие режиссеры без труда могли бы найти готические города на побережье Балтийского моря, а здания в стиле позднего барокко — в Южной Германии. Причина, по которой они отказывались от этих естественных декораций, заключалась в том, что экспрессионистские аксиомы отчуждали их от природы, отчуждали их от реальности. Экспрессионизм, по словам Рудольфа Курца, хочет не пассивно принимать, а создавать действительность. Немец хочет объяснить общее мироощущение (Weltgefühl), хочет запечатлеть на пленке сам дух действия. Существует атмосфера пейзажа, которую обычными средствами на пленке передать невозможно. Так, например, «дух» столичного города в ночном освещении ускользает от камеры, его нужно сознательно конструировать.

Таким образом мы здесь все время имеем дело с абстрактными выразительными средствами экспрессионизма. (Впрочем, уже в 1926/27 гг. Руттманн и Рихтер попытались в своем «абсолютном кино» более выпукло передать ощущение беспорядочного движения в большом городе при помощи параллельной съемки с нескольких позиций и смены изображения наплывом.)

Мурнау, снимавший «Носферату» с небольшим бюджетом, сумел найти и показать самые прекрасные картины природы. Он запечатлел нежные, хрупкие очертания белого облака, возможно, того самого, о котором писал Брехт в одном из самых красивых своих стихотворений. Вот балтийский ветер колышет траву в дюнах, вот на фоне весеннего вечернего неба деревья сплетают свои ветви в филигранный рисунок. Вот ранним утром по росистому лугу несутся выпущенные на волю лошади.

Природа участвует в действии фильма. Ярость волн предвещает появление вампира — злого рока, угрожающего прибрежному городу.

Как подчеркивает Балаж, над всеми этими картинами естественной, природной жизни витает «предчувствие сверхъестественного».

Другой особенностью стилистики Мурнау является то, что каждый кадр выполняет определенную функцию в раскрытии сюжета. Когда Мурнау показывает нам вечерний порт, его привлекает не только живописный вид мачт на темном фоне: он включает эту сцену еще и потому, что в ней открывается один из подозрительных гробов, а вид кишящих крыс подготавливает нас к надвигающемуся несчастью. А когда камера в течение нескольких секунд показывает крупным планом надуваемый ветром парус, то эти кадры так же необходимы, как и те, в которых мы видим речные пороги — ведь по ним несется плот со зловещим грузом.

Серый цвет гор вокруг замка вампира — а это настоящие Карпаты — чем-то напоминает документальные съемки в фильмах Довженко. Несколько лет спустя предприимчивое руководство студии УФА заставило Мурнау использовать в сцене полета в «Фаусте» павильонные декорации. Эти горы из папье-маше ничем не хуже — в них есть и тщательно сконструированные пропасти, и неперемные водопады. Однако тот факт, что зрителю вид «искусственной природы» кажется не только вполне сносным, но и достойным восхищения, объясняется удивительным умением Мурнау скрывать искусственность с помощью тумана и струящихся сквозь него солнечных лучей. Благодаря этому сцены в «Фаусте» напоминают нам серые холмы «Носферату».

Великий дар Мурнау полностью раскрылся в «Фаусте». Здесь он превращает студийные ландшафты в волнующие виды: достаточно вспомнить заснеженное поле с искореженным бурей деревом, около которого, посреди полуразвалившейся оградки, Гретхен баюкает своего ребенка, погружая его в вечный сон. Или же американский фильм Мурнау «Восход солнца», где он показывает нам безлюдную топь, и наш взгляд долго блуждает по ней, пока мы, наконец, не понимаем, что это искусственная декорация. Однако Мурнау, как и Артур фон Герлах, относится к числу тех немецких кинорежиссеров, которые обладают даром чувствовать природный ландшафт (в остальном этот дар присущ только шведским кинематографистам), и он так никогда и не смирился с искусственными пейзажами на территории киностудии. Когда он снимал «Городскую девушку» («City Girl», 1930, в немецком кинопрокате — «Хлеб наш насущный» («Unser täglich Brot»)), он был

счастлив, когда его передвижная кинокамера скользила по волнам настоящих, спелых колосьев*.

Зарождавшееся звуковое кино и коммерческие законы Голливуда задушили эту мечту. Чтобы не допустить искажения своего киностилия, для съемок «Табу» (1931) Мурнау бежал на тихоокеанские острова.

* * *

Здания, которые мы видим в «Носферату», — это настоящие, типичные для северной Германии дома из обожженного кирпича с остроконечной крышей. Мурнау удивительным образом сумел приспособить их холодную архитектуру к необычному сюжету. Ему даже не пришлось использовать контрастное освещение для придания большей таинственности этому прибалтийскому городку и создавать искусственный полумрак для его резко очерченных переулков. Под его руководством камера Фрица Арно Вагнера находит именно те ракурсы, с которых улицы городка и замок — тоже, кстати, настоящий — кажутся особенно зловещими. Что может быть более волнующим, чем длинная, узкая улица, зажатая между полуразвалившимися, монотонными фасадами кирпичных домов, снятая с какого-то верхнего этажа и к тому же пересеченная в кадре оконной рамой? По разбитой, неровной мостовой идут носильщики трупов — тощие, в тесных черных сюртуках и высоких цилиндрах, разбившись на группы и торжественно отмеряя шаг, несут они узкие гробы. «Самая экспрессивная экспрессия», на которой настаивали экспрессионисты, достигается здесь без помощи искусственных средств.

В несколько измененном виде Мурнау использует эту сцену и в своем «Фаусте», однако чересчур картинные монахи, несущие гробы вверх по лестнице, не производят столь мощного визуального воздействия, как носильщики гробов в «Носферату».

Определенные ракурсы еще больше нагнетают атмосферу ужаса. Так, фигура доктора Калигари или сомнамбулы Чезаре чаще всего появляется на улице, пересекающей кадр по диагонали или причудливо петляющей. Мурнау усиливает напряжение другими средствами. Он хочет добиться прямой траектории, и его вампир идет прямо на камеру. Медлительность, с которой приближается его зловещая фигура, становится почти невыносимой. Мурнау хорошо понимает, какой силы визуального

* См. Huff Theodore. An Index to the Films of F.W. Murnau. London, 1948.

воздействия могут достигать переходящие один в другой, неожиданно смонтированные кадры. Так, перед кадром, в котором в глубине комнаты вдруг появляется вампир, он вставляет эпизод с захлопыванием двери. Мурнау нацеливает объектив камеры на дверь, за которой поджидает гибель. Дверь открывается невидимой рукой, и тут меняется ракурс: камера показывает бегущего к постели молодого человека, и, наконец, в следующем кадре во всей полноте своего ужасного облика появляется выросший до гигантских размеров вампир. И, как когда-то в *Grand Café*, зрители непроизвольно отпрянули в своих креслах, потому что с экрана по воле братьев Люмьер на них надвигался гигантский паровоз, так и в «Носферату» зловещая угроза в лице вампира надвигается прямо на нас, заставляя содрогаться от ужаса.

Вине лишь однажды использовал этот прием движения прямо на зрителя. Однако вселяющая ужас фигура доктора Калигари, едва появившись посреди ярмарочной суеты, слишком быстро уходит в затемнение в тот самый момент, когда его лицо и тело начинают увеличиваться в размерах. Тот же прием мы видим, когда темный силуэт сомнамбулы Чезаре проникает в светлую спальню Лил Даговер⁸⁴. Однако эти сцены не производят на зрителя того ошеломляющего впечатления, которого добился Мурнау в сцене появления вампира при помощи нанизанных друг на друга чередующихся ракурсов. Даже Ланг в той сцене «Метрополиса», где люди-роботы вдруг начинают идти прямо на зрителя, не достигает такого эффекта. Только голова доктора Мабузе, которая — поначалу совсем крошечная — появляется в глубине экрана и неожиданно выдвигается вперед, занимая все кадровое пространство, может сравниться по силе визуального воздействия с надвигающимся вампиром Мурнау.

Мурнау также прекрасно понимал, какое впечатление может производить движение по диагонали, пересекающей весь экран. Так, например, он показывает темные очертания корабля, несущегося на полных парусах по волнам, или же огромный силуэт вампира, пересекающий палубу — съемка с «лягушачьей перспективы» придает ему искаженную, вырастающую из глубины объемность. Гигантских размеров фигура словно разрывает границы экрана, и исходящая от нее угроза становится объемной и осязаемой.

Многих удивлял тот факт, что Вине, использовавший в «Калигари» самые разнообразные монтажные переходы, ни разу не прибегнул к приемам, известным еще Жоржу Мельесу, для нагнетания атмосферы

напряженности и страха. Ланг понимал, что для его «Усталой Смерти» монтажные вставки, наплывы, видения и метаморфозы имеют почти трансцендентальное значение. Он видел в них возможность освободить картину от границ двухмерности.

Мурнау же по сути работает с более простыми средствами. В «Носферату», этом ожившем ночном кошмаре, образ жуткой, скачущей, заколдованной повозки, которая уносит молодого путешественника в страну призраков, создается путем экспонирования каждого кадра в отдельности. Зловещий вид призрачно-бледных деревьев достигается при помощи смонтированных кусков негатива.

Мурнау гораздо чаще, чем все фанатики экспрессионистского стиля, показывает галлюцинации заколдованного объекта. В трюме корабля-призрака подвесная койка мертвого матроса раскачивается точно так же, как и при его жизни. В капитанской кабине корабля, на котором все живое умерло, Мурнау показывает нам мелькание световых пятен от раскачивающегося подвесного фонаря. Такое движение света он повторит и в «Фаусте», только на этот раз он покажет саму лампу в тот момент, когда помолодевший Фауст держит в своих объятиях гордую герцогиню Пармскую (независимо от Мурнау Шёстрем⁸⁵ в Америке использует похожий эффект в своей кинокартине «Ветер» (1928): съездившаяся от ураганного ветра, страха и одиночества Лилиан Гиш⁸⁶ оказывается то в тени, то в свете раскачивающейся лампы. Клузо и Малапарте⁸⁷ в аналогичных сценах в «Вороне» («Corbeau») и в «Запрещенном Христе» («Cristo Proibito», 1951) лишь повторили опыт своих знаменитых предшественников).

* * *

Полный мистики и чертовщины мир Э.Т.А. Гофмана раскрывается перед нами в почти забытом сегодня фильме «Дом в лунном свете» («Das Haus zum Mond», 1921), который был снят Карлом Хайнцем Мартином по сценарию Рудольфа Леонгардта⁸⁸. Его герой — скульптор восковых фигур — похож на свои жутковатые творения. Уже в 1928/29 г. в немецком кино появляется персонаж, один в один копирующий зловещего доктора Калигари. Речь идет о фильме Альфреда Абеля «Наркоз» («Narkose»), в котором перемешаны реальность так называемой «новой объективности»⁸⁹ и элементы фантастики.

Склонность немецких кинематографистов к запугиванию зрителя жуткими существами подтолкнула Фрица Ланга к тому, чтобы окружить

персонажа фильма «Усталая Смерть» — аптекаря, ищущего корень мандрагоры — соответствующими зловещими атрибутами: изогнутые деревья с узловатыми, наполовину вылезшими из земли корнями, подобно призракам, появляются из темноты. Сам аптекарь, которого состоятельные горожане не пускают за свой стол в трактире, кажется злым демоном в своей тяжелой накидке и непомерно высоком цилиндре, напоминающем нам о докторе Калигари. А через несколько минут в своей каморке алхимика он оказывается совершенно бесхитростным суетливым человечком.

Немецким кинорежиссерам нравится навлекать подозрения зрителей на безобидные создания. Так, в «Кабинете восковых фигур» Пауля Лени⁹⁰ мы видим веселого и работающего владельца лавки, но порой нам чудится в нем что-то зловещее. В «Генуине» зритель невольно задается вопросом, действительно ли маленький чудаковатый господин в белых гамашах и светлых перчатках, отделанных синелью (точно такие же перчатки носил доктор Калигари!) — такой славный и простодушный, каким его стремится представить Вине после того, как кончается кошмар.

В произведениях немецких романтиков часто бывает так, что персонажи, которые впоследствии оказываются наиболее симпатичными, поначалу кажутся нам странными злыми духами. В «Золотом горшке» Гофмана студент Ансельм пугается ужасных манер и пронизывающего взгляда архивариуса Линдхорста, повелителя добрых духов. А в гофмановском «Приключении в ночь под Новый год» маленький Шпикер, у которого дьявол украл зеркальное отражение, поначалу сам кажется злобным и подозрительным. (Гофман — кстати, так считал и Гейне — повсюду видел одних только призраков. Они приветствовали его из-под каждого берлинского парика. Он превращал людей в чудовищ, а чудовищ — в придворных советников прусского короля. Но за всеми этими причудливыми гримасами видна цепкая связь с земной реальностью.)

Этот наполовину реальный, переходный мир Э.Т.А. Гофмана продолжает жить в немецких фантастических фильмах. В свое время еще романтикам нравилось помещать свои гротескные творения в сложную общественную иерархию, подмешивая фантастическое и невероятное в регламентированную до мелочей жизнь благоустроенных слоев общества. Никогда нельзя знать наверняка, не ведет ли тот или иной всеми уважаемый гражданин, имеющий уважаемую профессию и помпезный официальный титул, столь любимую романтиками двойную жизнь. Не скрываются ли за масками добропорядочных чиновников — секретаря городского совета, архивариуса, титулярного библиотекаря

или даже тайного советника — колдовские способности, которые могут проявиться в самый неожиданный момент? Так, в сказке «Щелкунчик и Мышиный Король» старший советник суда Дроссельмайер, которому Гофман придал многие автобиографические черты, превращается в безобразного филина, усаживается на настенные часы и расправляет свое уродливое оперение.

Возможно, теперь мы лучше поймем те эпизоды в немецких фильмах, юмор которых напоминает шутки юмористических газетенок, вызывая чувство неловкости за создателей фильма. Ланг в «Усталой Смерти», равно как и Мурнау в «Последнем человеке» («*Letzter Mann*»), с удовольствием высмеивает пьяных до безобразия обывателей, вышедших на свежий воздух и с трудом держащихся на ногах. Лени⁹¹ и Йесснер⁹² в «Черной лестнице» («*Hintertreppe*») и Луну Пик в «Новогодней ночи» тоже показывают шатающихся пьянчуг (Штрогейм в «Алчности» («*Greed*», 1924) гораздо беспощаднее разоблачает все убожество подобных людей в сцене свадебного банкета.)

Возможно, в этом проявляется конфликт двух душ, уживавшихся в сердце Фауста, и эта невольная двойственность разрывает весь немецкий народ?

Даже Гейне пришлось отдать дань теме мрачного спутника — двойника. Ленц и Гельдерлин были подвержены видениям шизоидного характера. Повсюду мы видим следы этой темы: в «Титане» титулярный советник Шоппе не решается взглянуть на свои руки и ноги, так как боится, что они могут принадлежать «Другому». В «Вечерней звезде»* Виктор до тех пор разглядывает свое трепещущее тело, пока ему не начинает казаться, что «рядом с ним стоит и жестикулирует другой человек». «Мое собственное "я", игрище жестоких и прихотливых случайностей, — восклицает Гофман в «Эликсирах сатаны», — распавшись на два чуждых друг другу образа, безудержно неслоь по морю событий ... Я никак не мог обрести себя вновь!.. Я тот, кем я кажусь, а кажусь я вовсе не тем, кто я на самом деле, и вот я для самого себя загадка со своим раздвоившимся "я"!»**.

Эту зловещую раздвоенность мы видим и во многих немецких фильмах. Так, Калигари является одновременно ярмарочным зазывалой и

* «Титан» и «Вечерняя звезда» — произведения Иоганна Пауля Рихтера, писавшего под псевдонимом Жан-Поль.

** Цит. по переводу Н.А. Славятинского. — Прим. перев.

директором психиатрической лечебницы. Вампир Носферату — владелец замка, а маклер, с которым он ведет переговоры о покупке дома, тоже прислужник сатаны. Даже Усталая Смерть из одноименного фильма — это путник, который хочет купить участок на кладбище. Для немца демонические черты личности нередко служат как бы противовесом ее мещанской стороны. Этим объясняется и большой успех двух экранизаций одного сюжета — фильмов «Другой» («Der Andere») Макса Мака⁹³ (1913) и Роберта Вине (1930), в которых прокурор по ночам превращается во взломщика, или фильма Мурнау «Голова Януса» («Januskopf») по мотивам истории доктора Джекила и мистера Хайда. Также в одном из эпизодов «Гомункулуса» герой фильма — своеобразный «фюрер» — переодевшись рабочим, подстрекает толпу к восстанию против своей же диктатуры. Интерес к теме двойника чувствуется и в обоих фильмах Ланга о докторе Мабузе и в его же картине «М».

Иногда маска полностью спадает, и скрывавшееся за ней чудовище предстает во всем безобразии своей истинной сути. Граф Дракула из романа Брема Стокера, послуживший прототипом Носферату, был странной личностью, не лишенной определенного шарма. Мурнау же усиливает страшную сторону своего Носферату и делает его гораздо более отвратительным.

Лысый череп и мертвенное лицо-маска — эти атрибуты чудовища встречаются во многих немецких кинолентах. Уже в буржуазной, вполне реалистичной атмосфере фильма Пабста «Дневник падшей» («Tagebuch einer Verlorenen») мы встречаем похожего персонажа. Директор дома исправительной школы — долговязый, прямой господин в черном сюртуке, появляющийся неожиданно, как чертик из коробки — своим внешним видом напоминает загадочного слугу из «Метрополиса», которого сыграл Фриц Расп⁹⁴. И разве не странно, что даже в «Алчности» Штрогейма незнакомец, сообщаящей Тине о ее крупном выигрыше (который принесет ей и ее мужу лишь горе и гибель), являет зрителю такое же зловеще-голое лицо, как бы олицетворяя собой «судьбу» в немецком понимании?

Лысым, как и Носферату, был и чудаковатый маленький господин в «Генуине», лысым был и зловещий гость, неожиданно появившийся в винном погребке в романе Жан Поля «Титан». Незнакомец, чей лысый череп кажется «скорее жутким, чем уродливым», предрекает титулярному библиотечарю Шоппе, которому вскружил голову дымящийся пунш, что тот сойдет с ума «в течение пятнадцати месяцев и одного

дня». Точно таким же образом сомнамбула Чезаре в «Докторе Калигари» предсказывает радостно возбужденному молодому человеку смерть до утренней зари.

В «Титане» уже есть все те мистические элементы, которые столетие спустя освоит кинематограф. Человек с безобразной лысой головой и дряблым лицом, сотрясаемым конвульсиями, так что каждый раз он выглядит по-разному, оказывается владельцем... кабинета восковых фигур. И разве не создается впечатление, что мы смотрим фильм с экспрессионистскими световыми эффектами, когда мы читаем эти строки Жан Поля: «Когда они шли через маленькую темную прихожую, ведущую в подвал, Альбано увидел в зеркале свою голову в огненном ореоле».

Странная, старомодная одежда, в частности, у горожан в «Кабинете доктора Калигари» (*Wachsfigurenkabinett*, 1924) или в «Усталой Смерти», тоже восходит к миру романтизма. Худой таинственный господин, которому Петер Шлемиль легкомысленно продал свою тень, был облачен в серый, допотопный сюртук. Фрак злобного адвоката Коппелиуса из «Песочного Человека» Гофмана тоже серый, необычного старомодного покроя, да и во всем остальном этот персонаж как бы превосходит доктора Калигари. Во многих немецких фильмах мы видим гротескных персонажей в бидермейерском костюме, словно сошедших с картин Шпицвега⁹⁵. «Носферату» и «Пражский студент» воссоздают эпоху Э.Т.А. Гофмана, тогда как в одежде горожан в «Калигари», «Усталой Смерти» и «М» (1931) слышится легкий отголосок бидермейерской эпохи, в которой так удачно уживались буржуазная солидность и нездешняя чужаковатость.

Костюм в немецком кино часто выполняет «драматическую функцию». Рожденный в лаборатории Гомункулус изображен в максимально контрастной манере: его бледное лицо, белые, судорожно сжатые руки выстреливают из темноты, подчеркнутые контрастом с черной накидкой, высоким черным цилиндром, охватывающим шею черным подворотничком.

Пальто с пелериной придает демоническому облику доктора Калигари сходство с огромной, трепещущей летучей мышью, и в этом снова проявляется любовь немцев к разнообразным превращениям и искажениям. В «Пражском студенте» Скапинелли господин в бидермейерском сюртуке с зонтом и цилиндром неожиданно превращается то ли в пугало, то ли в демона. Ветер развеивает фалды его сюртука, зонт выхватывается наподобие шпаги, и мы невольно вспоминаем гоф-

мановский «Золотой горшок», где студент Ансельм видит аналогичное превращение архивариуса Линдгорста в отвратительного седого коршуна: «Поднявшийся ветер раздвинул полы его широкого плаща, взвившиеся в воздух, так что студенту Ансельму, глядевшему с изумлением вслед архивариусу, представилось, будто большая птица раскрывает крылья для быстрого полета»*.

В кино сама природа способна на гримасы. Узловатое голое дерево с вылезшими из земли, разветвленными корнями возвышается рядом со скрючившимся Скапинелли. Оно напоминает нам о тех деревьях-призраках в «Усталой Смерти», среди которых аптекарь в широкой накидке и непомерно высоким цилиндре ищет под покровом ночи корень мандрагоры**. Феномен «Другого» доводится здесь до кульминационной точки, достигает поистине гигантских масштабов.

В плаще непонятного бурого (!) цвета скачет, словно на пружине, странный маленький господин — Шпикер из «Приключения в ночь под Новый год». Он прыгает по погребку, а его плащ завивается множеством складок и складочек вокруг тела «так, что в неровном свете масляных фонарей чудилось, будто сходятся и расходятся несколько фигур, как в энсленовских фантасмагориях»***.

В романе Шлегеля «Люцинда» очертания лица стираются и преобразуются благодаря «возбужденному воображению». В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» в голубом свечении грота образы беспрестанно меняются, переходя один в другой. В «Озорных годах» Жан Поля формы тоже постоянно изменяются.

Так что есть доля истины в том, что немецкое немое кино в Германии той эпохи по сути нередко представляло собой некое продолжение романтических образов и что современная техника лишь придала новую пластическую форму этим фантазиям.

* Цит. по переводу Вл. Соловьева: Гофман Э.Т.А. Золотой горшок: сказка из новых времен. М.: «Советская Россия», 1991.

** На картине Каспара Давида Фридриха «Двое, созерцающие луну» мы видим те же причудливые силуэты деревьев. Возможно, Ланг тоже помнил эту картину, а Галлеен воплотил эту идею в своем фильме «Пражский студент». — Прим. авт.

*** Цит. по переводу Н.З. Лунгиной: Гофман Э.Т.А. Приключение в ночь под Новый год // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. В 6 т. Т.1. М.: Худ. лит., 1991.

VII. ДЕКОРАТИВНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

«КАБИНЕТ ВОСКОВЫХ ФИГУР» (1924). — ОЩУЩЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА,
МАГИЯ ЛЕСТНИЦ И КОРИДОРОВ

Экспрессионизм стилизует не из соображений украшательства, что было бы интеллектуальным надругательством над искусством и реальностью.

Пауль Фехтер. Экспрессионизм. Мюнхен, 1914

В «Кабинете восковых фигур» Пауля Лени можно обнаружить множество самых разных влияний. Это видно уже по самому названию, заключающему в себе аллюзию на «Кабинет доктора Калигари». Пауль Лени, со свойственной ему увлеченностью, в эпоху более широких технических возможностей пытается по-новому воссоздать авантюристическую атмосферу ярмарочной суеты, которая так была удачно вплетена в фильм о докторе Калигари. Благодаря техническому прогрессу в области киносъемки стали возможны более утонченные световые эффекты: загораются лампы, в кадре монтажной вставки мелькает светящаяся паутина каруселей и колеса обозрения. Зритель может в полной мере насладиться ночной атмосферой ярмарочного действия. Бледное фосфоресцирующее свечение над головами актеров в темном шатре, переливающиеся в свете факелов богатые одеяния восковых фигур, таинственные тени на их гладких восковых лицах — по сравнению с этим атмосфера «Калигари» кажется искусственной и застывшей.

В то же время Пауль Лени, работавший прежде художником-декоратором и художником по костюмам в театре и кино, увидел, какие возможности для вариаций костюмов и декора открылись перед Фрицем Лангом в его картине «Усталая Смерть» благодаря трем эпизодам, действие которых разыгрывается в трех разных странах и эпохах. Поэтому и для своего фильма он тоже выбрал форму, состоящую из трех эпизодов, объединенных рамочным повествованием*.

Кракауэр видит в такой форме с рамочной конструкцией, которая отчасти прослеживается уже в «Калигари», навязчивое стремление убежать от враждебного мира и укрыться от него в своей раковине

* Первоначально задумывался еще четвертый эпизод «Ринальдо Ринальдини»

(возможно, он имеет в виду аналогичное высказывание Гельдерлина об «устричной жизни» немцев в романе «Гиперион»).

Но, возможно, в появлении этой рамочной формы в кино виновата типично немецкая склонность к обстоятельному, эпическому повествованию? Немец любит сложное, и это видно уже по запутанным синтаксическим конструкциям, когда придаточные предложения встраиваются в главное.

Многогранность Мурнау как режиссера оборачивается удивительной простотой в «Носферату»: он довольствуется несколькими промежуточными титрами в духе хроники Теодора Шторма* в начале и в конце фильма. В «Тартюфе» он уже снова не в силах противостоять искушению и добавляет нравоучительный пролог и эпилог, тем самым утяжеляя ход действия.

Стиль Лени, который в американских фильмах станет декоративно-зловещим, в «Кабинете восковых фигур» пока еще не устоялся. Еще в большей степени, чем Ланг, он варьирует стилистические элементы от эпизода к эпизоду и от сюжета к сюжету. В разбухших, словно тесто, декорациях к эпизодам, посвященным Гаруну-аль-Рашиду и пекарю, мы повсюду видим закругления. Кажется, стены тают на глазах. В этом есть некоторое сходство с пёльцигским оформлением «Голема», с той лишь разницей, что здесь лишены всякой структуры колоннады, мягкие, почти студенистые лестницы, раздутые башенки несут на себе печать ирреальности, словно они сделаны из каучука и от каждого движения могут отпрянуть, чтобы затем снова вернуться на прежнее место. Декорации очень удачно подобраны с точки зрения соответствия персонажу Эмиля Яннингса — владельцу ярмарочного тира. Его одутловатое лицо с нарочито небрежно наложенным гримом напрочь лишено человеческих черт. В огромном тюрбане, широкой, бесформенной одежде, с невероятно круглым животом Яннингс, словно зловещий шарабан, катится по фантастическому лубочному Востоку. Курц в этой связи чрезвычайно остроумно подметил некоторые стилистические неточности: в отдельных сценах обезличенный Яннингс производит впечатление «механического элемента», вполне соответствующего духу экспрессионизма; в других же сценах преобладает «психологическая карикатура», близкая натурализму. «Режиссерские замыслы так и колеблются между этими двумя стилями!»

* Имеется в виду «Хроника серого дома», написанная известным немецким писателем Теодором Штормом и экранизированная А. фон Герлахом в 1925 г.

Эпизод, посвященный кровожадному царю Ивану Грозному, оформлен совершенно иначе: пространство наполнено струящимся полумраком, в котором мерцают пылинки. Пробуждающийся импрессионизм сглаживает контрасты. Мягкие, светящиеся контуры дверного проема возникают из темноты; подобно драгоценной иконе, в неясном полумраке вырисовывается портал, красивая отделка которого почти осязаема для зрителей. Подобно раковине какого-то морского моллюска, стоит роскошная сияющая кровать.

Отдельные детали в этих двух эпизодах свидетельствуют о декораторском таланте Лени: круглые башни с куполами повторяются в бесчисленных округлостях турбанов; Багдад вспыхивает в просматриваемых насквозь поворотах улиц (по сути впечатление от города в той же мере схематично-экспрессионистское, как и то, которое производит городок в «Калигари», часто сравниваемый с ожившими архитектурными образами Лионеля Файнингера). Луковичные купола русских церквей в эпизоде, посвященном Ивану Грозному, тоже лишены какой-либо структуры и выполняют лишь декоративно-орнаментальную функцию. Они встречаются повсюду, они украшают главные ворота, ведущие на царский двор, и скрывают входы в тайные коридоры.

Во всем художественном оформлении этого эпизода Лени обыгрывает ассоциацию с русскими крестьянскими избами с их низкими, давящими потолками. Так, посетителям царского дворца везде приходится нагибаться, дверные проемы кажутся низкими, а своды галерей будто наваливаются на зрителя. Зал воеводы своей приземистой массивностью буквально душит толпу гостей, пришедших на свадьбу.

Здесь имеет место и осознанный стилистический прием: эти давящие потолки и низкие своды галерей заставляют тело наклоняться, изгибаться, принуждают актеров к резким движениям, к надрывным жестам, к поворотам, крутым диагоналям, которых требуют экспрессионисты. В эпизоде о Гарун-аль-Рашиде экспрессионизм ограничивается главным образом архитектурными формами; в эпизоде, посвященном русскому царю, акцент делается прежде всего на экспрессионистских движениях тела. Так, например, когда царь и его советник крадутся вдоль стены, их тела странным образом наклонены вперед. Таким образом, зритель видит их в стилизованной, искаженной перспективе, при этом в четкой параллельности двух застывших тел есть что-то необъяснимо выразительное.

Несколько лет спустя эту изогнутую позу уже в американском фильме Лени «Человек, который смеется» (1928) повторит английский

король, крадущийся на пару со своим шутом. Дело в том, что Лени принадлежит к тем немногим экспрессионистам, которые так никогда и не смогли полностью освободиться от этого стиля, поскольку с самого начала видели в нем только декоративную составляющую.

На протяжении всего русского эпизода Лени использует такие архитектурные формы, которые мешают телу двигаться естественным образом и искажают жесты. Пресытившись приземистыми сводами и низкими воротами, он переносит место действия на узкую лестницу, где человек оказывается буквально зажатом между стен. Так, камера пыток в просторном дворце превращена в крутую лестницу, на ступенях которой лежат прикованные жертвы. Скользя взглядом по ступеням, царь наслаждается этим зрелищем, а его тело при этом извивается от удовольствия.

В эйзенштейновском «Иване Грозном» явно прослеживается влияние этой радикальной стилизации: в картине великого русского режиссера тела актеров схожим образом застывают на плоскости, а их жесты складываются в причудливый орнамент.

* * *

Можно было бы многое рассказать о роли лестниц в раскрытии сюжета и о любви к ним немцев. Возможно, проще объяснить неизменную притягательность темных безлюдных коридоров, которые мы видим во многих классических немых фильмах, снятых немецкими режиссерами. Артур фон Герлах в своем фильме «Ванина» превращает их в злоеший лабиринт, из которого тщетно пытаются вырваться бегущие от погони влюбленные. Пауль Лени использует коридоры в своих американских фильмах ужаса, чтобы еще больше усилить атмосферу страха. Кроме того, мрачные длинные коридоры — это всегда идеальная площадка для игры света и тени. Так, в своем фантастическом рассказе «Майорат» Гофман пишет: «Мы проходили по длинным сводчатым коридорам; зыбкий пламень свечи, которую нес Франц, отбрасывал причудливый свет в густую темноту. Колонны, капители и пестрые арки словно висели в воздухе; рядом с ними шагали наши исполинские тени, а диковинные изображения на стенах, по которым они скользили, казалось, вздрагивали и трепетали»*.

* Цит. по переводу А. Морозова: Гофман Э.Т.А. Избранное. Калининградское книжное издательство, 1994. С. 31. — Прим. перев

И пускай психоаналитики видят в этой страсти к лестницам и коридорам вытеснения сексуальных переживаний, но разве нет доли истины в том, что для немецкой ментальности, для которой «становящееся» выше «существующего», эти самые лестницы символизируют некий подъем, а ступени — фазы развития? Или, быть может, это всего-навсего присущее немцам благоговение перед гармонией и равновесием, которое находит свое выражение в симметрии лестничных пролетов?

Впрочем, в отдельных случаях значение этих образов не выходит за рамки декоративного. Так, Роберт Вине помещает жуткую винтовую лестницу из «Калигари» в таинственный дом в своем фильме «Генуине»: зритель теряет надежду подняться до конца по ступеням, уходящим в бесконечность.

С другой стороны, в некоторых немецких фильмах лестницам отводится такое же важное значение, что и лестнице в «Броненосце "Потемкин"», по которой тяжело ступают казаки. Достаточно вспомнить, например, картину «Смерть Зигфрида» («Siegfrids Tod»), где ключевая сцена ссоры между королевами происходит на ступенях собора, или лестничный проем, сыгравший роковую роль в самоубийстве Мануэлы — героини фильма Леонтины Саган «Девушки в униформе», или же лестничный пролет⁹⁶, над которым в картине Ланга «М» склоняется мать, тщетно зовущая своего ребенка.

И, наверное, можно обнаружить какую-то сценическую необходимость в том, что довольно длинные сцены преследования в восточном эпизоде «Усталой Смерти» разворачиваются на ступенях лестниц (Лени один в один повторит эти сцены в своем эпизоде, посвященном Гарун-аль-Рашиду) и что Гюнтер и Хаген — единственные, кто остался в живых в фильме Ланга «Месть Кримхильды» («Kriemchilts Rache») — спускаются, шатаясь, по ступеням лестницы, на которой громоздится гора трупов? И разве Мурнау стремился лишь к тому, чтобы подчеркнуть живописную красоту своего средневекового города, когда одну из главных сцен про больных чумой снимал на бесконечной спирали винтовой лестницы?

В своей работе «Современная драматургия» (1924) Герберт Йеринг попытался проанализировать значение знаменитых «йесснеровских лестниц» — тех стилизованных конструкций, которые Леопольд Йесснер возводил на сцене своего театра и которыми он буквально наводнил свою постановку «Фауста», что, по-видимому, повлияло и

на Мурнау. Иеринг⁹⁷ объясняет, что рационалистические возражения против лестниц, помостов и аркад в качестве места действия не имеют смысла, так как речь здесь идет лишь о том, что разделение пространства сцены у Йесснера рассматривается как «драматургическая функция», а не как иллюстрация. Само собой разумеется, ущелье в «Вильгельме Телле» не было лестницей, и действие «Ричарда III» тоже не разворачивалось на ступенях. Но если Йесснер вводит в действие лестницу, то делает он это потому, что видит в этом новые возможности для движений и пантомимы, для деления пространства и группировки актеров, потому что он хочет, чтобы слова и жесты формировали пространство.

У немецких, равно как и у русских, режиссеров тело актера в некотором роде выстраивает пространство. Курц напоминает читателю, что еще русский театральный режиссер Таиров видел в ломаной поверхности с разновысокими уровнями, производившими впечатление некой «бесконечной лестницы», возможность «высвободить динамику» актера.

Как известно, немцы переняли у русского театра идею использования лестниц в качестве декораций, однако если для русских важнее механико-конструктивистская сторона, то в немецком театре и кино преобладает некая метафизическая, символическая концепция. Как объясняет Рене Луре в своем чрезвычайно интересном исследовании «Немецкий театр сегодня» (1924), Йесснер использует декорации в виде лестниц не только для того, чтобы разнообразить мизансцены. Он пытается таким символическим способом охарактеризовать состояние души своих героев, передать в зрительном образе экзальтацию или депрессию. При помощи лестниц и создаваемых ими разных уровней он может дать понять зрителю, кто из участников диалога находится выше, а кто ниже в социальном или психическом плане или подчеркнуть их духовную удаленность друг от друга.

Кинематограф все время использует подобные психологические приемы: уже Пол Рота и Кракауэр указывают на то, что непомерно высокий табурет, на котором сидит секретарь городского совета в фильме «Кабинет доктора Калигари», является не просто характерным для экспрессионизма пространственным искажением, а должен символизировать недостижимость этого персонажа. В «Человеке без имени»⁹⁸ («Mensch ohne Namen») имеет место схожая символическая сцена: с отвесных стен бесчисленных картотек, словно в пролет шахты,

камера смотрит на кажущегося совсем крошечным человека (в исполнении Вернера Крауса), который тщетно пытается вернуть свою утраченную идентичность перед лицом бюрократа.

* * *

Экспрессионизм в чистом виде, безусловно, представлен последним эпизодом «Кабинета восковых фигур», посвященном Джеку-Потрошителю. Острые углы здесь разбиваются друга о друга, плоскости переходят одна в другую, тут и там неожиданно вырастают треугольники, ромбы пронизывают пространство, словно в гигантском калейдоскопе. Стены кривятся под воздействием невидимой силы, не желая открывать своей тайны. Это настоящий хаос форм. Каскады света разрывают зловещую темноту, предметы утрачивают всякое взаимодействие, всякую логическую связь друг с другом. Кажется, что уничтожена любая соотнесенность вещей. Взгляд не может ни на чем остановиться. И в этом водовороте событий фигуру Потрошителя — бледную и одутловатую в своей кажущейся бескостности — как бы выносит течением. Вселяющий ужас Джек-Потрошитель в исполнении Вернера Крауса угрожает со всех сторон. Почва, как и пространство, кажется проницаемой, ее твердь ослабевает, она уходит из-под неверных ног, становится ирреальной. Чертовое колесо — карусель inferнального ярмарочного действа — на какое-то время обретает форму и отбрасывает жуткие, тяжелые тени.

Однако, несмотря на все достижения технического прогресса, именно этот эпизод говорит нам о том, что в художественном плане, скажем, по сравнению с «Големом», данный фильм был шагом назад. Ему не хватает силы и глубины воздействия — не хватает даже в той сцене, где Джек-Потрошитель делает рывок вперед, и декорации расступаются, словно раздвижные двери. В сущности, «Калигар» остался непревзойденным в этом отношении. Застывшее совершенство, слишком изысканная композиция, которая порой напоминает оформление витрины, мешает восприятию «Кабинета восковых фигур» сегодня. Фильм, воплощающий идеал декоративного экспрессионизма и не более того, оказывается в том же тупике, что и «Генуине».

VIII. МИР ЗЕРКАЛ И ТЕНЕЙ

«ТЕНИ» («SCHATTEN», 1923) РОБИСОНА:

АКТЕР В ЭКСПРЕССИОНИСТСКОМ КИНО

«Посмотрев в зеркало, я вскрикнул, и сердце мое содрогнулось: ибо не себя увидел я в нем, а рожу дьявола и язвительную усмешку его...»

«Моя тень зовет меня? Что мне до тени моей! Пусть бежит себе за мною! Я — убегу от нее...» Но тот, кто был позади него, следовал за ним...

Фридрих Ницше. Так говорил Заратустра

Что есть тень? Странный двойник, подобно вампиру пожирающий силы и желания того, кому он принадлежит и чью личность он себе присваивает, если тот продает свою тонкую оболочку, как это сделал Петер Шлемиль? Это зловещее alter ego неизбежно становится беспощадным врагом всякого, кто пытается от него убежать. Когда Пражский студент стреляет в своего двойника — зеркальное отражение, он разрушает самого себя.

В представлениях романтиков портреты, отражения, тени постоянно переходят друг в друга. Для Жан Поля комната кривых зеркал — это одновременно и картинная галерея. Э.Т.А. Гофман в «Приключении в новогоднюю ночь» отправляет своего героя Эразмуса Шпикера — человека, не отражающегося в зеркале — в путешествие вместе с человеком без тени — Петером Шлемилем из романа Шамиссо⁹⁹. Шлемиль характерным для него образом старается держаться поближе к стене и поспешно пробегает мимо свечей, чтобы другие не заметили отсутствие у него тени, а для Шпикера хозяин винного погребка завешивает все зеркала.

Извечное зловещее очарование света и отражений: тот, кто снимает покрывало с зеркала, завешенного Шпикером, сначала видит свое собственное бледное и искаженное отражение, с трудом узнавая в нем себя. Потом ему мерещится, что в самой глубине зеркала появляется темная фигура. В странном магическом мерцании она постепенно приобретает облик прекрасной женщины. Схожую картину мы видим в «Ундине» Фридриха де ла Мотт Фуке¹⁰⁰: здесь в зеркале, где отражается колышущееся пламя свечи, неверный рыцарь видит, как

открывается дверь и закутанная в белую накидку фигура приближается к нему, чтобы запечатлеть смертоносный поцелуй.

Если поставить несколько зеркал друг напротив друга, открывается чудесная возможность умножить количество двойников до бесконечности: в заброшенной комнате кривых зеркал титулярный библиотекарь Шоппе — самый патологический персонаж, придуманный Жан Полем — со всех сторон видит свою собственную ухмылку. Напуганный множеством «Я», обезумевший библиотекарь хочет разбить зеркала.

Но всегда ли зеркало остается просто зеркалом? В какой-то момент магическое зеркало, при помощи которого гофманский Проспер Альпанус показывает колдовские видения, невозможно отличить от искрящегося кристалла, украшающего его трость. В сказке Гофмана «Золотой горшок» мерцающие лучи сплетаются в зеркало, а зеркало, в свою очередь, тут же превращается в изумруд на перстне архивариуса Линдхорста.

В немецких фильмах оконные стекла, витрины, стеклянные двери и лужи постоянно отражают предметы и фигуры людей. В «Кабинете восковых фигур» Пауля Лени бесчисленные грани драгоценного камня отражают лицо пекаря Ассада. В «Варьете» Эвальда Дюпона можно видеть, как в линзах театральных биноклей отражаются белые фигуры акробатической пары. И даже в картине Георга Пабста главная героиня Жанна Ней видит в возвращенном ей сверкающем алмазе образ отпущенного на свободу возлюбленного.

Немецкое кино с характерной для него склонностью к метафизике ищет в зазеркалье совсем не то, что искала маленькая англичанка с материалистичным складом ума — кэрролловская Алиса. Немецкие режиссеры с большой охотой жонглируют случайной, но близкой им по своей двусмысленности рифмой «бытия» (Sein) и «видимости» (Schein). И так же как Тик в «Фантазусе», они охотно играют с реальностью, как с мечтами, пока, наконец, образы, порожденные тьмой, не начинают казаться им единственно реальными.

Для Жан Поля люди и вся жизнь с ее многообразными формами суть не что иное, как изменчивые фигуры на пластинах *Laterna magica*: они отчетливо видны, когда маленькие, и исчезают, когда увеличиваются. Где-то в более светлых мирах существует большой волшебный фонарь, и на его пластинах нарисованы страны, весны, человеческие фигуры, которые мы считаем «самими собой» и которые на самом деле являются всего лишь расплывчатыми тенями.

В экспрессионистской драме «Человек из зеркала» Франца Верфеля¹⁰¹ герой в отчаянии борется с зеркальным миром, пытается убежать от его гримас и пробиться к «реальности ясного утра».

То ли из-за своей склонности к украшательству, то ли из интереса ко всему таинственному Эйхендорф в романе «Предчувствие и реальность» тоже играет с тенью: «...наконец, он увидел, как, прижимаясь к стене, от него уходит тень. Тень увеличивалась в свете луны, с каждым шагом становилась выше и больше, пока не стала огромной и не расстворилась во мраке леса».

Макс Рейнгардт увидел, какой выразительной силой обладает тень, сочетающая в себе декоративную, загадочную и символическую стороны. Как вспоминает Юлиус Баб¹⁰², в самой ранней его постановке в театре Каммершпиле в 1906 году, в той сцене ибсеновских «Привидений», где мать бежит за обезумевшим сыном, актеры пробегали перед зажженной лампой: на заднике сцены появлялись огромные тени, и создавалось впечатление, будто друг за другом бегут демоны*.

Так же как в литературе, в немецком кино тень играет роль провозвестника судьбы, от которой никому не уйти. Когда жуткий убийца — человек-сомнамбула Чезаре — протягивает свои руки к очередной жертве, он отбрасывает огромную тень на стену. Мы видим, как по лестнице поднимается тень вампира Носферату, или как она, подобно стервятнику, кружит над спящими.

В зале, где на смертном одре лежит Зигфрид, сначала появляется тень мрачного убийцы и лишь потом сам Хаген. В «Пражском студенте» на стене террасы, где обнимаются влюбленные, возникает устрашающая тень дьявола — Скапинелли. В «М» зритель видит тень неуловимого маньяка-убийцы на плакате, предупреждающем об опасности. Эта тень нависает над следующей жертвой — ничего не подозревающей маленькой девочкой.

Иногда вместо тени режиссер использует темные очертания человека, снятого на фоне источника света. Этот прием используется, например, Пабстом в «Ящике Пандоры»: темная фигура Джека-Потрошителя видна на фоне плаката, извещающего о его преступлениях. В «Метрополисе» мы также видим гигантские темные фигуры: это носильщики уносят пострадавших — их силуэты выступают из клубов фабричного дыма. В картине Лупу Пика «Новогодняя ночь» молодая

* Bab J. Das Theater der Gegenwart 1928.

жена неотрывно смотрит на силуэт своей свекрови, который виднеется в обледенелом оконном стекле и словно предвещает надвигающееся несчастье. В «Табу» Мурнау роковые события приближаются схожим образом: тень строгого священника, пришедшего для того, чтобы разрушить счастье запретной любви, скользит по песку, заостряется до очертаний зловещего копья, крадется, подобно змее, по телам влюбленных, спящих в бамбуковой хижине. Мурнау вообще охотно прибегает к объяснению при помощи теней: в «Четырех дьяволах» («4 Devils»), когда директор цирка и клоун спорят из-за детей, зритель видит только огромные тени фигур, склонившихся над напуганными малышами*.

Кинематографисты немецкого происхождения так никогда и не избавились от этого пристрастия к теням и силуэтам. Не случайно Штрогейм в своем потрясающем фильме «Алчность» показывает на стеклянной двери лишь силуэт мужчины, входящего в дом, чтобы совершить убийство**.

Этот прием многократно встречается в киноленте «Тени — одна ночная галлюцинация» режиссера Артура Робисона — американца, выросшего в Германии. Он обращается с тенями так же умело, как и герой фильма — маленький иллюзионист. Его ловкие руки разыгрывают театр теней на стене, перед которой стоит зажженная свеча; гримасы и образы перетекают друг в друга; в освещенных окнах скользят силуэты, как в «Последнем человеке» Мурнау. Основную угрозу представляет тень, предвещающая скорое несчастье — приближение пока еще невидимого врага. Тень настигает жертву раньше, чем сам враг. Умирая от страха, молодая жена прячется в стеной нише, когда тень приближающегося слуги внезапно падает на ее белое от испуга лицо.

Тени способны обмануть героев и зрителя. Так, сквозь прозрачные занавески на стеклянной двери ревнивый муж следит за руками, жадно хватающими его жену. В следующей сцене мы видим ту же ситуацию, только с другой стороны двери: молодая женщина вертится перед зеркалом, в то время как ее поклонники, стоя позади нее, рисуют в воздухе

* В «Табу» у молодой девушки отбирают букет цветов, брошенный ей ее возлюбленным. На мгновение камера задерживается на букете, лежащем на земле, над ним склоняется чья-то тень, и чья-то рука поднимает венок. Этого достаточно, чтобы нам стало ясно, что и влюбленный юноша все понял.

** Йозеф фон Штернберг использует этот же прием в «Подполье» («Underworld», 1927): тень судьи падает на пару, которую обвиняемый подозревает в том, что именно они выдали его полиции.

изгибы ее тела. В другой раз ревнивцу кажется, что он застиг любовников врасплох в тот момент, когда они взялись за руки; однако и на этот раз это лишь переплетение теней, а не рук.

Двусмысленность теней в этой картине имеет фрейдистское звучание. Маленький фокусник заставляет тени героев исчезнуть и тем самым высвобождает их самые потаенные желания. Эта фантазмагория приобретает особое значение: тени действуют вместо живых людей, которые на время представления превращаются в неподвижных зрителей, наблюдающих за своей собственной судьбой. Этапы их существования, в начале фильма сменявшие друг друга в темпе ритардандо, теперь, кажется, несутся с бешеной скоростью, приближая роковую развязку.

К фантастическим картинам, разворачивающимся в воображении, добавляется игра зеркальных отражений. Робисон мастерски выстраивает эту игру с помощью зеркал, помещенных друг напротив друга в темном коридоре. Камера Фрица Арно Вагнера улавливает на их поверхности образ молодой женщины, направляющейся в свою комнату. В одном из зеркал мы видим, как открывается и затворяется дверь, через которую крадется любовник. Затем в том же зеркале обманутый муж видит, как изменница и ее избранник целуются. Особое значение здесь имеет также то, что сначала — сквозь занавешенную стеклянную дверь — он видит отражения их теней. После этого любовник замечает в том же зеркале отражение подкарауливающего супруга. Наконец, после убийства муж снова возвращается к зеркалу: безобразные сцены не оставили ни малейшего следа на его обманчиво гладкой поверхности. В мерцающем пламени свечи — дрожащая рука с трудом удерживает канделябр — он видит свое отражение, которое странным образом искажено. Он начинает дико кружиться, и со всех сторон на него с насмешкой глядит его собственное перекошенное лицо. Куда ему бежать? Как уйти от самого себя? Чтобы уничтожить себя, он, как и титулярный библиотекарь Шоппе, хочет разбить зеркальные отражения, которые, как ему кажется, насмеются над ним. Однако даже в наполовину разбитом стекле видно то, что отражает стоящее напротив уцелевшее зеркало.

* * *

Фильм «Тени» исполнен эротики, но при этом используемое Робисоном пламя свечей, в свете которого тело молодой женщины мерцает сквозь легкое платье эпохи Директории, никогда не выглядит вульгарным, даже в той сцене, где канделябр держит ни о чем не подозревающий муж.

Робисон, несомненно, выбрал для своего фильма облегающую одежду «мервейез» и «инкруаябль» для того, чтобы еще больше усилить эротическую атмосферу.

Благодаря почти животной витальности персонажи его фильма абсолютно далеки от абстрактных условностей, навязанных экспрессионизмом. Молодая женщина с ее плавными изгибами бедер и мягкими движениями рук — это вечная Ева, воплощенное искушение и готовность отдаться.

Тем не менее, игра актеров нуждается в некотором объяснении — возможно, как раз потому, что при создании характеров персонажей режиссер в большей мере ориентировался на некий абсолют, чем это имело место в других фильмах той эпохи.

На ретроспективных показах некоторых немых картин мы могли заметить, что слишком резкие жесты и чрезмерно эмоциональная игра актеров вызвали безудержный хохот в зрительном зале. И дело здесь не в том, что предназначенная для звукового кино аппаратура искажала скорость демонстрации немого фильма. Даже тогда, когда немые фильмы были показаны со скоростью 16 кадров в секунду вместо 24, как в звуковом кино, обычный зритель приходил в замешательство. Даже в тех фильмах, в которых нет и намек на экспрессионизм, например, в «Женщине ниоткуда» («*La femme de nulle part*», 1922) Луи Деллюка¹⁰³ или итальянском фильме «Обнаженная женщина»¹⁰⁴ («*La Donna nuda*»), выражаемые актерами чувства кажутся нам утрированными. Театральный экстаз, показной пафос, торжественно-эмоциональные, витиеватые титры — все это вызывает чувство неловкости и кажется нам смешным. Это относится к уже прошедшей эпохе, когда кинематографисты стремились противопоставить буржуазному конформизму благородные порывы души.

В Германии этот характерный для той эпохи душевный эксгибиционизм дополнялся экзальтированностью экспрессионизма, еще больше усугублявшей врожденное беспокойство немцев.

Нужно лишь представить себе состояние умов в период Великой немецкой инфляции, когда все хотели жить и наслаждаться любой ценой и испить чашу удовольствий до самого дна, но при этом не могли избавиться от страха перед завтрашним днем. Мир рушился, и в нем невозможно было построить нормальную жизнь; расходы на существование росли каждую минуту, а миллионы марок превращались в ничего не стоящие клочки бумаги.

На закрытых костюмированных балах в Берлине в укромных уголках, под красными бумажными фонарями располагались матрасы, которые приглашали публику к эфемерным любовным приключениям, позволявшим на время забытья. Роман Генриха Манна «Венера»¹⁰⁵ из его трилогии «Три богини» является живым свидетельством той эпохи, по сравнению с которым роман Виктора Маргерита «Холостячка»¹⁰⁶ кажется совершенно невинным. В гостиничном притоне из «Бездостного переулка» («Freudlose Gasse») и уже в настоящем борделе из «Дневнике падшей» Пабста мы видим, как уходит в прошлое былое величие верхов немецкого общества.

Немецкий кинематограф еще долго нес на себе печать этой «инфляционной ментальности». Так, в «Ящике Пандоры» графиня-лесбиянка Гешвиц заманивает толстого артиста к себе в каюту, чтобы спасти Лулу. При этом ее резкие, бессвязные жесты напоминают движения робота, а верхнюю часть туловища она судорожно откидывает назад. В «Возвращении домой» («Heimkehr», 1928, режиссер — Джоэ Май) Дита Парло¹⁰⁷ застывает в неестественной позе и с искаженным лицом в тот момент, когда ее обнимает Ларс Хансон¹⁰⁸ — ее законный супруг. Даже Мурнау в своем уже американском фильме «Восход солнца» заставлял роковую женщину в любовной сцене извиваться в экспрессионистских конвульсиях.

Как объясняет Эдшмид, экспрессионистский человек настолько абсолютен, настолько проникнут непосредственными чувствами и ощущениями, что «создается впечатление, будто его сердце нарисовано на груди». Эта формула верна для целого поколения актеров, стремившихся сделать свои эмоции видимыми для всех и чрезмерно утрировавших психические реакции.

Гамлет, наставляя актеров, просит их не переусердствовать в декламации, не пилить воздуха руками, не разрывать предложения и страсти в клочки, но соизмерять слова и действия, быть естественными, потому что театр — это лишь зеркало природы. Требования экспрессионистского драматурга Пауля Корнфельда¹⁰⁹ прямо противоположны. У зрителя ни в коем случае не должно складываться впечатления, что идеи и слова актера возникли у него в тот самый миг, когда он их произнес. Актер может широко раскинуть руки и произнести пафосную, прочувствованную фразу, другими словами, он может декламировать — говорить так, как он никогда бы не стал говорить в обычной жизни. Актер не должен быть подражателем — нет абсолютно никакой надобности

наблюдать умирающих в больнице или пьяных в кабаке, чтобы затем изобразить их на сцене. Ритм широкого жеста, согласно Корнфельду, имеет гораздо больше смысла и производит гораздо большее воздействие, нежели естественные позы и жесты.

Некоторые экспрессионисты советуют произносить слова со сцены с небольшой задержкой, тем самым дистанцируясь от натуралистичного произношения. Другие подчеркивают, что значение имеет только «музыка слов», что необходимо искать абсолютную, непосредственную силу отдельных слогов и освободить слово от всякого логического и грамматического контекста.

Соответственно, если в немом кино мы заменяем слово жестом, мимикой актера, то в результате получаются как раз те бессвязные, резкие жесты, движения и выражения лиц, которые кажутся словно расколотыми на куски и являются основным реквизитом экспрессионистского актерского искусства. Немцы, которые, как известно, питают настоящую страсть к восклицательным знакам (о чем свидетельствуют, в частности, произведения эпохи «бури и натиска»), любят такие незавершенные жесты. Пантомима в кино утратила изящество *commedia dell'arte* и сохранила лишь способность к калейдоскопическому экспромту. Поэтому экспрессионистское немое кино идет даже дальше экстатического театра: жесты, зафиксированные на киноплёнке, обретают некую завершенность, становятся абсолютными.

Актеру высочайшего класса, каким был Файдт, исполнивший роль Цезаре и прошедший многолетнюю школу экспрессионистского театра, все же удавалось придать завершенность этим отрывочным жестам. В фильме «Руки Орлака» («*Orlacs Hande*»), снятом через пять лет после «Калигари» тем же режиссером Робертом Вине, он достигает максимальной выразительности в передаче ужаса: постепенно погружающийся в пучину безумия Орлак боится своих собственных, странным образом отчужденных рук, так как полагает, что ему пришили руки душителя, и совершает судорожные движения с ножом, от которого эти руки не могут оторваться. Причудливые движения извивающегося тела достигают невероятной интенсивности, экспрессионистская хореография затмевает все остальное. Таким образом, между фильмами «Калигари» и «Руки Орлака» прослеживается преемственность, однако, как ни странно, приходится констатировать, что даже у такого тонко чувствующего актера, как Файдт, позы и жесты в более поздних картинах стали еще более утрированными. Что уж тут говорить о менее дис-

циplinированных исполнителях — их манера выражения эмоций через тело становилась все более отчужденной.

Поэтому неудивительно, что даже в 1926 году, когда эпоха кино-экспрессионизма клонилась к закату, Рудольф Кляйн-Рогге¹¹⁰ наделяет своего персонажа — мага-изобретателя в «Метрополисе» Ланга — отрывистыми движениями марионетки. Это делается вовсе не для того, чтобы наглядно передать безумие экзальтированного персонажа. Ведь и Бригитта Хельм¹¹¹ в роли настоящей Марии так же порывисто оборачивается, резко меняет выражение лица на прямо противоположное, действует и двигается точно так же, как она делает это в роли ненастоящей Марии — человека-робота. Схожим образом гримасничают и рабочие, которых подстрекают к бунту против угнетателей. Их лица вытянуты в дикие гримасы, на застывших, лишенных всякой естественности масках зияют раскрытые рты. (Еще в 1916 году созданный в лаборатории Гомункулус в одноименном фильме демонстрировал такую же судорожную мимику, а его руки при этом совершали точно такие же нервно-суетливые жесты.)

Ту же вечную нервическую возбужденность мы видим уже у чудачковатых персонажей романтиков: лицо лысого злодея в «Титане» постоянно вытягивается; Шпикер — человек без отражения — двигается так, словно внутри него сидит пружина — и точно такие же движения совершает странный вертлявый человечек, которого выводит на экран Пауль Лени в своем американском фильме «Последнее предупреждение» («The Last Warning», 1928).

Как объясняет Курц, у режиссеров-экспрессионистов, например, у Карла Хайнца Мартина, структурирование пространства осуществляется в том числе и при помощи человеческого тела. Экспрессионисты не устают повторять, что накал страстей выражается в повышенной подвижности. Поэтому нужно придумывать движения, выходящие за рамки реальности. Ведь внутренний ритм человека выражается в жесте и должен интерпретироваться через жест. В этих случаях, пишет Курц, игра актеров строится исходя из динамики действия.

«Актер, выражающий себя через движение, уплотняет роль», — пишет Герберт Иеринг в своей работе «Борьба за театр». Поэтому ему незнакомы полутона.

Эти формулировки помогают понять игру Кортнера¹¹² в фильме Пауля Лени и Йесснера «Черная лестница» и, возможно, еще в большей степени его резкие телодвижения в картине «Тени», где его перекошен-

ное лицо, будучи снятым крупным планом, напоминает маску африканского демона. В этом контексте обретают смысл и его дикие повороты перед зеркалом, и то, как он выбрасывает вперед торс и руки, словно они не являются частью его самого: речь здесь идет о доведенной до логического предела абсолютной абстракции. И экспрессивная деформация жестов перекликается с искажением предметов.

IX. СТУДИЙНЫЕ ЛАНДШАФТЫ И ДЕКОРАЦИИ

«Нибелунги» Фрица Ланга (1923/24). —

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ МИЗАНСЦЕНЫ

*«Песнь о Нибелунгах» исполнена громадной, могучей силы. Этот язык высечен из камня, и стихи подобны рифмованным глыбам. Здесь и там из расщелин выглядывают красные цветы, точно капли крови... Представьте себе светлую летнюю ночь; звезды бледные, как серебро, но большие, как солнце, показались в небесной синеве, и все готические соборы Европы сошлись на свидание на необъятно громадной равнине ... Правда, их походка несколько неуклюжа, некоторые из них очень неповоротливы, их влюбленное ковылянье подчас вызывает смех. Но смех этот непродолжителен; он прекращается, как только вы видите, в какую ярость они пришли, как они душат в схватке друг друга.... Нет такой высокой башни, нет такого твердого камня, как злой Гаген и мстительная Кримгильда...**

Генрих Гейне. Романтическая школа. 1833

Говоря о немецком кино, Балаж и Кальбус¹¹³ постоянно используют выражение «одушевленный ландшафт» или «ландшафт с душой». Другие народы видят в этом лишь стаффаж, созданные в павильоне или на территории киностудии сооружения из папье-маше или из гипса. Французы говорят о «*genre fermé*»^{**}, о затхлости этих ландшафтов, хотя и они признают, что благодаря знаменитой немецкой светотени этим студийным конструкциям присуща определенная атмосфера, своеобразное интенсивное настроение.

К слову сказать, в ту эпоху причиной создания подобных студийных ландшафтов была не только приверженность экспрессионизму с его тенденцией дистанцирования от так называемой «ложной реальности» природы. Душа ландшафта, как пишет Бела Балаж в своей книге «Видимый человек», не везде проявляется одинаково. Задача режиссера — найти «глаза» ландшафта: черный силуэт моста, под которым проплывает легкая гондола, ступени, ведущие к темной воде, где отражается

* Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собрание сочинений в 10 томах. М.: Художественная литература, 1958. Т. 6, с. 232–233.

** От фр. *genre fermé* — запирать, заточать. — Прим. перев.

свет фонаря, лучше передают атмосферу Венеции (даже если они были сняты на студии), чем натурные съемки площади св. Марка. (Достаточно вспомнить отдельные сцены в венецианском эпизоде «Усталой Смерти» Фрица Ланга — по-видимому, и Балаж имел в виду именно их.)

Чтобы фильм стал произведением искусства, объясняет в свою очередь Рудольф Курц, необходима стилизация природы. Человеческая судьба в кино не всегда в качестве нейтральной реальности вписывается в картину природы, она нуждается в ландшафте, передающем настроение. Только в том случае, если режиссер сам может создать свой ландшафт, он способен вдохнуть в него живую душу, которая будет участвовать в действии.

Подобно тому, как освещение придает объемность персонажам и предметам, ландшафт в немецком кино тоже выполняет «драматическую, драматургическую функцию». Согласно Балажу, существует глубокая и таинственная связь между человеком и ландшафтом: лицо ландшафта может подчеркнуть, усилить напряженность ситуации. Как пишет Курц, экспрессионизм не хочет пассивно принимать, копировать действительность, он хочет формировать собственную картину мира. (Еще Новалис утверждал, что каждый ландшафт есть «идеальное тело для особого рода души».)

Ту завесу, которая, согласно Воррингеру, отделяет северного человека от природы, не так-то легко сорвать. Поэтому немецкие кинематографисты и создают в студиях близкие их духу ландшафты.

Если с этой точки зрения мы рассмотрим студийные ландшафты в «Нибелунгах» Фрица Ланга, то мы поймем, что наиболее удачны именно те пейзажи, которые соответствуют германскому идеалу Вальгаллы. Каменная пустыня, посреди которой, словно скала, возвышается пылающий замок Брунгильды, холодный горизонт за темными громадами гор, где разворачивается борьба с мужеподобной женщиной, — эти картины вполне естественным образом соответствуют мрачным варварским легендам. Тайной окутан и тот туманный край, где Альберих поджидает героя, просовывая тонкие пальцы сквозь паутину ветвей, чтобы задушить его.

Ланг — художник по натуре, и он порой пытается оживить знаменитые картины в своих студийных ландшафтах. Нимфа с картины Арнольда Бёклина, сидящая верхом на единороге посреди темных стволов деревьев, сквозь которые струится рассветный туман, появляется в сцене, где Зигфрид скачет на белом иноходце по сверкающему волшебному

лесу. Из прожекторов потоки света льются на бутафорские деревья, поднимается туман, и его клубы сливаются со струящимся свечением. А усеянный цветами луг перед темными скалами с двумя молодыми березками посредине — это синтез двух популярных картин Бёклина. Также и образ Аттилы в черных доспехах, окруженного детьми в цветочных гирляндах, верхом на боевом коне на фоне цветущего дерева, срисован, если мне не изменяет память, с гравюры Клингера¹¹⁴.

Волшебный лес Зигфрида по своим грандиозным размерам не укладывается в рамки киностудии. Карл Фольбрехт¹¹⁵ — изобретательный создатель дракона и впечатляющих декораций для фильмов Отто Хунте и Эриха Кеттельхута — возвел на территории киностудии огромные искусственные стволы из гипса и известкового раствора. Его лес как будто уходил за горизонт, а верхняя горизонтальная поверхность была сконструирована из колючей проволоки и мешковины. Сквозь ее отверстия пробивались лучи настоящего солнца и сливались со светом прожекторов, в то время как из отверстий между кусками дерна, уложенного на неровной, имитировавшей холмы поверхности, поднимались клубы пара. Так настоящая природа смешивалась с павильонной, хотя и здесь Фольбрехт высаживал на территории киностудии крошечную рассаду настоящих цветов, и на протяжении месяца все ждали, когда они зацветут. Тогда было достаточно времени для съемок фильма: со времени первых обсуждений прошло уже около четырех недель. Снег во второй части саги о Нибелунгах тоже был настоящим: пришлось долго и терпеливо ждать, пока он наконец не выпал на специально высаженные березы. Схожим образом дела обстояли с ледяными глыбами в бассейне Рейна, куда Хаген-Шлеттов¹¹⁶ должен был тащить сокровище Нибелунгов. Так что «суррогатными» были только цветущие деревья.

Украшенный цветами луг, на котором Зигфрид-Бальдур гибнет от руки угрюмого Хагена-Локи, прекрасен той же райской красотой, что и цветущее дерево, под которым Зигфрид и Кримхильда предаются утехам любви. Эта страсть к искусственным цветам, которой подвержен даже Штрогейм, несмотря на всю его злую иронию, нередко приводит немецких режиссеров к откровенному китчу, к «чувственно-задушевно-сердечному» сентиментальной рыцарской романтики. Достаточно вспомнить идиллические деревенские виды в сцене пасхальной прогулки в «Фаусте» Мурнау или детский хоровод на усеянном цветами павильонном лугу в той же картине.

Вегенер ни разу не поддался этому искушению китчем, возможно, потому, что в свое время он снимал свои фильмы-сказки на настоящей природе. При этом он создал несколько очень поэтичных образов, например, образ дочери бургомистра в «Крысолове из Гамельна»: маленькая невинная девушка с вытянутой, как на готических картинах, фигурой на залитом солнцем склоне самозабвенно танцует под звуки волшебной флейты, в то время как солнечные лучи плетут свою золотую паутину на настоящей траве. Даже та сцена в вегенеровском «Големе», в которой украшенные гирляндами дети танцуют перед входом в гетто, имеет, несмотря на павильонные декорации, естественный вид.

Когда эпоха экспрессионизма с присущей ей абсолютизацией стиля подошла к концу, приторно-натуралистические студийные ландшафты стали представлять серьезную опасность. Ланг это осознал, и для сада богачей в «Метрополисе» он уже искал причудливые орнаментальные декорации. Однако создать экспрессионистский ландшафт намного сложнее, чем выстроить экспрессионистские здания. Сад, созданный художниками-постановщиками для ланговского «Метрополиса», совершенно недопустимым образом напоминает сад в форме раковины в картине «Генуине». Впоследствии никто так и не продемонстрировал то упорство, с каким достигалось единство стиля в создании ландшафтов в фильме «Калигари», где силуэты колючих деревьев, словно напечатанные на бумаге, и извилистые, кажущиеся цветными улочки выглядят очень убедительно.

При помощи светотени Фриц Ланг достигает исключительного пластического эффекта изображений. Вот темной ночью по подвесному мосту идут воины. Они несут тело убитого. Траурное шествие разрывают горящие факелы, обрывки света вспыхивают, как крик ужаса в тишине. Встает на дыбы белый иноходец Зигфрида. Ветер играет кудрями героя, в то время как тени скользят по его бледному лицу. Зловещий ветер, нагнавший пыли на подвесной мост, теперь развеивает занавески на окне в спальне Кримхильды. Все неживое, вещественное всегда таит в себе угрозу разрушения. Так, при приближении Носферату занавески на окнах тоже колышутся, и когда Гретхен теряет свою невинность в объятиях Фауста, дьявольский ветер играет в гардинах. Даже Пабст, этот подлинный герой реализма, не смог до конца устоять перед соблазном этого психологического эффекта: в картине «Любовь Жанны Ней» занавески в кабинете убитого тоже развеваются — хотя здесь объяснением служит открытая дверь. Неудивительно, что Пауль Лени

заимствует этот эффектный прием для одного из своих американских фильмов ужасов: злобный ветер колышет плотные гардины в темном, длинном коридоре.

Природе отводится та же драматургическая функция, что и неодушевленным предметам: ветер поднимает пыль на унылом косогоре, а в следующих кадрах перед почтовой каретой появляется Усталая Смерть.

Тщательно продуманное художественное решение «Нибелунгов» отнюдь не является чисто экспрессионистским. Однако влияние отдельных базовых принципов экспрессионизма чувствуется: это выразительная стилизация, стремление акцентировать контуры, уплотнение абстрактных форм. Сюжет вынуждает Ланга создавать гигантские фрески, он стремится к монументальности, соответствующей немецкому менталитету. Немецкая культура, как писал еще автор книги о Рембрандте Юлиус Лангбен, должна быть из гранита, а гранит обуславливает монументальность форм.

Исполинские декорации служат идеальным обрамлением могучим персонажам эпоса о Нибелунгах. Ланг тяготеет к грандиозности, но при этом ему удается оживить огромные площади декораций деликатным освещением. Он охотно обыгрывает симметрию и выстраивает контрапункты. Так, например, тяжелые ворота перед входом в сокровищницу Нибелунгов он обрамляет двумя высокими фигурами — Кримхильды и Хагена. Иногда вокруг одного персонажа другие выстраиваются полукругом. Герои намеренно встраиваются в пейзаж, как если бы они были лишь частью орнамента. Зигфрид стоит на коленях у ручья, и его фигура выделяется на фоне средней березки. (Эти две березки обрамляют также стоящую в снегу на коленях вдову Зигфрида в картине «Мсть Кримхильды».)

Здесь ни одна деталь не случайна. Возьмем, к примеру, сцену, где Хаген ждет Кримхильду. Ланг показывает сидящую фигуру, неподвижную, словно статуя, с мечом, символизирующим угрозу, на коленях. Или же сцена, где Брунгильда, стоя посреди исполинских скал, смотрит вдаль в ожидании героев. Ее силуэт пересекает по диагонали холодный серый горизонт, на котором неожиданно вспыхивает северное сияние. И если Ланг, с одной стороны, использует для постановки кадров знаменитые живописные полотна, то, с другой стороны, его киноленту можно остановить в любой момент, чтобы увидеть сцены, которые по своей гармоничной статике вполне могли бы быть картинами.

Немецкие кинорежиссеры того времени всегда стремились к орнаментальности. Так, от сильного центра часто отходят два симметричных крыла: доктор Калигари сидит за своим письменным столом, словно огромный уродливый паук, оперевшись локтями на две стопки книг одинаковой высоты. Или же в «Усталой Смерти» фигура таинственного путника выделяется на фоне стены прямо по центру, в то время как по обеим сторонам четверо человек из компании завсегдатаев — по двое с каждой стороны — наклоняются вперед и синхронно откидываются назад (кстати, здесь ощущение симметрии создается исключительно за счет искусного монтажа).

Еще более выразительна группировка персонажей в геральдической манере: Зигфрид и Гунтер совершают старинный ритуал побратимства под германским дубом. По обе стороны от них стоят четыре фигуры — два брата короля и два дружинника Зигфрида, а центр акцентирован высокой фигурой Хагена, причем этот акцент еще больше усиливается за счет методичного распределения форм в пространстве.

И хотя Ланг в гораздо большей степени, чем Макс Рейнгардт, стремится к созданию завершенной, декоративно стилизованной композиции, все же в его фильмах еще чувствуется влияние этого великого театрального режиссера. Например, в сцене столкновения двух королей на ступенях собора, где темная процессия служанок Брунгильды клином врезается в группу одетой в светлые одежды свиты Кримхильды. (Это движение напоминает массовые сцены на арене Большого Театра в Берлине.) Впрочем, построение воинов Зигфрида в каре восходит к другому источнику, а именно массовым мизансценам экспрессионистской хоровой декламации.

Тело каждого человека в отдельности тоже используется в «Нибелунгах» как элемент декорации. Так, фигуры горнистов в своей застывшей статике резко выделяются на фоне ясного неба, так же как и подвесные мосты, прорезающие экранное пространство. Как и предметы, статисты лишены всякой индивидуальности. Воины расставлены на одинаковом расстоянии друг от друга, как будто столбы, в абсолютно одинаковых позах, у каждого в одной руке копье, в другой щит. Зигзагообразный орнамент на их одежде делает их застывшими в двухмерной плоскости, и кажется, что под этой одеждой скрыты неживые тела. Шлем с опущенным забралом полностью стирает их индивидуальность. Эти воины-столбы, с одной стороны, как будто загораживают вид на приближающуюся к собору процессию, а с другой стороны, усиливают

стереоскопический эффект. В другой сцене Брунгильда сходит по импровизированному мосту на берег, и мост этот составлен из воинов, которые стоят по шею в воде, сдвинув свои щиты. Их шлемы образуют своеобразный орнаментальный бордюр. Остальные персонажи, ожидающие на берегу, в совокупности напоминают ажурную решетку.

Схожую деперсонификацию мы видим и в «Мести Кримхильды»: в склепе, где покоится Зигфрид, Кримхильду окружают служанки; в своих платках с геометрическим орнаментом, в накидках, ниспадающих тяжелыми складками, они выглядят так, словно у них нет ни тел, ни лиц. Они наклоняются вперед и сливаются с изгибом ниши, образуя своего рода апсиду и не выполняя никакой другой функции, кроме мозаичного украшения этого изгиба.

Иногда кажется, что фильмы Ланга с их чрезмерной декоративной стилизацией немногим отличаются от «абсолютного» или абстрактного кино. В этом контексте важно, что для изображения сна Кримхильды Ланг предпочел геральдически стилизованной анимации в духе Лотте Райнигер¹¹⁷ манеру Рутtmанна, идеолога «абсолютного кино»: неясные, по форме напоминающие птиц, темные плоскости разрывают абстрактную светлую птицу. Неслучайно и Мохой-Надь¹¹⁸ поместил в свою книгу «Живопись, фотография, кино» (Мюнхен, 1927) из серии «Книги Баухауза» кадр из фильма Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок» («Dr. Mabuse, der Spieler»). Этот кадр из сцены спиритического сеанса, когда на серой поверхности круглого стола видны лишь белые руки, сплетенные в почти абстрактный орнамент (фигуры персонажей поглощены тьмой), очень напоминает рентгеновский снимок раковины.

Во второй части «Нибелунгов» очевидна полная смена стиля. «Мечь Кримхильды» гораздо менее статична. Сама тема динамичнее, безудержнее, и она требует больше движения. Эпическая тяжеловесность «Смерти Зигфрида», ее замедленный ритм, воссозданная по мотивам народных песен идиллия любви и смерти уступают место стремительному *crescendo*, *prestissimo*, увлекающему всех причастных к смерти Зигфрида в роковой водоворот страстей.

Этот новый ритм разбивает застывшие группы, расшатывает продуманную композицию форм. Однако всякий раз, когда бургундская составляющая перевешивает гуннскую, Ланг возвращается к декоративно стилизованным формам. Так, например, на фоне развешанных на стене ковров, которые кажутся едва ли не цветными, он показывает три богато украшенных кровати, монументальных, словно саркофаги.

Однако чем дальше от Вормса, тем скорее исчезает эта застывшая монументальность, тем более очеловечиваются мизансцены: Хаген сидит на подвесном мосту, и в его фигуре уже нет ничего, что напоминало бы статую. Он непринужденно болтает ногами и, как зритель, с ироничной улыбкой наблюдает за отъездом Кримхильды в страну гуннов.

Когда «каменные башни», о которых писал Гейне, обрушиваются друг на друга, они теряют свою тяжеловесность, и герои в момент решающей битвы лишены того пафоса, которым было проникнуто их шествие вдоль рядов воинов к собору.

Гунны, напротив, изображены какими-то пещерными людьми, как нечто среднее между готтентотами и краснокожими. Они никогда не держат голову прямо, как германские герои, а всегда ползут по глинистой почве, словно скользкие рептилии, или прыгают в своем людоедском танце, задирая колени и странно выворачивая шею. Хагену достаточно распрямиться в полный рост, чтобы отпрыски «низшей расы» в страхе разбежались, словно крысы.

Ланг с радостью обращается к насыщенным краскам фольклорных сказаний, которые он может использовать в своей картине. Его стиль, все его световые эффекты становятся более плавными, более свободными. Игра светотени становится оживленной, вспыхивает там и тут. Все движется в неистовом темпе, тени вклиниваются в освещенные участки, калейдоскопические превращения приходят на смену неподвижной колоссальности, и от их стремительности захватывает дух, как у героев в момент их решающей битвы. Коня с развешивающимися гривами несут по степи, из подземных пещер, толкаясь и торопясь, напирают демоны, вставшие на тропу войны, которая в итоге приведет к невероятно жестокой расправе. Повсюду подстерегают засады, предательство; запах крови и разрушения наполняет воздух, оружие сверкает, стены рушатся и исчезают в клубах пыли, в небо взмывают языки пламени, и густые клубы дыма извиваются, словно змеи, грозя задушить тех, кто выжил в битве.

Х. ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ ДЕБЮТ «РЕЖИССЕРА-РЕАЛИСТА»

Фильм ГЕОРГА ВИЛЬГЕЛЬМА ПАБСТА «СОКРОВИЩЕ»
(«DER SCHATZ», 1923)

С самого начала для своих фильмов я выбирал так называемые реалистичные сюжеты, чтобы иметь простор для самой радикальной стилизации. Ведь реализм — это не что иное, как выразительное средство, он является отнюдь не конечной целью, а всего-навсего дорогой, по которой идет режиссер.

Г.В. Пабст в интервью для «Revue du Cinéma», № 18, 1948

В фильме, о котором пойдет речь в данной главе, множество очень красивых кадров. Их красота, как нам кажется, моделируется источниками света в темноте. Это искусство работы со светом, тем не менее, не восходит напрямую к Максу Рейнгардту, что можно сказать, например, о фильмах Освальда или Буховецкого. Отголоски вегенеровского «Голема» (1920), напротив, звучат очень отчетливо, и поразительное сходство колокольного мастера из «Сокровища» с рабби из фильма Вегенера объясняется отнюдь не только тем, что обе роли исполнены одним и тем же актером — Альбертом Штайнрюком¹¹⁹.

В этой кинокартине Пабст еще демонстрирует свойственную всем немецким режиссерам любовь к декоративности: жена колокольного мастера поспешно входит в комнату, неся прямо под подбородком огромный поднос, из-за чего верхняя часть ее туловища совершенно исчезает из виду; в своих пышных юбках она похожа на один из тех пузатых колоколов, которые отливает ее муж. Над супружескими кроватями, подобно дереву, возвышается столб, а отходящие от него горизонтальные опоры напоминают ветви — камера подолгу задерживается на подобных картинах.

Удивительно, что такой режиссер, как Пабст, начал свою карьеру подобным фильмом. В нем пока никак не проявляется его личный стиль. (Такой фильм мог бы снять любой близкий к экспрессионизму режиссер, ищущий красивых визуальных образов.) Однако еще больше поражает тот факт, что Пабст, который впоследствии прославился виртуозным искусством монтажа, здесь довольно монотонно нанизывает один кадр на другой. Кроме того, каждый монтажный эпизод слишком затянут, слишком тяжеловесен. Каждая ситуация разбирается слишком

обстоятельно, так как Пабст хочет как можно точнее изучить психологические реакции своих персонажей, а это полностью противоречит требованиям экспрессионизма, предающего анафеме любую психологию. Из-за этого и возникает ощутимый контраст с выдержанным в экспрессионистской манере стилем картины. С другой стороны, в натуралистичной игре актеров мы уже чувствуем ту аналитическую манеру работы, которую Пабст впоследствии сделает своим фирменным знаком. Впрочем, ему еще понадобится некоторое время, чтобы прийти к тому безошибочно точному выбору кадра и напряженной разработке психических рефлексов, которые отличают его «Ящик Пандоры».

Хотя уже в отдельных сценах первого фильма мы можем разглядеть талант режиссера, показавшего зрителю оргию русских офицеров в картине «Любовь Жанны Ней». Например, в сцене, где три кладоискателя хотят отпраздновать свою находку и затевают пьянку, Пабст вырисовывает каждую деталь, наслаждается ситуацией во всем ее пьяном убожестве. Однако пока его натурализм — если забыть об общей экспрессионистской направленности этого фильма — особым образом стилизован. Так же как и Ланг в «Нибелунгах», Пабст имеет в виду совершенно конкретные картины, только он не воспроизводит саму композицию, а ищет лишь модели для своих персонажей. Так, в сценах пьяного разгула образ крестьян с грубыми, одутловатыми лицами взят с картин Остаде или Тенирса, и топорность его воплощения удручает. (Штрогейм в «Алчности» гораздо беспощаднее бичует жадность и подлость, не прибегая ни к каким образцам.)

В «Сокровище» Пабст использует все стилистические элементы экспрессионизма: дом колокольного мастера низкий, набрякший, бесформенный, словно комок глины. Крыша глубоко надвинута на окна, атмосфера в зале затхлая, как в склепе; здесь сильнее всего ощущается влияние «Голема».

Такие неровные стены, какие мы видим в «Сокровище», можно увидеть во многих немецких фильмах того времени. Они превращаются в западню, тая в себе смертельную опасность; их покрытые плесенью внутренности словно живут своей жизнью. И повсюду зияют чернотой темные запутанные коридоры, ступени лестниц ведут в никуда, незапные повороты сбивают с пути. Из узких оконных отверстий сочится свет, лучи которого ложатся полосами на пол, оставляя в полумраке помещение и находящихся в нем людей. Вернер Краус, этот странный кладоискатель, выходит в ночь, пряча фонарь под курткой. Тусклый свет

фонаря блуждает по его одутловатому призрачно-бледному лицу. От плавильной печи поднимаются испарения, клубы пара обволакивают людей и всю комнату. Ослепительный свет загорается в темноте и рассыпается по комнате тысячами танцующих искр. А в конце фильма экспрессионистский дом колокольного мастера сгорает в страшном пожаре.

В игре света и тени Пабст всегда ищет картинную, декоративную красоту.

Светотень для Пабста значит очень многое. Вот подвесная лампа над столом в трактире: ее приглушенный свет выхватывает из темноты то одно, то другое лицо. Когда Краус выходит ночью на поиски волшебной лозы, стволы ив чуть светятся в темноте, кусты залиты светом искусственной луны, резко очерченные контуры ветвей напоминают белые человеческие кости (все это предвосхищает знаменитую сцену заклинания в «Фаусте» Мурнау).

Неудивительно, что Пабст использует также игру теней. Над старыми стенами блуждает огромная, странно скрюченная тень Крауса: он простукивает кладку своей волшебной лозой, проникая в самые за- таенные уголки. А когда в винограднике молодые любовники падают в объятия друг друга, Пабст на одно мгновение показывает дверной проем, в котором мы видим силуэт мужчины на фоне яркого солнца. Таким образом, здесь встречаются все классические формы немецкого кино того времени, но кое-что все же указывает на то, что Пабст пойдет по своему, особому пути.

XI. КАММЕРШПИЛЬ И НАСТРОЕНИЕ

«Новогодняя ночь» (1924). — ОПТИЧЕСКОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ ДУШИ. —
НЕМЕЦКИЙ КИНОСЦЕНАРИЙ

Карл Майер дал своему фильму «Новогодняя ночь» подзаголовок «Lichtspiel» (игра света). По-видимому, ему было важно не только указать на чисто технический процесс смены, перемещения световых пятен. Вероятно, он хотел продемонстрировать темные и светлые стороны в самом человеке, в его душе. Показать вечную смену света и тени в отношениях людей друг к другу. По крайней мере, на меня этот подзаголовок произвел именно такое впечатление.

Лупу Пик. Предисловие к печатному изданию
сценария к фильму «Новогодняя ночь»

Когда мы ставим вопрос о происхождении понятия «каммершпиль», мы снова вынуждены вернуться к Макс Рейнгардту. Однажды на репетиции одной чрезвычайно сложной пьесы, где отношения между людьми нужно было показать сдержанно и деликатно, Рейнгардт заметил, что он-де видел жест и понял взгляд, потому что стоял рядом, «но зрители, к сожалению, не сидят, как я, на сцене...». Тем самым он хотел сказать, что все психологические тонкости неизбежно останутся незамеченными зрителями на балконе и уже тем более на галёрке.

И тогда он пришел к идее создания малого, интимного театра — «Каммершпиле», где в теплой атмосфере маленького зала с обитыми деревом стенами, мягкими красными креслами и приглушенным светом так называемая элита (не более трехсот человек) могла бы во всей полноте воспринять психологическое значение улыбки, нерешительного, внезапно прерванного движения или красноречивого молчания. Как вспоминает сподвижник Рейнгардта Хайнц Херальд¹²⁰, если на сцене Большого Театра в Берлине актеру приходится поднимать руку, то в Немецком театре ему достаточно пошевелить лишь кистью, тогда как в «Каммершпиле» довольно и жеста одним пальцем.

В кино направление каммершпиля, начало которому положил Лупу Пик своим фильмом «Осколки» («Scherben», 1921), — это, в первую очередь, психологические картины. Фильмы в жанре «каммершпиль» сосредоточены прежде всего на той повседневности, что окружает действующие лица; как правило, они строятся на упрощающем принципе единства места, времени и действия.

При таких характеристиках жанра Пик совершенно осознанно вступает в противоречие со всеми экспрессионистскими принципами. Ведь экспрессионизм, как известно, неизменно отвергал объясняющую психологию, отрицал любую индивидуальную, мелкобуржуазную трагедию и любой психологический анализ.

Антиэкспрессионистский настрой Лупу Пика на несколько лет пережил даже господство самого экспрессионистского стиля. Это отчетливо видно в интервью, опубликованном в 1930-м году в журнале «Cinéma»⁹². В нем Пик вспоминает картину Карла Бёзе «Последний берлинский извозчик» («Die letzte Droschke von Berlin»), снятую в 1926 году. Пик сыграл в этом фильме сентиментальную роль извозчика, который тщетно борется против прогресса, против автомобилей. В ответ на вопрос французского журналиста Пик озвучивает только свое личное «мировоззренческое» предположение: «Этот фильм был натуралистической пощечиной экспрессионистским снобам». (В действительности же Карл Бёзе, всегда нацеленный исключительно на успех у публики, всего-навсего хотел снять простое массовое кино, и торжественно-патетический кучер в исполнении Пика контрастировал с общим замыслом.)

Выдающийся сценарист Карл Майер, написавший в свое время сценарий к «Калигари», в своей работе над каммершпилем «Осколки» сделал еще одно важное нововведение: он отказался от промежуточных титров и сделал это не только потому, что они затрудняют и отягощают развитие действия, отображенного в визуальных образах. Он хотел дать возможность избранному зрителю, способному воспринимать душевные волнения персонажей, самому угадать в увиденном, что происходит в их душе или даже в подсознании.

Интервью с Лупу Пиком в «Cinéma» примечательно еще в одном отношении: Пик заявляет, что он всегда действовал наперекор модным тенденциям. Так, картиной «Осколки» он спровоцировал «лаvinу психологических фильмов». Напротив, в «Новогодней ночи» он попытался выйти за рамки психологии, чтобы достичь уровня метафизики.

Впрочем, хотя сам Лупу Пик полагал, что он не был подвержен влиянию моды, на самом деле он был захвачен волной немецкого «мировоззрения».

В предисловии к сценарию «Новогодней ночи» он пишет: «Когда я прочитал сценарий, я был поражен извечностью сюжета. И я хотел передать ощущения, которые я испытал при чтении, зрителю. Однако в процессе работы над фильмом открывались все новые перспективы, и я

все отчетливее понимал, что в этом сценарии материал, вечный и бескрайний как мир, мастерски передан событиями одного часа. Одноединственного часа, который, вопреки своему логическому предназначению, тратится людьми не на то, чтобы погрузиться в размышления о самих себе, а на бессмысленное веселье»*.

Здесь мы видим совершенно четко выраженные идеологические цели тех немецких кинорежиссеров, для которых создание художественных фильмов было действительно крайне важным делом: «Эта книга, — пишет дальше Лупу Пик, — соответствует всем требованиям к киносценарию уже хотя бы потому, что передает — при чтении — не только чисто оптические образные ряды. Гораздо в большей степени она вызывает собственно эмоциональные ощущения, которые волнуют всех нас. Когда ты видишь, как три человека в своем тесном кружке мучают друг друга, ты сопереживаешь страданию каждого из них, ибо в действительности все они хотят быть добрыми друг с другом, но не могут. Когда ты видишь, как герои и окружающие их люди чокаются, празднуют и веселятся, ты чувствуешь, как они проносятся мимо, не замечая друг друга, травят и обманывают один другого. Одним словом, ты чувствуешь то проклятие, которое лежит на человечестве: быть устроенным, как животное, но уметь думать — как человек. *Notabene*: при условии, что ты хочешь чувствовать, а не только смотреть».

За исключением кухни, общей комнаты, подсобки и кондитерской, по замыслу Карла Майера, все прочие площадки, на которых разворачивается действие, являются лишь «окружением». Это почти магическое понятие, используемое Карлом Майером, получает необычную трактовку. Лупу Пик пишет: «Композиция фильма кажется мне оригинальной еще и потому, что сами события заключены в самые тесные границы, а окружению отводится значимая, едва ли не главная роль в рамках целого; при этом окружение не сливается воедино с самим сюжетом, что было бы банально. Оно призвано создавать симфоническую основу и фон для выхваченной из тысяч отдельной судьбы, которая благодаря этому лучше всего выражает основную идею».

На сохранившихся за границей копиях многие эпизоды с окружением на сегодняшний день утрачены; по-видимому, отчасти это связано с тем, что их метафизическое значение казалось странным зрителям другой национальности. Это кадры с безбрежным вечным морем, бес-

* Карл Майер Новогодняя ночь Потсдам, 1924

крайним небом, кладбищем, где над темным горизонтом возвышаются скелетообразные ветви и высокие кресты, ярко освещенные в экспрессионистской манере. Это кадры с безлюдной ночной пустошью, глухим лесом, где бесчисленные стволы деревьев отбрасывают черную, тяжелую тень. А когда камера отъезжает назад, чтобы охватить эту обстановку в целом, возникает ощущение безграничного пространства.

* * *

Имеет смысл проанализировать сценарий Карла Майера более подробно, поскольку здесь можно найти много такого, что поспособствует лучшему пониманию немецкого немого кино в целом. Среди 54 «эпизодов», из которых состоит сценарий с часто меняющимся ракурсом, нет ни одного, для которого Карл Майер не дал бы подробных указаний относительно освещения, служащего для создания определенного настроения.

Относительно первого эпизода, действие которого разворачивается в кондитерской, мы читаем следующее:

«Маленькая. Низкая. Накурено.

И!

Во вспыхивающем свете: столы!»

Потом в конце того же эпизода, когда посетитель подтрунивает над молодой женщиной:

«Тут она смеется еще больше. И все вместе с ней.

В дыму и тусклом свете».

Или же когда Карл Майер описывает жесты своих персонажей, он вставляет подобные указания между описаниями:

«Мужчина. Он теперь там. Проворно делает свою работу. Суета в волнах тусклого света».

Каждый раз, когда в кадре появляется кондитерская, это означает: «Чад. Дым. Приглушенный свет. Суета. Бренчит пианино». Между тем благородное заведение напротив, где торжественно-оживленный прием посетителей происходит в атмосфере «яркого света и блеска», охарактеризовано не слишком подробно. Спертый дух пота, дыма и алкоголя, наполняющий «общедоступную кондитерскую» Мейера, гораздо живее воссоздается в воображении. Ведь еще мадам де Сталь совершенно верно заметила в своей книге о Германии: «Печи, пиво и густой табачный дым окутывают простой люд Германии особой теплой, удушливой атмосферой, из которой он уже не хочет выходить».

Кухня, где муж готовит новогодний пунш, залита «ярким светом газовой лампы»; в гостиной царит полумрак, потому что фитиль в газовой лампе убавлен, а в другой сцене молодая женщина при помощи листа бумаги приглушает свет лампы, чтобы он не мешал спящему в коляске ребенку. Дверь между жилой комнатой и кухней выполнена из дерева и матового стекла, так что во время конфликта двух женщин мы спрашиваем себя: «Не погас ли там свет? Пока горит...», а Лупу Пик показывает сквозь стекло силуэты спорящих. И когда приходит муж, чтобы их утихомирить, первым делом он выдвигает фитиль лампы: «чтобы опять было светло».

Относительно фасадов даны такие же подробные указания: фасад кондитерской «по-вечернему черен», а «внутри: тусклый теплый свет, видный с улицы через заиндевевшие окна». Фасад фешенебельного ресторана выглядит совершенно иначе: «Из высоких окон первого этажа: яркий свет. Т. е. ресторан заметен». Приближаясь, камера выхватывает вращающуюся дверь, «которая постоянно крутится и ярко освещена». Камера следует за движением двери. «В результате в кадре оказывается фойе. Освещено». В высоких зеркалах фойе «во всем блеске» отражаются элегантные мужчины и женщины — за стеклянной дверью угадывается зал, о котором мы снова читаем: «яркий свет и блеск».

И точно так же описывается улица, выполняющая, подобно символической улице в одноименном фильме Карла Груне¹²¹ (1923), ту самую «метафизическую функцию», к которой неустанно стремились немецкие режиссеры. Указания Карла Майера можно было бы применить ко всем фильмам, где улица играет ведущую и к тому же трагическую роль.

«Появляется площадь. Повсюду тени! Множество бликов.

И движение! Автомобили! Трамваи! Экипажи! Повозки! Люди! Огни реклам! Автомобили. Всеобщий хаос. В котором сложно что-то различить».

Над площадью светится циферблат больших часов; они увеличиваются в размерах по мере приближения камеры и наконец за несколько минут до полуночи становятся «судьбоносно большими», «буквально разрывающими границы кадра», как подчеркивает Майер.

Часам с маятником в комнате повешенного отводится схожая «драматическая функция»: маятник качается из стороны в сторону; наконец, рядом с неподвижным телом молоточек ударяет в гонг, отбивая последние двенадцать ударов этого года, и вблизи покойника часы словно обретают мистический пульс жизни.

Чем ближе полночь, тем ярче сияние ламп на улице и на площади:

«На площади с треском разгорается фейерверк. Там, где видны силуэты людей в каретах... Гуляющие машут шляпами.

В окнах обоих домов загорается свет».

После самоубийства, когда уже пробило полночь, сила освещения ослабевает, что символично. На кладбище посреди пустоши еще колышется свет фонаря на ветру; затем мы видим бушующее море. Наконец и здесь постепенно наступает покой. Улица кажется далекой и едва различимой, суeta на площади затихает, медленно гаснут фонари. Вращающаяся дверь неподвижна, в ресторане темно, и только из уходящих ввысь окон еще струится матовый свет. Стулья взгромождены на столы, ветер разносит остатки новогодней мишуры.

Потом на площади гаснут последние фонари, все «становится черным и затихает», и только слабо мерцает циферблат. Камера отъезжает назад, циферблат становится все меньше и меньше, пока не остается лишь крошечная точка, светящаяся в темноте.

* * *

Чтение сценария гораздо лучше раскрывает функцию подвижной кинокамеры, нежели просмотр фильма. В сценарии дано множество указаний относительно камеры: «медленно разворачиваясь обратно, панорамная съемка», «все больше поворачивая направо», «медленно отъезжая назад, описывая дугу вправо», «снова приближаясь» и так далее. Эти обстоятельные инструкции относятся преимущественно к «окружению», тогда как для основного действия Карл Майер ограничивается более общими указаниями, различая общий и крупный план. Как объясняет Майер в предварительных технических замечаниях к сценарию, определенные, резко меняющиеся движения и перемещения камеры должны усиливать исключительно атмосферу окружающей обстановки, чтобы тем самым выразить идею «как-бы-показа-целого-мира». По мере развития событий камера тоже то устремляется ввысь, то скользит вниз, чтобы наглядно передать охватившее весь мир безумие.

В фильме «Последний человек» Мурнау гораздо в большей мере, нежели Лупу Пик в «Новогодней ночи», использует указания Карла Майера по поводу камеры; именно они подтолкнули его к увлекательным оптическим экспериментам. Мурнау уже недостаточно камеры на тележке, и он пристегивает ее прямо к оператору, заставляя его по-

всюду следовать за Яннингсом, склоняться над ним, изгибаться, изворачиваться — все для того, чтобы добиться самых необычных ракурсов.

Тем не менее, и Лупу Пик тоже в какой-то мере осознавал значение технических указаний Карла Майера. Он пишет: «Необычные перемещения изображения — вперед, назад, в сторону или как-то еще — имеют большое значение и неотделимы от этого сценария. Если фильм сам по себе, по своей сути, является всего лишь движущейся картинкой, то тем примечательнее требование автора, что эта картинка должна производить такое впечатление, как будто окружение омывает место действия, подобно тому, как море омывает остров». (Быть может, именно чрезмерная любовь Лупу Пика к символическому виновата в том, что он не так мастерски работает с передвижной камерой, как Мурнау.)

Как отмечает даже явный противник экспрессионизма Лупу Пик, отрывистый, экспрессионистский язык Майера с характерным для него избытком восклицательных знаков и инверсий, благодаря паузам и неспешности все же подвижен, как само изображение, и позволяет прочувствовать темп развития сюжета. Ведь все эти «Теперь», «И!», «И все же!», «Ведь:» или «Тогда:», «И вот!», одни занимающие всю строчку, словно случайно попавшие в титры, повторяющиеся и пересекающиеся, на самом деле служат для того, чтобы ускорить или приостановить действие; и прежде всего в них обнаруживается присущее Карлу Майеру недремлющее чувство ритма.

В своей книге «Экспрессионизм и кино» Курц обнаруживает противоречие между двумя художественными устремлениями: с одной стороны, Пик в своих формулировках хочет «объяснить, безусловно, ощутимую экспрессионистскую направленность произведения психологическими средствами». В то же время автор-экспрессионист, стремящийся исключительно к динамичности, не может достичь взаимопонимания с режиссером, который хочет заострить внимание на духовном банкротстве мещанской среды, пусть даже он при этом обладает безупречным чувством стиля и ориентирован на психологизм. Так что этот конфликт был неизбежен, и уже в самом начале совместной работы над «Последним человеком» между Карлом Майером и Лупу Пиком произошел окончательный разрыв.

Кстати, язык Карла Майера — не единственная причина того, что картина «Новогодняя ночь» кажется не такой далекой от экспрессионистской идеологии, как думал Пик. Как уже известно, экспрессионизм, сознательно пытающийся избежать соблазнов и ловушек в виде

натуралистических деталей, подвержен другой опасности — господству предмета. У Майера, равно как и у Лупу Пика, мы как раз видим это утрирование предмета, который становится существенной и сущностной деталью в механизме судьбы. Так, например, камера с предельной настойчивостью показывает нам стол с кудей скатеркой и двумя приборами. Когда Ланг в «М» на один момент, в коротком вмонтированном кадре, показывает пустой стул с пустой тарелкой убитого ребенка, то зритель испытывает шок непосредственно в этот момент.

Замедленная манера Лупу Пика в «Новогодней ночи» требует от зрителя больше внимания: ему приходится вместе с персонажем фильма, молодой женой, долго смотреть на стол с двумя приборами, чтобы понять, что этот интимный вечер для двоих будет нарушен — то же предвещает и силуэт свекрови за замерзшим окном. Затем молодая жена медленно, неохотно, словно через силу ставит третью тарелку туда, куда скатерть уже не дотягивается. Карл Майер и Лупу Пик не торопятся; молодая женщина ходит из стороны в сторону. Наконец, после врезки, подробно рисующей окружающую обстановку и, в частности, кондитерскую, нам показывают временное перемирие двух женщин: с преувеличенно радостной поспешностью они заново накрывают на стол — теперь уже на троих.

Вместе с Карлом Майером, который по сути лишь формально считался экспрессионистом, Лупу Пик заглядывает во все закоулки человеческой души. Пока невестка спит, тщедушная старушка робко ходит по комнате, стоит без дела у детской коляски, к которой не смеет прикоснуться, хлопочет у плиты. Пик снимает десятки метров пленки, прежде чем наступает кульминация этой мещанской трагедии. Два семейных портрета (один — пожелтевшая фотография гордой матери с нежно прильнувшим к ней сыном, другая — новый, в золотой раме снимок счастливых молодоженов) стали поводом ужасной сцены ревности между свекровью и невесткой. Мужчина разрывается между двумя борющимися за него женщинами, к тому же разум его омрачен новогодним пуншем, и вот из-за этих двух фотографий он совершает бессмысленное самоубийство.

В каждом кадре этого фильма доминируют предметы: печь, от которой не отходит старуха, так что сын вынужден прогнать ее силой, становится символом домашнего очага. Старуха мечется по комнате, в которой уже чувствуется оставленная самоубийцей пустота, она бессмысленно катает по кругу детскую коляску, и это кружение

коляски невыносимо в своей смысловой нагруженности. Серпантин, на который все наступают, а ранним утром, наконец, сметают с улиц, или спутанная, свалывшаяся, разорванная мишура на столах и стульях опустевшей кондитерской, последний лист календаря, на который напившийся посетитель долго смотрит поверх картонного носа, прежде чем наконец решиться оторвать его и скомкать (эта сцена, кстати, отсутствует в сценарии Майера), — все эти штрихи символизируют собой психологические отношения, которые стремится обнаружить Пик.

Сцены уличного праздника, веселье элегантных посетителей в роскошном ресторане, бесхитростная попойка в кондитерской, нетрезвая компания в маскарадных костюмах, ввалившаяся в комнату самоубийцы, пьяный гуляка, тщетно пытающийся открыть ночью дверь, за которой все оцепенело от отчаяния, — все эти пассажи, символически сопровождающие жалкое, бессмысленное самоубийство, четко отделены друг от друга и акцентированы и в сценарии, и в монтаже. Они выдают характерную для экспрессионистов любовь к утрированным контрастам. Требованиям экспрессионистов здесь идеально соответствуют прежде всего необычайно высокий уровень абстракции, нивелирование любых проявлений личности, индивидуальности второстепенных персонажей, окружающих в равной мере абстрактных главных героев трагедии.

Не секрет, что для экспрессионистов персонажи являются ничем иным, как воплощением «принципов». Даже главных героев Карл Майер всегда называет лишь «образами» (*Gestalt*). Он видит в них всего-навсего представителей своего рода, не дает им собственных имен, вместо этого называя их «мужчина», «его» жена, «его» мать, притяжательными местоимениями лишая обеих женщин всякой самости. С другой стороны, в своих технических указаниях он объясняет, что только эти главные герои должны быть показаны средним или крупным планом, а второстепенные персонажи — ни разу, «так как повороты сюжета здесь выделяются из общей атмосферы новогоднего праздника». Далее он пишет, что кухня, общая комната, а также подсобка должны быть небольшими, «чтобы в часто встречающихся здесь общих планах персонажи, тем не менее, плотно взаимодействовали в пространстве».

Конфликт между автором сценария — писателем-экспрессионистом — и режиссером, интерпретирующим сценарий в психологи-

ческом русле, обнаруживается во всем. Так, игра Клёпфера¹²² демонстрирует непонятный возврат к уже пройденному натурализму, сквозь который неожиданно прорываются экспрессионистские моменты. У него характерная манера утрированно откидывать туловище назад и наклоняться в сторону. Он втискивает свое тяжелое, словно одеревенелое, но в то же время вялое тело между двумя женщинами, цепляющимися за него.

В сценарии Майера это описано в истинно экспрессионистской манере:

«Его шатает!

Вперед!

И назад!

И снова тянет вперед! Вулкан! Так он и стоит».

Его лицо кажется одутловатым и уже расплывчатым, безличным, как впоследствии в тех кадрах, где мы видим застывшую, отечно-слабую ухмылку на лице повесившегося.

Чрезмерная обстоятельность каммершпиля еще больше утяжеляет действие. Вполне возможно, что невестка, увидев в заиндевавшем окне силуэт старухи, медлит, не решаясь указать на него мужу. Однако то, что муж, пусть даже его рассудок омрачен алкоголем, а рефлексy замедлены, заставляет мать ждать целую вечность, прежде чем забирает ее с холода домой, не кажется убедительным. Между тем Лупу Пик совершенно сознательно еще больше удлинняет эту тяжелую паузу, прописанную в сценарии, обстоятельной актерской игрой.

Так что приходится снова и снова повторять, что Лупу Пик вовсе не был режиссером, подарившим немецкому кинематографу новый реализм.

Он лишь усложняет своей «глубокой» психологией эмоциональный строй и внешний облик персонажей, которые, однако, по сути витают такими же бледными призраками в пространстве, как и образы, порожденные идеологией экспрессионизма. И хотя кое-где в качестве статистов он привлекает даже настоящих нищих, все они подведены под общие шаблоны и загримированы так, что в конечном итоге ничем не отличаются от толпы попрошайек, организованной Пичемом в фильме Пабста «Трехгрошовая опера». Дело в том, что Лупу Пик, стремясь создать простые, обыденные образы, никогда не мог избежать наивного символизма, слезливой сентиментальности, как бы честно он ни пытался проникнуть в глубины человеческой души.

Наверное, нигде недостаток эстетического чувства у Пика не прослеживается так явно, как в эпизоде с вращающейся дверью в фешенебельном ресторане. Здесь уже в сценарии Карла Майера заложена основа будущих важных сцен в «Последнем человеке» Мурнау. Карл Майер, написавший сценарий к обоим фильмам, еще во время работы над «Новогодней ночью» хорошо понимал, какие оптические возможности открываются перед режиссером, если следовать данным в сценарии указаниям относительно ракурса и плана съемки. Достаточно прочитать эти указания:

«Вращающаяся дверь. Она опять не крутится.

Но!

Сквозь стекло теперь отчетливо видно: то фойе».

А в фойе мы видим высокие зеркала, в которых отражаются посетители, грумы открывают двустворчатые стеклянные двери.

«Возможно, они ведут в зал».

Когда камера немного поворачивается вправо, Майер пишет:

«И тут!

Все отчетливее видна эта стеклянная дверь. За которой угадывается зал. Яркий свет и блеск.

И затем (все еще сквозь стеклянную дверь): столы! Зал забит до отказа. Множество богатых гостей.

И!

Официанты. Бегущие! Несущиеся! Вверх с подносами! Так показан этот зал. Яркий свет и блеск!»

Мы знаем, каким образом такой гениальный режиссер, как Мурнау, использовал подобный способ наблюдения пространства через стремительное движение и мелькание световых бликов в своей картине «Последний человек». Достаточно вспомнить его вращающуюся дверь в гостиничном холле, снятую из лифта. Мурнау здесь дает свободный поток изображения, где главную роль играют свет и движение. И мы понимаем, что Лупу Пик, которому Карл Майер еще в «Новогодней ночи» дал возможность удивить зрителя оптическими эффектами кружения, будь он режиссером «Последнего человека», никогда бы не достиг того высочайшего уровня, какого достиг Мурнау.

Здесь четко видны пределы возможностей Лупу Пика — режиссера добросовестного, но лишенного того таланта, которым обладал Мурнау.

Паулю Циннеру¹²³ удавалось более тонко воплощать текучую двойственность жанра «каммершпиль». Кроме того его спутница

жизни Элизабет Бергнер¹²⁴ была идеальной актрисой для подобного рода странных психологических интермедий. Так, например, в «Ню» («Nju», 1924) его персонажи часто молча стоят друг подле друга, лицом друг к другу, часто абсолютно неподвижно. Циннер вводит паузы, красноречивые сами по себе и не нуждающиеся в пояснительных титрах, и вся атмосфера немого фильма буквально вибрирует от этой безмолвной многозначительности. Актёрская игра в его постановке никогда не отягощает сцену, как это происходит с символизмом Лупу Пика, психологизм лишь угадывается, но никогда не утрируется. И каммершпиль Циннера только выигрывает, когда в своих последних фильмах он использует крупные планы: скрытое настроение становится заметнее на лицах, показанных вблизи, когда в них на доли секунды отражается волнение, движение души, подобно облаку, промелькнувшему и исчезнувшему с ясного неба.

Впрочем, здесь необходима одна оговорка: Циннер часто уступает одной своей слабости — любви к шаблонной сентиментальности. Кроме того в фильме «Любовь» («Liebe», 1927, по роману Бальзака «Герцогиня де Ланже») он практически не направляет Бергнер — чрезвычайно нервическую актрису, целиком отдающуюся любой внезапной эмоции. Ее игра выглядит неестественной, утрированной; всякий раз, когда она должна казаться веселой, эта веселость искусственна, лишена всякой убедительности. Сам же Циннер, как только покидает тепличную атмосферу каммершпиля, его ограниченное, интимное пространство, тоже оказывается всего лишь посредственным режиссером.

В немецком художественном кино всегда будет прослеживаться стремление воссоздать атмосферу, «вибрации души», которые должны дополнить метафизические световые эффекты, таинственную игру света и тени. Настроение окутывает как людей, так и предметы. Оно словно затихающий аккорд — неслучайно еще Новалис говорил о «музыкальной духовной связи» настроения, об «акустике души». Это мистическая гармония в нескончаемом хаосе вещей, болезненная тоска, особого рода наслаждение, для немца всегда неотделимое от смерти.

Настроение часто вместе с туманом поднимается над подернутым дымкой меланхоличным пейзажем, или наполняет комнату, в которой приглушенный свет подвесной лампы, свечи или масляной коптилки создает столь любимый немцами полумрак. Здесь можно вспомнить вечерний эпизод в приюте для стариков из «Усталой Смерти» Ланга. В «М» он тоже нагнетает определенное настроение в салоне, где со-

бирается шайка воров: здесь тусклый свет лампы едва пробивается сквозь сигаретный дым.

В «Последнем человеке» Мурнау усугубляет давящую атмосферу, показывая своего жалкого, разжалованного героя стоящим с супницей около раковин в мужской уборной: к сверканию стальных щеток, к их отражению в высокой зеркальной стене в свете электрических ламп примешивается пар от горячего супа. Тут же отражаются темные рейки беседки за окном. Артур фон Герлах в «Хронике серого дома» тоже искусно воссоздает гнетущую атмосферу, переплетая бледные огни канделябров с полумраком заброшенного замка, складками бархатных гардин, богатыми украшениями дверей и появлением призраков.

Возможно, кто-то из читателей помнит удивительную сцену из утраченного фильма Мурнау «Горящая пашня»¹²⁵: в комнату, где царит полумрак, через окна — в глубине и на первом плане справа — проникают две полосы света. Они скользят мимо двух темных неподвижных фигур — мужчины и женщины, словно не решаясь к ним прикоснуться, и одна из этих полос, та, что ложится прямо у ног мужчины, как будто делает это непонятное молчание еще более мучительным.

Или же сквозь наполовину закрытые жалюзи, которые угадываются за легкой занавеской, из окна струится свет, и его тонкие мерцающие полоски ползут по полу в этой сумеречной комнате. Виднеющаяся за марлевой занавеской оконная рама, как нечеткая паутина, отражается в высоком зеркале. В этом исполненном особого настроения полумраке Пражский студент впервые признается в любви своей возлюбленной — и через несколько мгновений зеркало выдает его страшную тайну: влюбленные обнаруживают, что он потерял свое отражение.

Создавать настроение, передавать смутные чувства через визуальные образы, медленно, тщательно прорисовывая сцену и наслаждаясь каждой деталью, раскрывать тайны человеческих душ — все это очень по-немецки. Типичный пример такого ритарданто дает нам Ланг в «Смерти Зигфрида». Зигфрид и Кримхильда впервые идут навстречу друг другу: с прямой осанкой, ступают они торжественно, как жрецы. Кримхильда несет чашу с напитком для гостя, словно священную чашу Грааля. С каждым шагом они становятся все ближе, их взгляды погружаются друг в друга, и для них уже ничего больше не существует. Идут бесконечно долгие, тяжелые минуты. Каммершпиль превращается в вагнеровскую оперу.

Это медленное движение двух любящих людей навстречу друг другу приобретает в экспрессионистских фильмах стилизованно-хореографический характер. Так, например, в «Руках Орлака» муж и жена снова и снова пытаются подойти друг к другу, при этом их движения лишены всякой естественности. Файдт не хочет касаться жены руками убийцы. Что касается жены, то здесь мы видим лишь неправильно понятую экспрессионистскую манеру исполнения у натуралистической актрисы.

Впрочем, эта атмосферность может неожиданно обернуться настоящим ужасом. В «Пражском студенте» разражается страшная гроза: облака несутся по небу, мгла разрывает их на куски, деревья гнутся под ураганным ветром. Волнение природы соответствует внутреннему разладу героя. А отчаяние Фауста, заклинающего дьявола, обнаруживается в молниях, вспыхивающих на черном небосводе. В момент самоубийства маленькой, хрупкой Ню в белом, легком платье, на белые, словно кости, ветви, обрушивается ветер и дождь.

Такую атмосферу прежде создавали в своих произведениях многие немецкие романтики, в частности, Жан Поль и Бюхнер. И именно эти воспоминания из прошлого помогают подчеркнуть патетическую сторону библейской истории о Голгофе в фильме Роберта Вине «И.Н.Р.И.» («I.N.R.I.»), сюжет которого таит в себе опасность олеографической нарочитости. От возвышенного до смешного один шаг; и те виды, которым романтики умели придать романтическую взволнованность посредством своего живого языка, в кино часто бывали слишком затянутыми. То, что сегодня отдельные сцены немецких классических фильмов кажутся иностранному зрителю невыносимо тяжеловесными из-за слишком долгого, обстоятельного раскрытия ситуаций, связано со стремлением немецких режиссеров изучить самые потаенные глубины человеческой души.

Как писала еще мадам де Сталь по поводу немецкого театра того времени, «немцы любят медленно наслаждаться актерской игрой и предоставляют драматургу столько времени, сколько ему требуется, чтобы подвести действие к определенным событиям и выстроить духовный путь своих персонажей; наше французское нетерпение вовсе не выносит такой медлительности».

Сегодня именно свинцовая тяжесть напряженных немых диалогов и затхлая атмосфера камершпиля нередко затрудняют наше восприятие фильмов в этом жанре.

XII. МУРНАУ И КАММЕРШПИЛЬ

«ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК» (1929). — «ОСВОБОЖДЕННАЯ» КАМЕРА

*Вращающаяся дверь. Которая постоянно крутится и ярко освещена.
И!*

Перед ней:

Портье! Высокого роста. Лакейская прямая выправка.

А теперь: так же негибаемо приветствует.

Потом:

Автомобиль. Подъезжает в этот момент.

Карл Майер. «Новогодняя ночь» (сценарий. Потсдам, 1924)

*Когда мальчишкой пробегал перед тобой,
В дверях стоял ты, царственно огромен:
С гербом над входом треуголкой вровень,
Муж грозный с жезлом и широкой бородой.*

Франц Верфель, «Божественный портье»

Как и в «Новогодней ночи», отсутствие промежуточных титров в «Последнем человеке» позволяет совершать плавный переход от одного эпизода к другому, и действие развивается посредством исключительно визуальных элементов. И опять же здесь чувствуется конфликт со всеми экспрессионистскими принципами, причем даже в большей степени, чем у Лупу Пика. Разве Эдшмид не предал анафеме мелкобуржуазную частную трагедию и нелепые драмы на тему социального честолюбия с их жалким «страданием костюмированной куклы» — человека в униформе?

Карл Майер и Ф.В. Мурнау создают трагикомедию о гостиничном швейцаре, гордящемся своей золоченой ливреей. Родня и соседи смотрят на него с благоговением, словно на могущественного генерала. Но швейцар уже слишком стар, чтобы с былой легкостью таскать чемоданы. Его «снимают с должности» и назначают служителем в мужской туалет. Как последний человек, он вынужден сменить свою роскошную униформу на простую полотняную куртку. Его родные чувствуют себя обесчещенными, соседи насмеются над ним, мстя за бывшее восхищение. Эта мещанская трагедия едва ли понятна за пределами Германии; она поставлена в стране, где в то время, к несчастью, буквально боготворили униформу.

Великое мастерство Мурнау ломает границы каммершпиля. Это происходит не потому, что в его картине больше персонажей, чем обычно бывает в фильмах такого рода; по сути персонажи, окружающие главного героя — швейцара, — прорисованы не очень четко, не рельефно. Создается впечатление, что они здесь лишь для того, чтобы дать сигнал для выхода на сцену главного патетического героя (которого должен был играть Лупу Пик, но затем эта яркая роль была отдана Эмилю Янningсу). Быть может, это последний отзвук экспрессионистской трактовки, представленной, например, в драме Хазенклевера «Сын», где все прочие действующие лица, с которыми вступает в конфликт главный герой, остаются нечеткими и схематичными, поскольку являются лишь «эманациями его внутреннего мира». Соседи «последнего человека», также как и анонимные постояльцы гостиницы, — шаблонные фигуры. Они начинают существовать, только когда ждут своего героя, и действуют только тогда, когда он появляется во всем своем блеске. После того как он поднялся по лестнице, свет газовой лампы сразу же гаснет. А когда все эти призрачные создания утром хлопочут у окон и на балконах, выбивая перины и проветривая простыни, то это в некотором смысле тоже всего лишь сопровождение для главного торжественного действия — чистки священной ливреи.

Мурнау нравится усиливать это ощущение необычными ракурсами. Так, например, когда швейцар в своей униформе гордо шествует на работу, камера снимает его таким образом, что он кажется гораздо выше прохожих, идущих ему навстречу. И в сцене свадьбы он снова возвышается над всеми остальными, стоя в центре зала. Его фигура выглядит подчеркнуто объемной, тогда как гости благодаря специальному операторскому приему кажутся расплывчатыми, смазанными.

Несмотря на подобные моменты вряд ли можно с уверенностью утверждать, что здесь еще сохранились многие экспрессионистские тенденции. И если Мурнау использует отдельные структурные элементы экспрессионизма для передачи фантастических видений, то только потому, что так ему удобнее изобразить ирреальный мир. Без сомнения, его тоже привлекает символичность, особенно близкая Карлу Майеру, и когда это уместно, оба подчеркивают «метафизическое значение» предметов. Огромный зонт швейцара напоминает скипетр, и когда он на мгновение передает свой зонт пажу, то это выглядит как

проявление королевской милости. В эпизоде, где с швейцара снимают диврею и в этот момент от нее отрывается пуговица, эта маленькая деталь — падающая пуговица, за движением которой внимательно следит камера, — напрямую отсылает зрителя к армейскому ритуалу разжаривания. Однако у Мурнау символическое никогда не несет в себе ничего помпезно-пустого и не имеет ничего общего с так называемой метафизической голословностью Лупу Пика. Когда Карл Майер работает с Мурнау, символ органически возникает из действия: после пришедшегося главному герою триумфа именно отсутствующая пуговица снова напоминает ему о грустной реальности.

Порой трактовка символа абсолютно фаталистична. Так, когда швейцар спускается по лестнице в мужской туалет, это одновременно означает сходжение в преисподнюю; дверь безжалостно захлопывается за его спиной — назад возврата нет. Для водевильного менталитета Любича тоже отрадна эта игра с открывающимися и захлопывающимися дверями, однако в его фильмах этот прием никогда не достигает той смысловой глубины, какую он приобретает у Мурнау. Когда в «Носферату» чья-то невидимая рука захлопывает тяжелые ворота, это означает, что молодому человеку уже не уйти от своей злой судьбы.

Беспрерывное вращение двери, которым с такой гордостью управляет швейцар (ведь он распоряжается перемещениями постояльцев!), становится символом уходящей и обновляющейся жизни. Здесь неорганическому предмету, вплетенному в ход действия, вновь придается трансцендентальное значение. И хотя у Мурнау это тоже получает довольно патетическую трактовку, его образы никогда не бывают шаблонными: довлеющей власти вертушки он сумел придать пластическую выразительность.

Трагический момент, меняющий судьбу героя, тоже показан через неодушевленный предмет: дверь в мужскую уборную на несколько секунд приоткрывает вид на спускающегося бывшего швейцара, которого замечает соседка. До этого створки дверей раскачиваются из стороны в сторону: нетерпеливый постоялец, разозлившись на то, что его не обслужили, бежит через эти двери жаловаться управляющему. Камера старательно удерживает в кадре дряхлую фигуру швейцара до тех пор, пока двери вдруг не захлопываются, чтобы через секунду вновь распахнуться. (Эти хлопающие двери напоминают легкое покачивание подвесной лампы на корабле-призраке в «Носферату».)

Мурнау углубляет символические контрапункты, и здесь сильнее всего чувствуется влияние Карла Майера. Богатый постоялец в умильце приглаживает перед зеркалом усы, самодовольно укладывает напомаженные волосы в завитки и при этом так же важничает, как и швейцар во времена его былого величия. Майер и Мурнау стремятся передать душевное состояние и через соответствующую настройку обстановку. Так, пониженный в ранге, осмеянный всеми швейцар входит в неприбранную комнату, где унылый беспорядок напоминает о вчерашнем празднике: над открытым окном сиротливо колышутся занавески, стулья перевернуты, повсюду стоят грязные стаканы и тарелки. Горькое послевкусие свадебного банкета становится зримым парафразом глухому отчаянию героя. (Пабст тоже использовал подобный прием, правда, в сокращенном виде: в его картине «Любовь Жанны Ней» не состоящая в законном браке молодая пара утром наблюдает из окна гостиницы невеселую, обратную сторону свадебного торжества, которое вызывало у них восхищение и даже зависть накануне вечером.)

Варьируя ракурс съемки, Мурнау усиливает трагическую сторону символов. Так, распираемого гордостью, сияющего швейцара в его парадной униформе камера снимает снизу вверх. Он гордо выставляет свой живот, превращаясь в бесформенную комическую глыбу, напоминающую генералов царской армии или пузатых капиталистов, как они показаны в советских фильмах. Лишенный своего величия швейцар, напротив, снят сверху вниз: маленький и старый, он вызывает жалость.

Камера Карла Фройнда неотступно следит за этим процессом социального падения героя, проникает во все уголки, протискивается в гостиничные коридоры, использует лампу ночного сторожа, свет которой скользит по темным стенам, когда тот подходит ближе к дому. Немецкие кинорежиссеры любят это блуждание мерцающих световых пятен на темном фоне, придающем глубину кадровому пространству.

Схожим образом Ротванг — изобретатель из «Метрополиса» — держит Марию в световом конусе, не давая ей вырваться из катакомб. В фильме «Любовь Жанны Ней» вспыхивающие на стенах и поверхностях мебели блики позволяют зрителю понять, что убийца идет по темным комнатам. А в «Голубом ангеле» мы видим отсветы лампы, блуждающие по стенам черного хода.

Благодаря чуткому руководству Мурнау, «освобожденная» камера ни разу не используется для достижения чисто внешних эффектов. Каждое движение имеет определенную цель, несмотря на то, что нам все время передается та радость, которую испытывал сам Мурнау и его оператор от того, что их камера ничем не скована. Так, например, в фильме «Табу» Мурнау тиражирует кадры отплытия огромного множества туземных каноэ. Они торопятся доплыть до яхты. Мурнау меняет направления, врезает кадры, снятые с самых разных ракурсов, заставляет узкие лодки кружить друг вокруг друга, проплывать то в одну, то в другую сторону. Его герой еще раз проплывает через это пестрое столпотворение — под предлогом необходимости забрать опоздавшего младшего брата. Это дает Мурнау отличную возможность насладиться видом множества узких каноэ, снующих, словно рыбы, в прозрачной воде.

Мурнау, для которого главным в кино было движение, единственный из немецких режиссеров владел искусством живого монтажа. Фриц Ланг и другие кинематографисты предпочитали долгую, подробную проработку сцены, к которой в медленном ритме, так же обстоятельно присоединялась следующая сцена. Пабст, в свою очередь, стремился к тому, чтобы одна сцена плавно перетекала в другую, и делал все возможное, чтобы сделать монтажный переход незаметным.

Мурнау, напротив, уже в «Носферату» создает напряжение за счет внезапного столкновения двух эпизодов.

Успех завораживающего начала фильма «Последний человек» целиком построен на мастерском владении освобожденной камерой. Одним-единственным взглядом мы охватываем весь комплекс — вестибюль гостиницы и все ее многоэтажное здание — через стеклянную дверь медленно спускающегося лифта. Мы сразу же чувствуем особую гостиничную атмосферу с ее нескончаемым потоком постояльцев, которые входят и выходят через вращающуюся дверь, эти постоянные мерцающие перевоплощения, это смешение света и движения. Контуры рвутся, соединяются заново, проникают друг в друга, и от этого грандиозного развертывания цепочки оптических впечатлений у нас захватывает дух.

Когда движение камеры контролирует Мурнау, максимально используются все визуальные возможности. Сантиметр за сантиметром зритель обнаруживает, сколь жалок внешний вид швейцара, которого еще минуту назад он видел во всем, казалось, нерушимом величии его униформы. Камера беспощадно обнажает его нынешнее поло-

жение, показывает потертый воротник его нелепой куртки, штопаную шерстяную жилетку, потом опускается ниже, чтобы от нашего взгляда ничего не ускользнуло, чтобы мы увидели кривые, подломленные ноги в брюках гармошкой.

К подвижной камере Мурнау добавляет всякого рода дополнительные эффекты, например, снимает через стеклянную стену или, как в самом начале, показывает гостиничный вестибюль через стеклянную дверь лифта*. Сцену, в которой управляющий сообщает швейцару о его разжаловании, зритель наблюдает издали через стеклянную стену. Камера медленно приближается, в каждой детали все отчетливее обнаруживая спину равнодушного управляющего и сломленную фигуру швейцара. Затем сквозь стеклянную стену напротив мы видим неумолимо приближающуюся судьбу в лице ключницы, которая должна проводить его на новый пост, в то время как в шкафу символично сияет его утраченная, недостижимая ливрея.

Съемка кульминационных сцен через стекло — это удовольствие, которого режиссеры той эпохи не хотели себя лишать. Так, в «Дневнике падшей» Пабст показывает сцену совращения, разыгрываемую Луизой Брукс и Фрицем Распом, через стеклянную дверь аптеки; в «Трехгрошовой опере» сцена, в которой Мекки-Нож просит Полли Пичем стать его женой, тоже снята через стекло.

Эстетическое чувство Мурнау не оставляет его равнодушным к опаловому блеску стеклянных стен, отражениям в окнах, так часто заменяющих таинственную поверхность зеркал. Он тоньше, чем другие режиссеры, чувствует слияние света, тени и движения и умеет его передать как никто другой. Стеклянные поверхности сверкают под дождем, который блестящими каплями струится по стеклу, свет фонарей льется сквозь стекло, так что его прозрачная поверхность начинает фосфоресцировать. Окна машин и стеклянная вращающаяся дверь отражают силуэт швейцара в блестящем от воды, черном дождевике. В темных массивах домов в шахматном порядке загораются окна. Лужи превращаются в зеркала, сквозь сумрак улиц плывут сверкающие пылинки,

* На самом деле этот эпизод снимался не через стеклянную дверь лифта — Мурнау лишь хотел создать впечатление, что это так. Передняя стенка лифта была снята, внутри на велосипеде с пристегнутой ремнями камерой сидел оператор. Когда лифт останавливался, он выезжал в вестибюль и проезжал до вращающейся двери. Таким образом, вся эта серия кадров снималась подряд, без монтажных склеек!

приглушенный свет уличных фонарей множеством крошечных капелек падает на мостовую. Свет, дождь, ночной город с его бесконечными превращениями — все это передано в почти импрессионистской манере.

Вершины в передаче этого сверкающего, оживленного движения за мерцающими стеклами Мурнау достигает в своем первом американском фильме «Восход солнца». Оживленный, светлый город (построенный на территории киностудии) вырастает за окнами медленно проезжающего трамвая; здесь Мурнау использует также контрапункт разнонаправленных, противоположных движений. В то время как молодая пара в трагическом оцепенении сидит в кафе, за окнами в потоке света безучастно проносятся прохожие. В другой сцене, помирившись друг с другом, они останавливаются в восхищении перед высокой стеклянной стеной, за которой в ярком свете люстр танцуют пары. Затем они уже сидят перед этой стеклянной стеной, и когда они пьют шампанское, стена за ними превращается в стеклянную вертушку: свет и движение сливаются в бешеном вихре. Зритель видит то, что могла бы увидеть не привыкшая к шампанскому пара в своем хмельном счастье, если бы обернулась назад.

* * *

Сон пьяного швейцара — итог всех его впечатлений в дневной сознательной жизни. Створки вращающейся двери крутятся, вытягиваясь до невероятных размеров и раздвигают рассудок спящего. Очертания дверных створок акцентируются по мере того, как они теряют свою первоначальную форму. В конце концов от них остается только каркас, а потом и вовсе одни углы, которые и скользят в непрерывном вращении. Что они означают — графические символы, зримое воплощение идеальной вращающейся двери? Быть может, это дверь в мужскую уборную во сне превратилась в стеклянную вертушку, затмила или заменила ее? Великий талант Мурнау смешивает движения, заставляет изображения пересекаться, начало переходить в финал человеческой судьбы, подобно тому, как в эпизоде в гостиничном вестибюле через призрачное перемещение вверх-вниз якобы прозрачного лифта, без монтажных склеек, он усиливает впечатление бессмысленной суеты, обезличенности, бесконечных чередований, прибытия и бесследного исчезновения — т. е. всего того, что действительно определяет атмосферу гостиничного вестибюля.

Второстепенность статистов, чьи силуэты размыты в отличие от фигуры Яннингса, которая в сценах реальной жизни тоже пластически выделяется на общем фоне, в этом мире сновидений становится совершенно очевидной: с самого начала трагедия швейцара увиденна и показана исключительно с его точки зрения.

Мурнау показывает швейцара в кабинете управляющего в тот критический момент, когда он уже не может поднять тяжелый чемодан на свои ослабевшие плечи, и тут же вставляет другой кадр, где мы видим нового, более молодого швейцара, легко справляющегося с громоздким чемоданом. И вот уже во сне-мечте сам Яннингс жонглирует огромным чемоданом, который не смогла поднять целая армия гостиничных служащих. Эта сцена целиком выдержана в экспрессионистской манере: лысые, бледные, неотличимые друг от друга полулюди-полупризраки окружают чемодан. Их фигуры кажутся такими же нематериальными, бескостными, как фигура Джека-Потрошителя в последних сценах фильма «Кабинет восковых фигур».

Освобожденная камера идеально передает пьяный сон швейцара. Движения и видения беспрепятственно перетекают друг в друга, нагнетают драматизм, ускоряют ход действия, которое в остальном остается статичным. В начале сновидения швейцар не может понять, то ли стул, на котором он сидит, кружась, влетает в комнату, то ли комната вертится вокруг стула. Контрапункты движения, его направления переходят одно в другое, камера следит за головокружительными перемещениями героя, и меняющиеся формы предметов в этом вихре показаны тоже как бы с точки зрения швейцара. Во всех своих фильмах Мурнау наслаждается каждой оптической возможностью, каждым ракурсом, но здесь, как никогда прежде, камера становится отправной точкой для настоящего вихря визуальных образов. При этом единство кадровой композиции ни разу не нарушается. Мурнау путает ракурсы, при помощи монтажа резко меняет направления, жонглирует пропорциями, пока головокружение героя не передается и нам, и мы чувствуем, как этот вихрь увлекает нас за собой. Никогда после режиссерам не удавалось так зримо, с такой конструктивно воплощенной энергией представить человеческое подсознание.

Мурнау, как подчеркивает Балаж, уже в своей картине «Призрак» попытался показать «затопленную сном реальность»: в хаосе предметов начинает вращаться поверхность стола, улицы невероятно стремительно, в каком-то фантастическом вихре проносятся мимо, ступени

лестниц поднимаются и опускаются под ногами, которые, несмотря на свою неподвижность, кажутся оторванными от земли.

В некоторых эпизодах фильма, никак не связанных со сном, тоже встречаются следы некоего развитого экспрессионизма. Чтобы современный ему зритель, привыкший к экзальтированности экстатического театра, смог прочувствовать отчаяние главного героя, Мурнау на мгновение показывает его готовым к бегству, с украденной ливреей под мышкой, накренившимся в сторону, словно корабль, идущий ко дну. Его трагически-патетический силуэт простирается по диагонали на весь экран. Он показан на фоне той стены, мимо которой он каждый день шел с высоко поднятой головой и самодовольным видом человека в парадной униформе.

Экспрессионисты прежде уже использовали красноречивые искривленные позы, чтобы подчеркнуть экзальтированный динамизм, присущий резким движениям персонажей. Так, например, Вине показывает дьявольского доктора Калигари, восторженно читающего книгу, которая раскрывает ему тайну гипноза. Благодаря необычному ракурсу гигантская фигура Калигари по диагонали пересекает весь экран. Он застывает в такого рода пароксизме, который мы неоднократно наблюдали в постановках Карла Хайнца Мартина, Юргена Фелинга¹²⁶, Пискатора¹²⁷. Схожим образом показан и Носферату, сильно откинувшийся назад в последнюю секунду своей жизни. И точно так же отклоняется назад главный герой «Новогодней ночи», когда силой пытается оторвать мать от печи.

Съемка по диагонали, полагает Ханс Рихтер, усиливает напряжение. Рудольф Курц также понимал, что наклонная линия вызывает другие ощущения, нежели прямая.

К экспрессионизму восходит и гомерический хохот гигантских открытых ртов, огромных распахнутых черных глоток, словно застывших в дьявольской гримасе. Кажется, что этот хохот, словно водоворот, заглатывает задний двор гостиницы.

* * *

Сегодня Мурнау ставят в упрек замедленный ритм, нединамичное развитие сюжета в «Последнем человеке». Но все дело в том, что он любуется каждой деталью, и преувеличенной обстоятельностью, с которой он изучает каждую новую черту в выражении лица своего героя, отнюдь не связана с натуралистичной актерской игрой или с желанием Яннингса

покрасоваться в свете рамп. Скорее, в преувеличенном внимании к деталям виновата сама атмосфера каммершпиля. Именно она требует пауз и цезур. И как бы парадоксально это ни звучало, именно освобожденная камера дает повод для такого медленного разыгрывания сцен. Ведь, с одной стороны, она придает освобожденному от межкадровых титров действию большую подвижность, оптическую плавность, но, с другой стороны, позволяет более основательно изучить людей и предметы. Кроме того определенной ритмической заторможенности, статики требует сам жанр фильма — небольшая зарисовка на тему человеческого тщеславия.

XIII. ГЕОМЕТРИЯ МАСС

«Метрополис» (1926). — ПИСКАТОР. — ВЛИЯНИЕ ХОРОВОЙ
ДЕКЛАМАЦИИ

Сказать, что фаустовская культура есть культура воли, значит лишь иначе выразить преимущественно историческую предрасположенность ее души. Употребление в речи местоимения «Я», динамическая структура предложения вполне передают стиль поведения ... Это «Я» возвышается в готической архитектуре; заостренные башни и колонны тоже суть «Я», и поэтому вся фаустовская этика — это стремление вверх.

Освальд Шпенглер. «Закат Европы».

Некоторые сцены «Метрополиса» кажутся нам сегодня совершенно устаревшими, порой они даже вызывают смех — особенно там, где сентиментальность, которую определяет прежде всего Теа фон Харбоу, соединяется с монументальностью. Ланг пока не достиг той великой простоты, какую мы видим в его более позднем фильме «М», где необычное совершенно естественно вливается в общий хор реальности.

Чтобы увидеть пластичную, сияющую красоту отдельных кадров «Метрополиса», как и многих других немецких фильмов, нужно уметь отбрасывать все то лишнее, что лишь загромождает картину.

* * *

Статичная симметрия фильма «Смерть Зигфрида» предопределила его медленный ритм: он получился таким же безжалостным, как злой рок, насквозь пронизывающий сюжет этого эпоса. В «Метрополисе», где нужно было управлять толпами людей, ритм более динамичный. В то время Ланга можно было встретить на каждой театральной премьере. Он умел наблюдать и особым образом перерабатывать увиденное, делая его действительно своим. Он часто видел на просторной сцене Большого Театра то, как Макс Рейнгардт выстраивал массовые мизансцены, он видел скопления тел на экспрессионистских хоровых декламациях, был знаком со способами группировки статистов на многоуровневых помостах, лестницах и возвышениях.

Скопление людей для хоровой декламации представляло собой плотную, темную массу. Иногда она казалась совершенно аморфной. При этом она совершала медленные, тяжелые, словно автоматические дви-

жения. Лишь время от времени, соблюдая определенный ритм интервалов, от нее, как в античной трагедии, отделялся солист. Для Пискатора анонимная фигура исполнителя была сознательной частью коллектива: тело могло выражать рвущуюся вперед волю, сдерживаемую активность. Живя в эпоху технического прогресса, Пискатор как режиссер придерживался конструктивистской концепции. Соответственно, он мог заставить человека в толпе застыть, превратившись в элемент декорации, а потом вдруг резко совершить клинообразное движение — в одиночку или в плотной толпе. Его актеры наклоняются вперед, словно готовятся идти в атаку, застывают в крайне напряженных позах, что почти полностью отвечает экспрессионистским принципам, с той лишь разницей, что Пискатор не отказывается от промежуточных движений.

В его картине «Восстание рыбаков», снятой в России в 1934 году, еще прослеживается этот экспрессивный пафос. Когда главный герой вместе с бунтовщиками спускается по мостику на берег, он на мгновение замирает в той типичной позе героя после совершенного подвига, которую мы еще сегодня можем видеть на немецких плакатах, рекламирующих проверенное укрепляющее средство для неврастеников: плечи словно каменные, торс наклонен, ноги широко расставлены. Курц однажды заметил: персонажи немецких фильмов, в которых сюжет неизменно развивается в сторону катастрофы, «всегда стоят в боевой стойке фехтовальщика». Эта поза, популярности которой способствовало главное общее требование относительно того, что актер должен «своим телом выстраивать пространство», долгое время встречалась в фильмах, уже освободившихся от диктата экспрессионизма.

Сегодня Пискатор утверждает, что он не занимался стилизацией, а всего лишь пытался отучить актеров от пафоса старого придворного театра, и его режиссура была реалистичной. Сегодня он отрицает влияние русских режиссеров на свое творчество, утверждая, что «элементы конструктивизма», «ломаные», многоуровневые подмости, которые, например, Таиров считал необходимыми для динамичной, «эмоционально-насыщенной» игры актеров, он применял, отталкиваясь исключительно от собственного опыта.

* * *

Что касается массовых перемещений, то здесь у Ланга уже был предшественник: Отто Рипперт, режиссер фильмов о Гомункулусе, снятых в 1916 году. Сегодня этим фильмам придают слишком мало

значения: принято считать, что классический немецкий кинематограф начинается с «Калигари». Тем не менее, уже в этих картинах содержатся все исходные предпосылки знаменитой светотени, ставшей отличительной чертой немецкого кинематографа. Порой это выглядит еще довольно топорно, как, например, в эпизоде «Гомункулус-судья» («Homunkulus als Richter»), где свет (или тень) ложится сплошной полосой на одну сторону экрана, чтобы внимание зрителя переключалось то на Гомункулуса, то на его жертву. И все же, несмотря на градации и оттенки, эффект светового контраста в этом фильме очень заметен. Из темной пелерины между черным воротничком и цилиндром вырисовывается бледное, как посмертная маска, лицо человеческого существа из пробирки. Из темноты судорожно тянутся белые руки — предвосхищающие руки Орлака в одноименной картине Вине. Все элементы немецкого киноискусства, получившие развитие в последующие десять-двадцать лет, уже намечены в фильмах о Гомункулусе: отрывистые движения, чрезвычайно подвижная мимика — эти же приемы мы увидим в игре Кортнера в фильмах «Черная лестница» и «Тени» или у чудаковатого изобретателя, которого сыграл Кляйн-Рогге в «Метрополисе».

Однако отчетливее всего преемственность между «Гомункулусом» и «Метрополисом» проявилась именно в массовых сценах: толпа, подстрекаемая Гомункулусом в роли предводителя рабочих к борьбе против Гомункулуса-диктатора, устремляется вперед, бежит вверх по лестнице, принимая в своем движении клинообразную форму, обрамленную треугольником. В таком же виде мы будем неоднократно наблюдать движение толпы в «Метрополисе». Ланг, кстати, довольно долго работал вместе с Риппертом и писал сценарии для его фильмов, прежде чем стал снимать свои собственные.

Ланг очень удачно использует элементы экспрессионистского стиля для изображения обезличенной человеческой массы в подземном мире рабочих. Он показывает лишенных какой-либо индивидуальности живых существ, которые привыкли ходить с опущенной головой и понурыми плечами. Они побеждены еще до того, как начали борьбу. Это рабы, а рабы во все времена выглядят одинаково. Стилизация достигает наивысшей точки в эпизоде смены рабочих бригад, когда встречаются две колонны, марширующие в одинаковом ритме и образующие ровные прямоугольники: в этой массе уже нельзя выделить отдельного человека, так что кажется, что его и не существует.

Дома в форме куба, с симметричными рядами окон и наклонными дверьми, от которых вверх отходит одинаковое число ступеней, еще больше усиливают ощущение монотонности подземного города. Эти многоквартирные дома-казармы идеально подходят для автоматизированного распределения безличной массы. (Является ли это еще экспрессионистским видением, или здесь уже примешиваются элементы «новой объективности»? Ведь, как известно, Ланг в этой картине опирался и на свои впечатления от небоскребов в Нью-Йорке.)

Перестраиваясь в прямоугольники и параллелограммы, колонны рабочих пересекают площадь, где вскоре произойдет наводнение, вошедшее в историю кино. Здесь мы сильнее всего ощущаем влияние экспрессионистских хоровых декламаций: все эти безличные персонажи объединены в геометрические формы, и ни одно индивидуальное движение не нарушает правильных линий.

Тем же механическим, доведенным до совершенства маршем заходит в распаханную пасть Молоха жертвенная процессия в лихорадочном видении Фредера. Огромный фасад главной машины на миг превращается в дикарскую маску всепожирающего идола. Здесь имеет место аллюзия на «Кабирию»¹²⁹ («Cabiria», 1914): прямоугольные колонны, четко соблюдая дистанцию, строем идут прямо в огненную пасть. (В такие же правильные колонны выстраиваются дружинники Зигфрида в королевском зале в Вормсе, а позднее так же стилизованно операторы Лени Рифеншталь снимут с высоты птичьего полета безымянных марширующих людей в «Триумфе воли» (1935). Недаром тогдашним властителям так нравились «Нибелунги» Фрица Ланга.)

Жители подземного города едва ли не в большей степени роботы, чем тот человек-робот, которого создал изобретатель Ротванг; они полностью подчинены ритму сложных машин. Их руки превращаются в спицы огромных колес, их тела, размещенные в нишах главной машины, своим механично-ритмичным движением напоминают стрелки часов. Предельная стилизация превращает человека в неодушевленный предмет: на обоих этажах диагональ каждого из этих механизированных тел автоматически отклоняется в направлении, противоположном тому, в котором отклоняется его сосед.

Требование организации пространства, как подчеркивает Курц, реализуется и применительно к человеческому телу, так что именно человеческие фигуры придают пластичность сценической структуре как в кино, так и в театре.

В «Метрополисе» механическими кажутся не только люди-роботы. Ланг старается и группы статистов заключить в геометрические формы. Уже в «Смерти Зигфрида» человеческое тело часто служило элементом декораций; в «Метрополисе» оно становится важным фактором художественного решения, образуя вместе с другими телами треугольники, эллипсы или полукруг.

Впрочем, эта геометрическая стилизация, уходящая своими корнями в экспрессионистскую стилистическую концепцию, у Ланга никогда не вырождается в дешевую рутину. Ставшая частью декорации толпа, несмотря ни на что, остается живой, как, например, группа детей, которые в сцене затопления пытаются удержаться на бетонной платформе и в мольбе воздевают руки, образуя своеобразную пирамиду. Еще более отчетливо эту группировку статистов в форме пирамиды мы видим в сцене празднования, где мужчины со всех сторон жадно протягивают руки к ненастоящей Марии, или когда рабочие окружают эту лже-Марию — человека-робота — на аутодафе. Объединение людей в устремленный вперед треугольник мы видим всякий раз, когда наступают рабочие, например, когда они бегут разбивать главную машину, или когда в конце фильма они шагают к воротам собора. Движение детей к спасительному бетонному острову тоже имеет форму клина. (Как уже говорилось, подобные движения масс встречаются уже в фильмах о Гомункулусе. Впрочем, Ланг усиливает геометрический эффект, еще настойчивее соединяя тела в геометрические фигуры, так что они действительно участвуют в структуризации пространства.)

Кое-где эта чрезмерная стилизация ослабевает. Например, когда в катакомбной церкви лже-Мария провоцирует рабочих на восстание, их тела демонстрируют индивидуальные позы, а апатично-безличные лица меняются, несмотря на экспрессионистскую искаженность мимики. Выстроенные группы порой тоже оживают, становясь частью действия — например, когда рабочие с разных сторон приближаются к строящейся Вавилонской башне, образуя расходящиеся лучи полувезды. В этом эпизоде с Вавилонской башней массы рабочих, взбегающих вверх по наружной лестнице, тоже показаны уже не так геометрично; их движение скорее напоминает массовые сцены в спектаклях Пискатора. (Здесь интересно также по-экспрессионистски резкое освещение фигур, вокруг которых прожектора и лампы создают нечто вроде светящегося контура.)

Как и во всех других своих фильмах, в «Метрополисе» Ланг с поистине удивительным мастерством работает со светом. Верхний город «хозяев жизни» возносится в небо сияющей пирамидой небоскребов, окруженных снопами света. Уменьшенные модели зданий были освещены таким образом, что зрителю казалось, будто от этих тяжеленных на вид громадин с шахматным чередованием светящихся окон и темных стен струятся каскады света и дыма, рассыпающиеся мельчайшим сияющим дождем. Подвесные улицы и мосты кажутся невероятно огромными. В этой симфонии света зритель уже забывает о том, что все это — кино-трюк. Благодаря зеркальной технике Шюффтана вырастают из земли угрожающие громады казарм подземного города, в действительности недостроенные.

С помощью света Лангу удается создать даже ощущение звука: вой фабричных сирен получает наглядное выражение в виде четырех ярких световых пучков, идущих в четырех разных направлениях, и зрителю кажется, что он уже слышит этот вой. (Кстати, схожим образом рев сирен визуально передан через вздымающиеся столбы пара в фильме Груне «Рудничный газ» («Schlagende Wetter», 1923). К слову, эти световые пучки, передающие звук фабричных сирен в «Метрополисе», были нарисованы на негативе.

В те редкие моменты, когда Ланг не уделяет все свое внимание световым эффектам, вдруг становится ясно, что по сути все эти машинные механизмы — не более чем подвижный декорационный задник, своего рода зримая звуковая подложка. Благодаря гениальной оркестровке в «Метрополисе», в этом немом фильме мы как будто слышим звуки.

Светящийся дым поднимается над грудой обломков человека-робота, пламя полыхает над разбитыми машинами, высоко фонтанирующие источники изливают каскады воды на железные остовы, в которые просачиваются лучи света. Сквозь паровую завесу едва видны силуэты рабочих. Вокруг неподвижных крестов мерцает перламутровый свет бесчисленных свечей, освещающих полумрак подземной церкви. В мрачных катакомбных коридорах свет лампы, скользя по изъеденным временем стенам, неотступно следит за убегающей Марией и, наконец, ловит ее в пещере, где в темноте виднеется белесый череп. Ланг использует эти световые эффекты для нагнетания атмосферы: через нее визуальные образы обретают драматическое значение.

XIV. ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ ЛАНГА

«ПАУКИ» (1919). — «ДОКТОР МАБУЗЕ, ИГРОК» (1922). — «ШПИОНЫ» («SPIONE», 1927). — «ЖЕНЩИНА НА ЛУНЕ» («FRAU IM MOND», 1929)

Когда кинодетектив отошел от стилистики газетного романа, ему нужно было найти способ угодить и более утонченной публике, и тем зрителям, которых привлекал лишь острый сюжет. Благодаря этому в кинодетектив проникла криминальная психология.

Фриц Ланг в кн.: Luc Moullet. Fritz Lang. Edition Seghers

Через все приключенческие фильмы Ланга, действие которых разворачивается в стародавние времена вильгельмовского «рабского повиновения» и ницшеанской «морали рабов и хозяев», красной нитью проходит миф о демоническом сверхчеловеке, мечтающем подчинить себе весь мир.

В состоящем из нескольких эпизодов фильме «Пауки» (1919) это пока еще не так заметно. Вместо запланированных четырех эпизодов фактически было снято только два — «Золотое озеро» и «Бриллиантовый корабль». По насыщенности событиями, которые едва ли не затмевают собой главную сюжетную линию, можно судить об умении Ланга создавать напряжение. Кроме того удивительно, что такой молодой режиссер уже в третьем своем фильме (первые два были утрачены) демонстрирует столь высокое искусство мизансцены. Сцены, на самом деле снятые из туристического автобуса (в Германии тогда еще не умели использовать для этих целей транспаранты на заднем плане), придают приключениям объективно-документальный характер. Наряду с этим замысловатое освещение и богатые декорации выдают любовь Ланга ко всему фантастическому.

Здесь мы уже видим все элементы, характерные для последующих немецких фильмов Ланга: потайные люки, сложную систему лифтов, охраняемую жутким китайцем с большим кривым мечом, угрюмые подземные своды, под которыми совещаются таинственные господа в цилиндрах, броневые башни, двойные, переходящие одна в другую стены, чуланы и комнаты, наполняемые газом или затопляемые водой. Все эти нагнетающие напряжение приемы используются уже в первом фильме. Уже здесь Ланг демонстрирует особую любовь к тайнам подземелий. Она пронизывает все фильмы Ланга, начиная от

пещер с сокровищами Нибелунгов и заканчивая подземным храмом и катакомбами, из которых лезут прокаженные, в его более позднем фильме о приключениях в Индии. В своем раннем фильме Ланг показывает спрятанный под землей город инков, пещеру в китайском квартале, где глубоко под землей хранится опиум, и тайные сокровищницы пиратов.

Иногда фильм Ланга даже напоминает фильмы о Диком Западе. (Как и все в то время, Ланг в молодости зачитывался романами Карла Мая¹³⁰.) Подобно Уильяму С. Харту¹³¹, ланговский герой Кай Хуг во время атаки на блокгауз без лишних колебаний перепрыгивает на крышу, а с нее соскакивает на лошадь, в то время как «пауки» гонятся за ним; в последнюю минуту он успевает схватиться за спасительный канат воздушного шара.

Как в фильмах Фейада¹³², сквозь решетку экзотичной прихожей Кая Хуга просачиваются люди в черных трико и масках и начинают плести свои зловещие козни. Предводительница «пауков» Лио Ша — по сегодняшним меркам слишком пышногрудая красавица à la Клео де Мерод¹³³, актриса Рессель Орла¹³⁴ — наблюдает за совещаниями людей в цилиндрах через магическое зеркало — аналог современного телевизора, который снова появится уже в «Метрополисе» (логика и точность Ланга не позволили бы ему упустить этот элемент), когда управляющий производством будет докладывать хозяину Метрополиса о восстании. Отсюда до последнего фильма Ланга «Тысяча глаз доктора Мабузе» («Die Tausend Augen von Dr. Mabuse», 1960), где мы видим разнообразные телевизионные экраны, четко прослеживается единая линия развития.

Гениальное ограбление банка уже превосходит отдельные мотивы из «М», в частности те сцены, где воры обдумывают, как им поймать маньяка. В раннем эпизоде «Пауков» есть даже связанный охранник с кляпом во рту!

Чувство юмора, присущее Лангу, тоже уже проявляется в том, насколько живыми выглядят второстепенные персонажи. Так, например, в поезде, мчащемся навстречу бесчисленным приключениям, мы видим негритенка-слугу, безмятежно жующего банан. Иногда комичность ситуации оборачивается фантастичностью: маленький чудаковатый профессор, который на пару со своей ручной сорокой ютится среди пыльных фолиантов и к которому герой приходит разузнать о таинственной надписи, уже напоминает чем-то маленького помятого апте-

каря в «Усталой Смерти» и как две капли воды похож на сумасшедшего ученого в фильме «Женщина на Луне». У Ланга ничто не пропадает бесследно.

Так что есть основания утверждать, что эти элементы типичны именно для самого Ланга, так как сценарий к этому фильму он писал еще без участия Теи фон Харбоу.

* * *

Загадочная женщина-вамп Лио Ша плетет свои коварные интриги, и зритель не может разгадать ее мотивы. Что это — жажда приключений или страсть к наживе?

В фильме «Доктор Мабузе, игрок» уже проработана психологическая мотивировка: этим «преступным гением» (в то время все мы, и Брехт в первую очередь, читали роман Герберта Уэллса) движет жажда власти и азарт, появляющийся в процессе шахматной игры, в которой место фигур занимают живые люди.

Этот доктор Мабузе впадает в депрессию, когда его покушения срываются; он напивается, празднуя свой триумф. Короче говоря, это не совсем бездушное чудовище. (У доктора Калигари, учитывая всю его экспрессионистскую стилизованность, мотивы жажды власти довольно абстрактны.)

Что касается доктора Мабузе, чье поведение зависит от настроения, то здесь все побудительные причины ясны и вполне понятны в свете происходящего.

Первая часть фильма озаглавлена «Портрет эпохи», а вторая — «Инферно — современные люди». Итак, рецензенты этих двух фильмов уже тогда понимали, о чем идет речь. Беспокойная эпоха хаоса и депрессии после проигранной войны, задушенной на корню революции, инфляции, разрушившей все ценности и породившей нищету, беспросветной безработицы с присущими ей социальными контрастами (безудержной жадой наслаждений и алчностью спекулянтов) убедительно показана в этих двух фильмах. После смерти и лишений люди хотят насладиться жизнью, предаться всем возможным радостям и извращенным наслаждениям. Секс, опий, кокаин, казино — все для того, чтобы забыться.

Художественное решение фильмов про Мабузе многими воспринималось как экспрессионистское. Ланг и сегодня отвергает такую трактовку. Экспрессионистскими являются лишь два эпизода, а именно

сцены в ресторане. Художник Герман Варм, работавший над декорациями «Калигари», в художественном оформлении «Мабузе» обратился к прикладному искусству в стиле Венского и Мюнхенского Сецессиона, вычурность которого напоминает нам о модерне.

Экспрессионистскими можно назвать лишь отдельные эпизоды с контрастным освещением, например, сцену в темном ночном переулке, где происходит убийство молодого миллионера Халла. Или когда граф Толд с зажженным канделябром в руке идет нетвердым шагом через залы своей экзотичной, экспрессионистской коллекции к входной двери, и неожиданно на несколько секунд из темноты выныривает скульптура — огромная белая маска. Перед зажженным камином, под картиной, изображающей Люцифера, сидит, погруженный в думы, демонический доктор, сам похожий на сатану. С документальной точностью, в стиле местной хроники происшествий показано разбойное нападение с целью похищения документа. С часами в руке Мабузе руководит им, не упуская ни одной детали. И тут же мы видим элементы фантастического: безвольный граф, который должен был при помощи гипноза обмануть своих противников по карточной игре, повторяет свою игру с протоплазмами своих двойников. В глазах лишившегося рассудка Мабузе станок фальшивомонетчика превращается в чудовище с огромными когтями. Двойное экспонирование — белая магия *surimpression** — создает впечатление, как будто его жертвы из какого-то третьего измерения надвигаются прямо на него. В стиле документальной хроники снята и кульминация, когда доктор Мабузе баррикадируется в своем убежище от полицейских.

* * *

«Шпионы» (1927) не имеют той жесткой структуры, которая отличает фильмы о Мабузе, однако и здесь преобладают некоторые схожие черты: жажда власти и здесь движет демоническим героем — главой шпионской сети и крупным банкиром, играющим человеческими судьбами.

Опять-таки великолепно показан внушительный центр управления шпионской сетью — прежде всего тогда, когда напряжение усиливается документальной манерой съемок. Перед нами раскрываются технологии шпионажа: телеграммы, содержание которых становится известным

* Совмещение изображений. — Прим. перев.

врагу благодаря подложенной копировальной бумаге; исчезающие чернила, оставляющие детектива с пустыми руками; красавица-шпионка, вынуждающая японского дипломата совершить харакири; отцепленный от ночного поезда вагон, ставший причиной крушения в туннеле. Эта точность повествования захватывает, однако утрирование эмоций в отдельных сценах, которое, по-видимому, можно отнести на счет особенностей манеры Теа фон Харбоу, ослабляют напряжение.

Ланг обращает внимание на то, что хаотичная эпоха, наступившая после бесчувственных военных лет, во всех странах отличалась особой чувствительностью. И действительно, для фильмов Абеля Ганса¹³⁵ и Марселя Л'Эрбье¹³⁶ характерна та же экзальтированность чувств.

Оценивая картину Ланга с точки зрения объективно-документалистской составляющей, нельзя не восхититься тем, как гениально были разыграны проникновение полицейских в банк Хаги и интермедия в духе клоуна Грока, в результате которой гибнет сам Хаги.

* * *

Нечто подобное мы видим и в фантастическом фильме «Женщина на Луне» (1929). Дух захватывает от сцены старта ракеты, ради которой — для усиления напряжения — Ланг придумал обратный отсчет и которая кажется нам в высшей степени современной и реальной, как будто ее сняли в наши дни. Впечатляет уже само здание космодрома, выезжающая из ангара ракета, репортаж, столпившиеся в ожидании люди.

Определенное настроение создают также светящиеся лунные пейзажи. И только там, где имеет место переизбыток чувств и личные переживания заглушают все остальное, фильм кажется нам устаревшим.

Быть может, это передышка перед созданием шедевра? В «М» не будет ничего лишнего: гуманистическое содержание этого фильма допускает лишь истинные чувства и глубокое понимание психопатических реакций.

XV. УЛИЧНЫЕ ТРАГЕДИИ

Фильмы ЙЕССНЕРА / Лени (1921), ГРУНЕ (1923), ПАБСТА (1923),
БРУНО РАНА (1927) и ДЖОЭ МАЯ (1928)

Какой смысл в романтической трактовке?

Реальная жизнь и так слишком романтична, слишком духовна.

Г.В. Пабст. Интервью для «Close Up», декабрь 1927

Метафизическое мировоззрение немецкоязычных писателей и художников — будь то Людвиг Тик, Кубин или Майринк — подразумевает, что улица, представляющаяся им полной ловушек и искушений, никак не связана с реальностью. В немецких фильмах улица — в особенности ночная, с ее темными углами, в которые проваливаешься, словно в прорубь, с ее сверкающей суетой, струящими туманный свет уличными фонарями, мигающими рекламными, фарами автомобилей, блестящим от дождя асфальтом, таинственными окнами домов, улыбками густо накрашенных проституток — эта улица превращается в судьбу, которая зовет и манит. Улица — загадочная приманка, сладостный соблазн для тех несчастных, что устали от монотонности своего прозаического мелкобуржуазного существования, от своих тесных, затхлых жилищ и ищут здесь приключений, бегут от самих себя.

Для Курца улица — это или голый участок пути с домами по правую и левую руку, или темное «преломленное» пятно, обрамленное строго вертикальными силуэтами, наполненное световыми вихрями и призранными, исчезающими образами, где человек становится «формообразующим элементом декоративного замысла» и структурирует кадровое пространство. Можно показать и какой-то фрагмент этой несуществующей улицы, воссоздав его при помощи ярких световых акцентов и резких теней, так чтобы он буквально выстреливал из темноты. Можно высветить укороченные контуры декораций и таким образом поймать в кадре их мерцающую паутину.

Маленькая улочка в «Черном ходе» — картине Леопольда Йесснера и Пауля Лени — соответствует этой модели контрастного фрагмента, хотя здесь используются также некоторые инновационные элементы декораций. Курц поясняет, что эти декорации, безусловно, не являются экспрессионистскими, но, тем не менее, они не могли бы быть созданы без влияния этого направления. Он обращает наше внимание

на распределение света, при помощи которого пространство делится на произвольные, не связанные между собой плоскости, на «схождение и расхождение каменных стен», что, по его мнению, свидетельствует о влиянии экспрессионизма.

Кроме того магия отдельных, символически связанных между собой контрапунктов в освещении интерьеров тоже говорит об этом влиянии: мы видим отчаявшуюся Хенни Портен в темном проеме лестничной клетки, тогда как наверху, на лестничной площадке, чрезвычайно яркий луч света выхватывает из темноты фигуру возмущенной мещанки, отстаивающей свою ханжескую мораль.

* * *

В фильме Груне «Улица» улица играет многоплановую и едва ли не главную роль. В гостиной мелкобуржуазного дома она поначалу представляется лишь блестящей приманкой, проникающей через окна домов и зовущей к блестящей жизни: блики света скользят и вздрагивают на потолке, переплетаются в мерцающую паутину. Для добропорядочного бюргера, которого играет Ойген Клёпфер, они преисполнены тайны. Они зачаровывают и манят его на улицу.

А на улице его подхватывает водоворот впечатлений, выбивает почву из-под его нерешительно ступающих ног — точно так же, как это происходило в фильме Мурнау «Призрак», где герою казалось, будто весь мир пошатнулся. Заманчивые приключения выскальзывают из неловких рук. Снова оживают предметы и коварно подстерегают героя: рекламный щит магазина оптики превращается в глаза демона, в витрине, рядом с отражением круизного парохода, зовущего в путешествие навстречу неизвестности, отражается соблазнительный женский силуэт, за которым тоже можно последовать. Это обманчивое отражение желанных предметов или людей на стеклянных поверхностях часто встречается в немецких фильмах, вспомним хотя бы «М» Фрица Ланга. Пабст тоже не чурается этой переливчатой игры отражений в своей «Трехгрошовой опере».

Как полагает Курц, Майднер¹³⁷ — художник-постановщик груневской «Улицы» — представил динамику улицы ночного мегаполиса в световом выражении, где акценты распределены живописными средствами. Здесь, если принять его объяснения, происходит характерное для экспрессионизма, стилизованное членение пространства через распределение света: фасады домов дробятся на неравные части, угольно-

черные тени врезаются в стены, светлые пятна создают неестественное свечение и как бы вспенивают атмосферу. Так создается ощущение фантастической интенсивности — ощущение ночной жизни.

«Атмосфера освещенной столицы», которую, казалось бы, невозможно запечатлеть на камеру, умышленно конструируется посредством «создающих настроение форм» — «конструктивной воли». Экспрессионистские приемы неизменно используются в том случае, когда необходимо создать такое ощущение, которое не заложено в явном виде в самом объекте, а лишь «духовно переживается».

Между тем, Курц, по-видимому, не до конца осознает, каким сильным изменениям подвергся экспрессионизм в «Улице», как в фильм проникают едва ли не импрессионистские элементы, которые, собственно, и создают атмосферу, несмотря на то, что здесь (и это подчеркивает Бела Балаж) картины города возникают в форме видений человека, изголодавшегося по настоящей жизни, то есть внутренние представления проецируются вовне, что соответствует концепции экспрессионизма. В интерьерных сценах экспрессионистский стиль сохранен в большей мере: игорный зал наполнен тревожным полумраком, который разрывает свет подвесной лампы, и фигуры людей за счет этого резко выделяются на темном фоне. Типичным для экспрессионизма является также утопающая во мраке лестничная клетка: лишь призрачно мерцающая газовая лампа под закопченным сводом едва высвечивает это сомнительное заведение. Кстати, Пабст в «Безрадостном переулке» дает свою вариацию на тему сумрачной, отчасти манящей, отчасти отталкивающей лестницы в притоне.

Добропорядочный обыватель, которого с присущей ему тяжелой массивностью и мягкими жестами играет Ойген Клёпфер, бредет со своим традиционным зонтиком по улице в смутной надежде, что она навсегда вырвет его из скучной честности его упорядоченной жизни и освободит от монотонности жизни семейной. Подобно банковскому кассиру в пьесе Георга Кайзера «С утра до полуночи», он чувствует, что ушел прочь из дома на поиски чего-то такого, что не поддается определению.

Бегство банковского кассира окончательно, за ним неминуемо следует смерть, тогда как честный мещанин из «Улицы» спасается от этого обманчивого приключения, в конечном итоге обернувшегося лишь грязью и убийством, и находит приют в безопасном буржуазном мирке. Мерцающая ночными огнями улица отпускает его. Является ли

это знаком того, что экспрессионизм уже клонился к закату? В любом случае здесь впервые трагедия не является окончательной. Последнее слово остается не за судьбой — улицы не ведут, как думал Траэль, к смертельному тлену.

«Безрадостный переулочек» стал настоящей квинтэссенцией германских представлений о таинственных улицах, коридорах и погруженных в полумрак лестницах.

Впрочем, в этом фильме построенные на территории киностудии декорации и экспрессионистское освещение, резко подчеркивающее контрасты, производят пагубный эффект. В сценах, изображающих нищету, господствуют шаблоны — все здесь искусственно, нарочито скомпоновано, подчеркнуто символично. Переулки слишком подозрительны, лестничные клетки слишком таинственны, столкновение света и тени слишком резкое. Лицо мясника с подкрученными усами (Вернер Краус) слишком характерное, его разделенные на пробор волосы слишком набриолинены, жадность слишком картинна, жестокость утрирована. Проститутки на углу, опустившийся чиновник, даже сводница — несмотря на всю выразительность, которую, благодаря своей экспрессивной гибкости, придает подобострастным поклонам и извинениям неглупая Валеска Герт¹³⁸ — все эти образы слишком уж напоминают лубочные картинки. Создается такое впечатление, что на них крупными буквами написано: «Нищета и человеческая подлость». Картичность преобладает над трагизмом и вытесняет его; поэтому многие сцены этого фильма разочаровывают. И патетические картины из эпохи инфляции, растоптавшей многие человеческие судьбы, нас уже почти не трогают.

По сравнению с этим, как по-человечески просто выражена послевоенная нищета в малоизвестном фильме Гриффита «Разве жизнь не чудесна?» (*Isn't Life Wonderful?*, 1924)! В нем великий американский кинорежиссер показывает отчаяние и голод, охватившие жителей Берлина в эпоху инфляции. И даже тогда, когда Голливуд вынуждает его в финале дать некую оптимистическую перспективу, он ни разу не впадает в дешевую сентиментальность. (Достаточно просто сравнить эту радостную детскую сказку о счастье в деревенской хибарке с тяжеловесным хэппи-эндом в фильме «Последний человек», который тоже был навязан Мурнау.) Гриффит без прикрас показывает борьбу за пару картофелин; он показывает бесконечную, постоянно увеличивающуюся очередь из голодных людей, которых нищета толкает на

покупки — пока все снова не подорожало, пока не закончился товар. Эти люди — толкающиеся, отпихивающие друг друга, следящие за тем, чтобы никто не пролез вперед — гораздо более жизненны, нежели те почти декоративные очереди за продуктами у Пабста, где возникает ощущение, будто каждый статист преисполнен осознания своей символической важности. Не стоит заблуждаться на этот счет: ощущение искусственности в фильмах Пабста возникает не по вине выразительных декораций Эрдманна, воссоздающих атмосферу ночных переулков; они как раз вполне успешно выполняют свою функцию. Чего нельзя сказать о художественном решении фильма «Любовь Жанны Ней», где именно склонность режиссера к утрированным акцентам не позволила гармонично сочетать павильонные постройки с настоящими зданиями.

В «Безрадостном переулке» контраст между абсолютно театральными сценами возмущения масс, штурмующих бордель, где проживают жизнь спекулянты, и теми кадрами, в которых мы видим тех же спекулянтов бегущими к выходу, уже показывает весьма характерную для Пабста технику монтажа. В одном часто цитируемом интервью, которое было опубликовано в 1927 году в превосходном английском журнале о кино «Close Up», Пабст дал такое объяснение в отношении «Любви Жанны Ней»: «Каждый кадр запечатлевал какое-то движение, и если в конце одного кадра кто-то двигался, в начале следующего кадра движение продолжалось». Это значит, что он монтирует кадр в том месте, где кто-то из его персонажей находится в движении, чтобы приклеить к нему следующий кадр, где снято или продолжено это или другое движение. Таким образом, глаз, неотрывно следящий за движением, не замечает монтажного перехода. Пабст старается избежать шока от сталкивающихся в монтажной склейке кадров. Известно, что русские режиссеры, наоборот, нарочно вызывали этот шокирующий эффект. Пабст же хотел добиться плавного хода действия.

Как многие другие немецкоязычные кинорежиссеры, Пабст любит такие ракурсы, когда следить за развитием действия можно только по отражению в зеркале. Помощница «мадам» заставляет Грету Гарбо надеть платье с таким глубоким вырезом, что она кажется в нем полураздетой: мы же видим Грету Гарбо со спины перед зеркалом, в котором отражается фигура угрожающей ей женщины. И после того как Гарбо надевает вечернее платье, мы видим ее трижды отраженной в трюмо, и вместе с ней в зеркале отражается пьяный посетитель, чье фактическое присутствие заметно для нас лишь по жадно тянущейся руке на краю

кадра. (Пабст в своих фильмах любит показывать руки у самого края экрана: когда богатый спекулянт приближается к бедной проститутке в исполнении Асты Нильсен, то сначала мы не видим ничего, кроме жирной руки. А когда Аста Нильсен разыгрывает перед перепуганным спекулянтом сцену убийства, Пабст на несколько секунд показывает нам лишь порхающие движения ее усталых рук. О том, как происходило убийство, полицейские узнают только по рукам Асты Нильсен, которые, словно безумные птицы, мелькают на экране.)

В «Любви Жанны Ней» Пабст более изощренно выстраивает кадры с зеркальным отражением. Достаточно вспомнить оргию русских офицеров, показанную таким образом. Это зеркало, разбившееся от брошенной в него бутылки, в большом осколке все же отражает толчею и движения тел. Сцена, в которой влюбленные решают провести ночь в отеле, показана отраженной в окне автомобиля: влюбленные остановили его, но в конце концов не стали в него садиться.

Пабст также любит создавать атмосферу сумерек в своих фильмах, когда свет проникает в темную комнату через наполовину опущенные жалюзи: в «Безрадостном переулке» на полу лежит труп убитой — этот кадр сильно напоминает фотографию в местной криминальной хронике. В «Ящике Пандоры» мы в течение нескольких секунд видим в полумраке комнаты Лулу, выбежавшую из зала суда после объявления обвинительного приговора. Пабст сознательно выстраивает игру света и тени и использует отражения для нагнетания определенной атмосферы или для того, чтобы подчеркнуть драматические, острые моменты.

* * *

По «Безрадостному переулку» уже хорошо заметно, что Пабсту как режиссеру лучше удавалась работа с актрисами, чем с актерами. Впрочем, в этом фильме он сотрудничал с двумя выдающимися исполнительницами. Грета Гарбо, на тот момент еще только начинающая актриса, до этого под руководством Штиллера¹³⁹ безупречно сыграла графиню в «Сеге о Йосте Берлинге» («Gösta Berlings Saga», 1924). В «Безрадостном переулке» благородный овал ее лица, омраченный страхом и печалью, предстает в наиболее выгодном свете. Когда всего один раз она робко пытается улыбнуться, она кажется бесконечно более убедительной, чем в «Ниночке» (1939), где ей приходится соответствовать слогану «Гарбо смеется!». Нерешительность ее игры, отчасти вызванная ее неподдельным страхом перед камерой и прожекторами

(так называемая сценическая лихорадка), придает ее роли удивительное звучание. Здесь, как и во всех последующих фильмах, ее отличает невероятная простота; горькое совершенство ее меланхолии сродни балладе. Балаж как-то сказал о ней, что в ее красоте заключена бесконечная печаль чистоты, присущая внутренней, отгородившейся в самой себе красоте, зыбкой чувствительности «*noli me tangere*»*, и здесь это проявилось так сильно, как ни в какой другой роли.

Игра Греты Гарбо находится в совершенной гармонии со зрелым искусством Асты Нильсен, которая до убийства кажется по-детски робкой, и только сиротливое желание хоть капельки счастья как-то оживляет ее. Однако постепенно ее болезненная пассивность наполняется трагическим пафосом. Ее маска умирающего Пьеро приобретает совершенно особое выражение и как будто усиливает сдерживаемую страсть. Когда ее тяжелые веки на секунду смыкаются, а руки двигаются так, словно не слушаются ее, у нас перехватывает дыхание от ощущения трагичности ее судьбы. Она идет бесконечно усталой, неловкой походкой, словно на деревянных ногах; с самого начала она кажется побежденной, растоптанной, кажется жертвой, избранной для принятия всего горя на земле. Во многих сценах, которые могли бы обернуться выхолащенной сентиментальностью и шаблонным китчем, благодаря ее присутствию появляется жизнь.

В целом Пабсту удастся изобразить среду спекулянтов и их дорогих удовольствий гораздо лучше, чем серую нищету голодных людей. Он с трудом может противостоять искушению приукрасить эту нищету, сделать ее более картинной. (Достаточно вспомнить сцену в притоне, где американский офицер восклицает, что он пришел, чтобы засвидетельствовать нищету, а застал лишь разгул — и при этом уходя он случайно открывает не ту дверь: словно живую картину, он видит перед собой абсолютно шаблонный, китчевый образ «нищеты в комнате для прислуги».)

В «Любви Жанны Ней» Пабст в некоторых сценах отказывается от утрированного полумрака павильонных декораций и снимает целый ряд сцен на парижских улицах. Однако для съемок ночной улицы с домом свиданий он, равно как и в сценах в русском городе, снова возвращается к павильонным декорациям, так как ему необходимо их романтическое настроение. Возможно, именно эта раздвоенность,

* Недотрога (лат.). — Прим. перев.

эти колебания между настроением и реализмом, проявившиеся в декорациях к фильму «Любовь Жанны Ней» (а этот фильм превозносился критиками именно как реалистический), свидетельствуют о том, что по сути Пабст не был реалистом. Ведь и сам он как-то заметил, что всегда стремился к стилизации реалистических сюжетов. Айрис Бэрри¹⁴⁰ тоже это понимала, и в своих «Примечаниях к фильмам» («Footnotes to Films») писала, что Пабст так монтировал свои картины, что последовательность кадров в них усиливала «реалистическую иллюзию».

Поэтому, несмотря на то, что Пабсту большее удовольствие доставил бы возглас «как правдиво», нежели «как красиво», он никогда не отказывается от кадров, в которых живописное присоединяется к динамическому.

Быть может, это отчасти может служить объяснением того, почему Пабст в своем «Ящике Пандоры» совершенно сознательно использует студийные декорации. Его к этому побуждает отнюдь не по-экспрессионистски контрастный стиль Ведекинда — который, кстати, здесь уже почти не ощущается. Пабст видит в сюжете исключительно фантастически-художественную, символическую сторону, соответствующую его вкусам. Андрей Андреев создал для него словно сотканный из туманов Лондон, похожий на исчезающий в дымке Дублин в более поздней картине «Осведомитель» («Informer», 1935) Форда. Тем не менее, именно эти лондонские сцены показывают, что до этого Пабст снимал отдельные части фильма «Любовь Жанны Ней» на настоящих улицах. Здесь ни на чем особо не заостряется внимание. Сверкающие профили, перед которыми Пабст не мог устоять в сцене на корабле, считались ненужными в атмосферных эпизодах. Впрочем, возможно, туман символизирует плену, которой, согласно Воррингеру, северный человек так любит отделять себя от природы. В любом случае, ни Лупу Пик, ни Пабст не были «героями реализма», каковыми их так часто провозглашали за границей. Что касается Пабста, то его фильм «Процесс» (1948) подтверждает его стремление выйти за пределы реализма.

* * *

«Трагедия проститутки» («Dirnentragödie», 1927) — так назывался фильм Бруно Рана¹⁴¹, режиссера, чей творческий путь оказался очень неровным. Ран снял целый ряд так называемых «картин нравов» (Sittenfilm) и несколько чисто коммерческих комедий. Одни названия уже говорят о том, что речь здесь идет о продукции низкого качества. И то, что на

фоне остальных его творений «Трагедия проститутки» оказалась чем-то нетипичным, объясняется по большей части игрой Асты Нильсен и истинным пафосом ее персонажа. Когда она смотрит на мужчину, причиняющего ей невыносимые страдания, когда она усталой, отяжелевшей рукой наносит грим, как будто уже знает, что все напрасно, она неподражаема. Это единственный стоящий фильм, созданный Бруно Раном (на его фоне совершенно незначительным выглядит «Провинциальный грешник» («Kleinstadtsunder», 1927), выделяемый многими зарубежными кинокритиками, потому что именно этот фильм за пределами Германии воспринимался зрителями как творение режиссера «Трагедии проститутки»). И эта единичность успеха стала трагедией, отравившей всю его жизнь; умер Ран еще довольно молодым.

«Трагедия проститутки» находится на стыке между «фантастическо-социальным» жанром, как называет его Пьер Мак-Орлан¹⁴², и возрождающимся реализмом, который в немецком кино никогда не был свободен от определенной стилизованности. В отличие от «Безрадостного переулка», здесь улица уже не играет главную роль, а становится необязательным дополнением к действию. Впрочем, и здесь свет фонарей струится над сумрачными закоулками, а полумрак коридоров таит в себе всевозможные тайны. Однако здесь уже нет того фосфорного свечения в ночных сценах, когда атмосфера гниения, наполняющая безрадостный переулок, начинает светиться в темноте. Нет того шокирующего контраста между светом и тенью, который был в фильме Пабста.

Временами — и в этом новаторство данной картины — улица показана как фрагмент разбитой мостовой, по которой вприпрыжку шагают женские ножки на высоких, стоптанных каблуках, или же тяжело ступают увесистые сапоги сутенера, иногда останавливаясь, словно поджидая кого-то, или вяло плетутся чьи-то ноги в домашних тапочках. И уже одни эти ноги выражают усталость уличной девушки, ожидающей клиентов. Ведь улица и ее мостовая давно проглотили живые души. И вот Ран метр за метром не показывает ничего, кроме ног, ног, идущих по тротуару или поднимающихся по грязным, стертým ступеням. А когда он, наконец, добавляет к этим анонимным ногам тело и лицо их обладателя, то его персонажи по-прежнему напоминают роботов: ими управляет судьба. Несмотря на то, что экспрессионизм уже клонится к закату, в немецком кино вместо живых человеческих существ продолжают действовать абстрактные символы и принципы.

Быть может, этот чрезвычайно убедительный метод Бруно Ран позаимствовал из фильмов немецких авангардистов? Картина Руттмана¹⁴³ «Берлин, симфония большого города» с ее ускользающими впечатлениями, фильмы Ханса Рихтера «Инфляция» и «Предполуденный призрак» («Vormittagsspek») были сняты в том же году, что и «Трагедия проститутки». Или это всего лишь воспоминание о бесконечно тянущейся шеренге солдатских сапог в снежной пустыне из картины Джозефа Мая «Возвращение домой» («Heimkehr»)?

* * *

Возможно, здесь уместно сказать несколько слов о немецком авангардистском кино — о так называемом «абсолютном» фильме.

Для Викинга Эггелинга¹⁴⁴, который первым начал создавать абсолютные фильмы в Германии, кино есть лишь продолжение абстрактных иллюстраций и их перевод в роли. Его интересует отношение определенных структурных элементов друг к другу, сила их взаимного притяжения и отталкивания, контраст или аналогия. Именно в этом контексте следует понимать изменение абстрактных фигур в его «Диагональной симфонии» («Symphonie diagonal», 1924).

Ханс Рихтер¹⁴⁵ идет дальше поиска закономерностей в ритме, вовлекая также в мировоззренческом аспекте проблемы времени, пространства, цвета и света. Он стремится поймать пластические формы в движении, в их динамике и синхронности. Ритм того или иного объекта должен быть наглядно показан внутри пространства и времени. Курц справедливо отмечает, что Рихтера интересует «исходная ритмическая функция движения». Тогда Руттманну ставили в упрек «фельетонистскую» манеру работы. Рихтер объясняет, что Руттманна привлекали исключительно «импровизации с формами», связанными между собой случайными ритмами. В отличие от этого, у самого Рихтера и Эггелинга формы имели более глубокий смысл. Курц говорит о «накатывающих, прибывающих импульсах» руттманновских форм; складывается впечатление, как будто живые, «дышащие изображения пожирают друг друга, набрасываются, борются и обнимают друг друга». То есть Руттманн привносит в свои фильмы эмоциональные моменты, некое переживание. Только за счет этого он смог изобразить сон Кримхильды в «Нибелунгах», не нарушая общего стиля картины.

Влияние авангардистов на фильм «Асфальт» («Asphalt»), снятый Джозефом Маем в 1928 году, неоспоримо. Здесь перед нами один из ха-

рактрных примеров того, как ревностно киностудия УФА следила за тем, чтобы в ее кассовых фильмах использовались все технические достижения художественного кинематографа. Джоэ Май не упустил ничего: он извлек выгоду из знаменитого полумрака, показал асфальтоукладчиков из руттманновского «Берлина» в красноречивом освещении утренних сумерек, использовал смелые ракурсы, с которых не видно ничего, кроме ног рабочих и инструментов для разравнивания асфальта. От его горячей поверхности валит пар; огромный каток с зубчатыми колесами распадается в множестве наплывов и монтажных вставок. Мы как будто видим перед собой симфонию машин в исполнении французских авангардистов. Со всех сторон одновременно появляются все новые кадры, соединяются по диагонали, меняются, превращаются в изменчивые видения. Время от времени камера в объективно-документальной манере проносится над улицами и поездами, показывая их панорамным планом. Нам уже знакомы все эти кадры, и когда мы видим улицу в вихре оживленного движения, мы уже знаем, что первооткрывателями здесь были Руттманн с его «Берлином» и Рихтер со «Стремительной симфонией» («*Rennsymphonie*», 1928).

Впрочем, Май не последователен: с одной стороны, он хочет создать картину безжалостной, равнодушной улицы, где завязываются и рвутся отношения, где происходит никем не замеченная трагическая встреча, где рев автомобилей, словно паровой каток, уничтожает нежность. Май снова и снова стремится вызвать эти расплывчатые ощущения у зрителя. С другой стороны, он делает врезки с кадрами, где мы видим обычные фешенебельные улицы, выстроенные на киностудии УФА, причем даже с несколькими настоящими автобусами и многочисленной массовкой. Поэтому так называемые смелые авангардистские приемы производят крайне поверхностное впечатление и по сути ничем не оправданы в этой абсолютно традиционной любовной истории, переданной в совершенное тривиальной трактовке.

Однако, как и в фильме «Возвращение домой», получившем незаслуженно высокую оценку, Джоэ Май время от времени отходит от привычной рутины и вспоминает о своем честолюбии художника. Тогда он неожиданно меняет ракурс, снимая фешенебельную улицу сверху, и с этого ракурса зритель видит молодого полицейского (в исполнении Густава Фрёлиха), занятого регулировкой движения. Такие вставки выдают любовь Мая к упорядоченной орнаментальности кадра.

С другой стороны, Май также использует все достижения классического кинематографа, уже превратившиеся к тому времени в клише. Так, в парижском притоне вор меняет свой костюм джентльмена на спецодежду газовщика; при этом зритель видит только его тень на стене. Так же тривиально используются таинственные игры теней, когда молодой полицейский после убийства, шатаясь, поднимается по лестнице в квартиру родителей. И даже само убийство показано излюбленным способом: в зеркале.

По сути, авангардистские притязания Джоэ Мая весьма поверхностны; его рутинное подражание, помимо его воли, очень отчетливо проявилось в одном из символических эпизодов. Подобно тому, как в этом эпизоде из всех четырех углов несутся трамваи (кадры наплывают один на другой) и сбивают клетку с птицей внутри, так и его искусный талант режиссера был опрокинут теми авангардистскими элементами, которые он цитировал в своих фильмах. (Джоэ Май обыгрывает символическое значение птичьей клетки — символа мещанской жизни и семейного покоя. Однако мы очень хорошо помним, насколько убедительнее тот же самый мотив птички в клетке интерпретировал со свойственной ему пронизательной жестокостью Штрогейм в фильме «Алчность».)

Джоэ Май не смог принять окончательное решение: в результате так называемое «черное» кино просто не достигает цели и со всеми своими весьма произвольными световыми контрастами полностью растворяется в черно-белой декоративности.

XVI. РАЗВИТИЕ КОСТЮМНОГО КИНО

«ТАРТЮФ» («TARTUFF», 1925) Ф. В. МУРНАУ

Настоящее искусство просто. Однако простота требует самого большого искусства. Камера — это карандаш, которым рисует режиссер. Она должна быть максимально подвижной, чтобы улавливать любое мимолетное настроение, при этом важно, чтобы механика фильма не вставала между зрителем и фильмом.

Ф. В. Мурнау в 1930 году
(Gesek Ludwig. Gestalter der Filmkunst. 1948)

Постановка пьесы Мольера, кажущейся такой типично французской, в немецкой кинокомедии, возможно, кого-то — и в первую очередь французов — и шокировала. Грациозная горничная Дорина имеет внушительную комплекцию Люсии Хёфлих¹⁴⁶; объем талии этой актрисы кажется здесь несколько странным. Удивляет и морализаторский пролог и выдержанный в том же тоне эпилог картины — рассказ о лицемерной экономке, которая пытается медленно отравить старого простофилю, чтобы получить наследство. Племянник показывает слабоумному дяде фильм «Тартюф», тем самым разоблачая лицемерие алчной экономки. По сути, начало и конец фильма являются ненужными довесками, но необычайно красивые, смелые ракурсы заставляют нас забыть об их бесполезности.

Для Мурнау, как впоследствии для Пабста в его картине «Ящик Пандоры», лицо актера — это своего рода пейзаж, который камера непрерывно изучает и исследует до мельчайшей детали. Камера-глаз находит все новые ракурсы, непредсказуемые и неожиданные. Открываются все новые грани, которые необходимо сопоставить между собой. Такое впечатление, что объектив камеры по воле оператора Карла Фройнда обследует все углубления, изгибы, неровности лиц, снятых без грима крупным планом, стараясь подметить все складки, каждое искривление рта, каждое подмигивание. Показывая веснушки и гнилые зубы, она вместе с тем выявляет все скрытые пороки; выпуклости и углубления человеческого лица при сумеречном освещении приобретают значимую рельефность, свет моделирует изгибы и контуры.

Позднее, в 1928 году, в интервью для журнала «Close Up», Карл Фройнд говорил: «Операторская работа на съемках "Тартюфа" была

чрезвычайно интересной. Пролог, равно как и эпилог, я снимал в современном стиле и строжайше запретил актерам пользоваться гримом; я снимал их с самых неожиданных ракурсов, в то время как само действие комедии, напротив, снято как будто через легкую завесу, создающую искусственную расплывчатость».

Эта техника уже предвосхищает отдельные, наполовину размытые кадры в «Фаусте», где Ф. В. Мурнау продолжает разрабатывать новые пластические приемы, освоенные им в прологе и эпилоге «Тартюфа».

Интересно проследить за движением камеры, следующей за героем по пятам: спина Тартюфа все увеличивается и увеличивается, пока не занимает собой весь дверной проем. Мы видим, как он медленно уходит вглубь кадрового пространства. За счет приближения передвижной камеры его спина вырастает до гигантских размеров. Зритель наблюдает за встречей Оргона-Крауса и Тартюфа-Яннингса на ступенях лестницы, где сталкиваются два разнонаправленных движения. Это столкновение искусно заснято на камеру. Сначала мы видим просто две фигуры: Тартюф подкарауливает Оргона, тот его не замечает; неожиданно на экране появляется огромное, угрожающее лицо Тартюфа, снятое крупным планом. Затем, уже в новом ракурсе, зритель видит, как Оргон отшатывается от этой угрозы, после чего, опять же с другого ракурса, показана спина Тартюфа: он наступает на отпрянувшего Оргона.

Эти два плана, объединенные одним монтажным приемом, который французы называют «*champ-contrechamp*», означают приближение поворотного момента в действии: то магическое воздействие, которое мнимый благодетель оказывает на доверчивого Оргона, его власть над Оргоном видны невооруженным глазом. Следующий крупный план являет зрителю огромное лицо Тартюфа: оно нависает над Оргоном, чей профиль едва заметен у самого края, и занимает по диагонали весь экран. Эти кадры еще раз подтверждают отношения личной зависимости Оргона от Тартюфа. Каждый ракурс, каждый контрапункт киносъемки тщательно выверен и участвует в действии в качестве самостоятельного элемента. В данном случае первый крупный план является в некотором роде прелюдией, а последний подводит итоговую черту в этой сцене.

И точно так же, как в прологе и эпилоге, один-единственный крупный план может рассказать о характере персонажа буквально все:

камера наглядно демонстрирует лицемерие Тартюфа, показывая его заостренный череп с редкими, прилипшими к нему волосами: внешний вид соответствует его подлой натуре.

* * *

Благородные очертания скромных, сдержанных декораций, которые Герльт создал для своего фильма при содействии Рёрига, непринужденно встраиваются в игру кинокамеры; волнообразные изгибы каннелюр, элегантный профиль полупилястра, кружевная решетка лестничной балюстрады с филигранным рисунком, отбрасывающим в свете свечи причудливые тени, делают атмосферу XVIII века еще более притягательной. Мурнау удается соединить разные оттенки черного, серого и жемчужно-белого. Каждый декорационный элемент играет особую роль в оживленном действии: огромный светильник на фоне гладкой стены образует контрапункт с прямой, темной фигурой Тартюфа, шагающего из стороны в сторону в бесплодном рвении сектанта. Волюты парадной лестницы подхватывают грациозное движение кринолинов, обладательницы которых вспархивают вверх по ступеням.

На несколько секунд камера останавливается на изящной архитектуре всех трех этажей дома: на верхнем этаже дверь открывается ровно настолько, насколько необходимо, чтобы через нее проскользнул Тартюф. Подобно огромной летучей мыши, он спускается на первый этаж. Тут же открывается другая дверь, и камера вместе с Дориной склоняется над лестничным пролетом: вместе с ней на каменной плитке прихожей мы видим полоску света под чуть приоткрытой дверью. Тем самым Мурнау и Майер всего лишь дают понять, что в спальне Эльвиры Тартюфа ждет ловушка. И вот по лестнице спускается Дорина, держа в руке свечу, от которой по лестничной клетке разбегаются мерцающие блики. Горничная спешит предупредить Оргона. И снова Майер и Мурнау не упускают возможности приоткрыть еще одну дверь в комнату, из которой струится более яркий свет. В результате этот, сам по себе не очень длинный эпизод превращается в настоящую симфонию света. Одновременно он раскрывает скрытый лейтмотив всего фильма: сначала идет алегретто — двери ритмично распахиваются и захлопываются; затем в андантино главные герои, как по гамме, то поднимаются, то снова спускаются по лестнице, то задерживают, то отодвигают портьеры, обнаруживая или скрывая от зрителя чью-то фигуру. Полупрозрачные шторы, за которыми смутно угадывается окон-

ная рама, опущены, благодаря чему создается характерная сумеречная атмосфера.

И вдруг кинокомедия, поначалу казавшаяся нам чем-то вроде «Минны фон Барнгельм»*, становится легкой и благоуханной, как интермеццо Моцарта; толстая Дорина кажется не такой грузной, не такой прусской. Непонятно как, но в ней появляются черты женщин с картин Шардена¹⁴⁷.

В этом фильме Мурнау достигает удивительной гармонии костюмов и интерьеров. Вот на отдаленном, гладком фоне резко выделяется черный, аскетичный сюртук Тартюфа или мерцает атласное платье, контуры которого очерчены темными кружевами. На фоне свободно драпирующегося, отливающего бархатным блеском полога вырисовывается изящный узор покрывала, подчеркивающего нежность дезабилье. Эта воздушная легкость чувствуется еще сильнее, когда ее грубо нарушает крестьянская неуклюжесть Тартюфа-Яннингса, развалившегося на белом кружеве постели. Перед пьяным нахалом стоит в надменно-замкнутой позе стройная красавица Эльвира (Лил Даговер).

Словно отсылая нас к шедеврам Ватто, Мурнау старается передать перламутровый блеск склоненной женской головки, играет с оттенками шелкового платья, отражающего свет и тени. У немецких кинорежиссеров обнаружилось тонкое чутье в вопросах костюма. Первоначальный веризм с использованием чуть ли не театрального реквизита уже давно отошел в прошлое. Робисон и Людвиг Бергер в фильмах «Манон Леско» («Manon Lescaut», 1922) и «Потерянный башмачок» («Verlorener Schuh», 1923) с явным удовольствием показывают зрителю приглушенные блики на бархатных костюмах и неожиданные вспышки света на струящемся, слегка смятом шелке. Впоследствии Любич при каждой возможности тоже будет оживлять шелковые поверхности и играть роскошными драпировками на зеркальном паркете. Немецкие кинематографисты в своем стремлении проникнуть вглубь экрана и управлять тенями одновременно с этим научились оживлять различные поверхности.

Формы возникают и исчезают: в мерцающем изгибе серебряного кофейника Тартюф во время свидания с Эльвирой видит искаженное отражение Оргона, спрятавшегося за гардиной. Похожий прием мы встречаем в короткометражном фильме Эрнё Мецнера «Нападение»

* «Национальная немецкая комедия» Лессинга — Прим. перев.

(«Überfall»), но здесь воплощен совершенно другой замысел. Как и Абель Ганс в своей картине «Безумие доктора Тюба» («Folie du Docteur Tube», 1915), Мецнер, скорее, приветствует случайность причудливых искажений. Для Мурнау же зеркальная поверхность — это долгожданная возможность в подвижной, импрессионистской игре уловить процесс изменения форм, их взаимное проникновение и постепенное исчезновение, своеобразный анаморфоз.

Перевод комедий Мольера на немецкий язык всегда имел необычные последствия. Генрих фон Клейст в своем адаптированном переводе «Амфитриона» на свое усмотрение углубил содержание этого произведения, в большей мере направив его в сторону трагического. Остроумная комедия о супружеской измене римского бога превратилась в исполненную печали историю о женщине, мечущейся между двумя мужчинами, и историю о боге, который со своей тоской по обычной человеческой жизни по сути является несчастным малым, завидующим Амфитриону, а вовсе не комичным рогоносцем.

С «Тартюфом» дела обстояли схожим образом. Возможно, фильм несколько утяжелил комедию: у зрителя появляется странное, болезненное беспокойство. Мы смутно догадываемся, что и без Тартюфа семейные ссоры между Оргоном и Эльвирой не исчезли бы. На самом деле в этой трагикомедии Ф.В. Мурнау не может быть хэппи-энда.

Граббе — немецкий драматург с мечущейся душой — назвал одну из своих пьес «Шутка, сатира, ирония и глубокий смысл». «Глубокий смысл» — так могли бы называться многие произведения немецких авторов, будь то пьесы Генриха фон Клейста или фильмы Мурнау. Отчаяние толкает их на непрерывные поиски другой стороны вещей.

XVII. КАМЕРА-ГЛАЗ Э.А. ДЮПОНА

«СТАРЫЙ ЗАКОН» («DAS ALTE GESETZ», 1924). —
«ВАРЬЕТЕ» («VARIÉTÉ», 1925)

Люди, один за другим и ничего не зная друг о друге, набились в здание цирка и, подобно монументальной ротонде изумления, сидели, разделенные на сектора.... По галерке пробегали орнаменты взволнованных рук, дуговые лампы размахивали своими энергетическими молочными бидонами.

Карл Эйнштейн. Бебукин, или Чудеса дилетантов
(экспрессионистский роман)

То обстоятельство, что звуковые фильмы Эвальда Андре Дюпона, начиная с его «Атлантики» («Atlantik», 1929), разочаровали зрителя, имеет свои причины. Появление звука в кино затронуло Дюпона сильнее, чем многих других кинематографистов. Дюпон относится к типу людей с преимущественно зрительным восприятием. Он умеет красиво распределять актеров в кадровом пространстве, но не может придать им выразительности, если только они сами таковой не обладают. Его сильная сторона в другом.

Копия «Старого закона», найденная Анри Ланглуа, создателем Французской синематеки, позволяет понять подлинные качества самого Дюпона: он умеет передавать различные оттенки, как бы вдыхая в них пульсирующую жизнь и до бесконечности создавая пленительные вариации света и тени. Он не ищет неподвижных, чисто орнаментальных форм, как многие немецкие кинорежиссеры, не стремится к декоративно-геометрической, застывшей стилизации. Он сталкивает различные валёры, стремится оживить непрерывное движение светотени, включая отдельные цветовые аспекты, которые можно передать в черно-белом кино. Эту функцию выполняет то клетчатая жилетка, то полосатый воротник пиджака, то пестро украшенная ваза или гобелен. Помещения пронизаны сумеречным светом, соответствующим ситуации; бархатные тени чередуются с шелковым сверканием свечей.

У окна Дюпон создает мизансцену для камерной драмы: Эрнст Дойч робко стоит рядом с Хенни Портен. Шелк ее кринолина нежно отражается в окне, в то время как сумеречную гостиную окутывает молчание. Или другой эпизод: молодая девушка, опечаленная уходом

возлюбленного, в отчаянии прячет лицо в подушку, а вокруг нее Дюпон бережно распределяет складки ее платья, чтобы мы могли видеть ее гибкий, как стебель цветка, стан.

Исторический костюм здесь не имеет ничего общего с маскарадом; дагерротипы оживают; кринолины скользят по паркету, порхают над зелеными газонами. Блистательная роскошь изменчивых, ускользающих впечатлений радует глаз.

И даже в сценах сельского гетто Дюпону при помощи оператора Теодора Шпаркуля удастся очень деликатно оживить темные тона и при этом избежать жестких контрастов. Создается ощущение размытости, растушевки в духе рембрандтовской школы. Достаточно сравнить эти эпизоды с похожими сценами в «Процессе» Г.В. Пабста, где действие происходит в такой же ортодоксально еврейской среде, чтобы почувствовать такт и невероятную деликатность Дюпона.

* * *

В «Варьете» чисто эстетическая интуиция Дюпона идет еще дальше. Он использует последние элементы вымирающего экспрессионизма: крутой, почти вертикальный наклон мрачных тюремных стен создает невыносимое ощущение тяжести, еще более сильное, чем от домов-казарм в «Метрополисе». Тюремный двор кажется черной шахтой, внутри которой непрерывно идут по кругу одетые в светлые одежды заключенные.

Или же Дюпон показывает нам лишь обезличенную спину анонимного заключенного. От человека остается только номер — 28. Эта спина заполняет почти все пространство, и только слева от нее, уже почти что за пределами кадра, вдалеке едва виднеется крошечная фигура директора тюрьмы, напоминающая отчасти доброго Деда Мороза, а отчасти Господа Бога на лубочных картинках. В конце концов камера наплывает еще ближе, и от огромной спины не остается ничего, кроме абстрактного круга с гигантской цифрой 28.

Дюпон варьирует этот прием в сцене, где Яннингс мстит своему сопернику: на переднем плане мы видим лишь массивные плечи, шляпу, а за плечом, далеко на заднем плане — совершенно крошечного, поверженного совратителя, дрожащего от страха и опьянения. Перед лицом первобытной страсти мстителя (мы видим только его мощное, показанное со спины плечо), соперник, наклоняющийся за ножом перед неравным поединком, кажется особенно жалким.



«Фауст» (1926)



«Восход» (1927)



«Гордость фирмы» (1914)



«Голем» (1914)



«Голем — как он пришел в мир» (1920)



«Улица» (1926)



«Нибелунги» (1924)



«Кабинет доктора Калигари» (1920)



«Кабинет доктора Калигари» (1920)



«Усталая смерть» (1921)



«Кабинет восковых фигур» (1924)



«Атлантика» (1929)



«Варьете» (1928)



«Трехгрошовая опера» (1930/31)



«Куле Вампе» (1932)



«Путешествие матушки Краузе за счастьем» (1929)



«Ткачи» (1927)



«Берлин — симфония большого города» (1927)



«Другой» (1913)



«Метрополис» (1927)



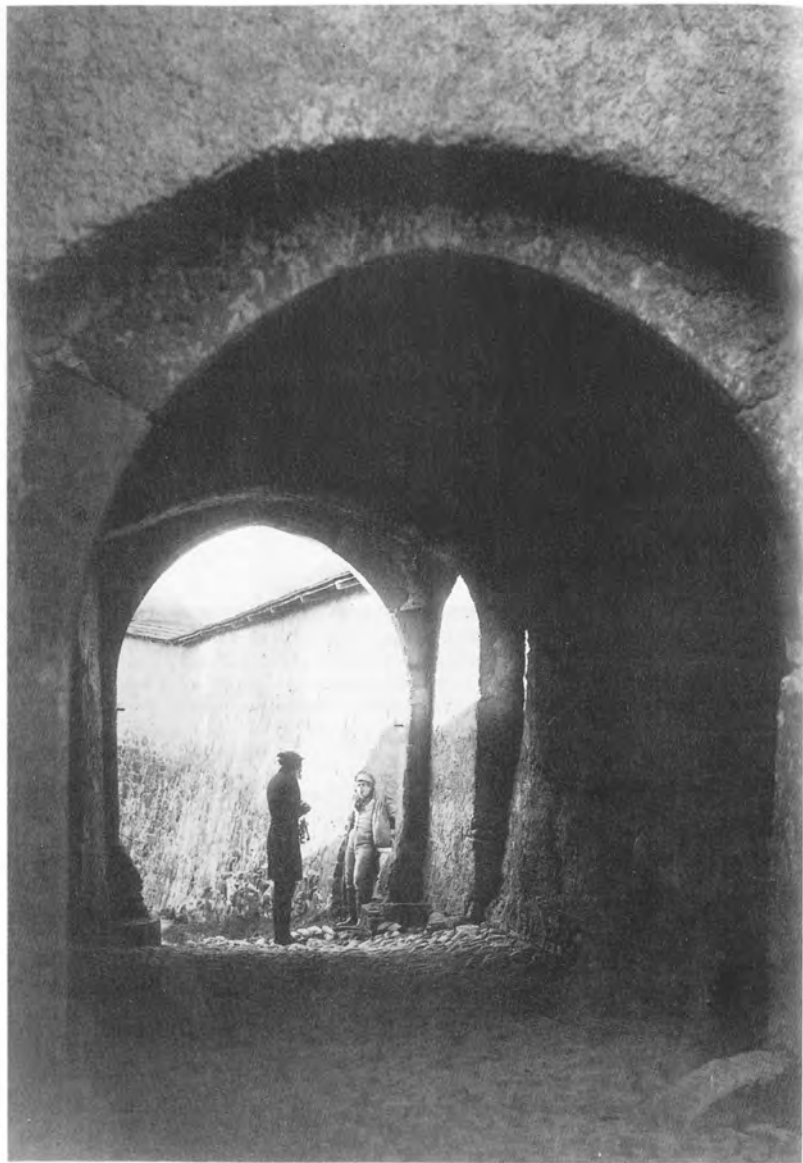
«Товарищество» (1931)



«Священная гора» (1926)



«Люди в воскресенье» (1929)



«Носферату — симфония ужаса» (1922)

Дюпон тактично избавил нас от созерцания каждой фазы этой борьбы, жуткие подробности которой порадовали бы не одного режиссера.

Камера лишь на один миг, словно не придавая этому особого значения, задерживается на кровати, на которую совратитель, по-видимому, бросил свою слабо сопротивляющуюся жертву. А потом мы уже видим развязку: высоко поднятая рука держит нож, ладонь разжимается, хватка ослабевает, оружие падает на пол.

Схожий прием несколько лет спустя Пабст применит в своем фильме «Ящик Пандоры»: здесь единственное, что указывает на смерть Лулу в руках Джека-Потрошителя, так это ее рука, которая медленно и безжизненно опускается вниз.

Многие критики той эпохи превозносили Яннингса за то, как он «своей спиной сумел выразить полную драматизма игру». И хотя Яннингс — насколько ему позволяет его натуралистическая концепция — с редкой для него простотой воплощает образ обманутого роковой женщиной артиста, через некоторое время зритель слегка пресыщается этой «игрой спиной». Мы видим только спину Яннингса, когда он идет по сумеречному тюремному коридору в кабинет директора, где разыгрывается важная сцена, в которой он опять-таки показан только со спины. И когда в луна-парке он работает зазывалой, мы снова видим только его мощную спину. После первой сцены, где женщина-вамп — Лиа де Путти¹⁴⁸ — проникает в жилой вагончик, зритель тоже видит только спину Яннингса; тяжело, осозная свою сексуальную зависимость, он идет к супружескому ложу в углу за занавеской. И когда в кафе Яннингс долго и неотрывно смотрит на раскрывающую обман карикатуру на мраморной поверхности стола, Дюпон снова показывает нам только его широкую, неподвижную спину и вцепившиеся в стол руки. Наконец, после убийства Яннингс идет по гостиничному коридору, и опять Дюпон снимает его со спины, и зритель видит, как он какое-то время тащит за собой виснувшую на нем женщину. Это стереотипное повторение ракурса, когда в самых различных ситуациях зритель видит лишь спину главного героя, снижает интенсивность его оптического эффекта. (Насколько более убедительно и гармонично Мурнау включает в действие снятого со спины Тартюфа, которому оператор буквально дышит в затылок; он не злоупотребляет этим ракурсом, и для зрителя он становится чем-то неожиданным, неповторимым.)

Когда мы сравниваем атмосферу луна-парка в «Варьете» с ярмарочной суетой в «Калигари» или со стилизованной, крайне неестественной атмосферой ночного ярмарочного балагана в «Кабинете восковых фигур», мы понимаем, в чем заключается талант Дюпона: ему удастся запечатлеть ускользающие, непрерывно меняющиеся в свете и движении формы. Он повсюду ищет мерцающее, бурлящее движение. Так, например, импровизированные танцы артистов он снимает через вращающиеся лопасти вентилятора. Это кружение, колыхание воздуха смешивается с извивающимися телами танцующих на столе женщин. Или же Дюпон в течение нескольких секунд показывает лицо Яннингса через круговое движение платка, которым артист обмахивает свою разгоряченную партнершу.

Таким образом, Дюпон пытается уловить изменчивые впечатления. Однако здесь мы имеем дело с импрессионизмом, основанным на экспрессионистской абстракции. Например, в одной из сцен он снимает зрителей сверху, как бы сквозь тело циркового артиста, раскачивающегося из стороны в сторону на своей трапеции. Толпа в этом черно-белом фильме превращается в почти разноцветное, пестрое Нечто, расплывается пятнами, становится своего рода подвижной мозаикой. (Ведь мы видим зрителей так, как их видит раскачивающийся на трапеции артист.) Усыпанный звездами купол Берлинского зимнего сада превращается в калейдоскоп мельчайших искр. Или же в сцене, где Яннингс, исполняя номер на трапеции, чувствует сильное головокружение при виде своего врага: вокруг него стремительно вращается воронка зрительных впечатлений, и этот чисто оптический прием позволяет нам понять, что происходит у героя в душе.

Чтобы образно передать возбуждение Яннингса, Дюпон показывает, как его видения уносятся прочь, словно увлекаемые невидимым вихрем. Когда Яннингс обнаруживает на столе карикатуру и понимает, что его обманули, он не двигается с места, зато мир вокруг него начинает раскачиваться.

Все эти оптические впечатления берут начало в хаосе абсолютного экспрессионизма. Однако здесь они обретают силу и убедительность, поскольку освобождены от чисто экспрессионистского схематизма. Атмосфера ночной улицы, в которую окунается толпа зрителей, выходящая из мюзик-холла, становится необъяснимо чарующей — возможно, именно потому, что теперь режиссер не стремится к неестественным

контрастам экспрессионистской эпохи. Неоновые рекламы, то вспыхивающие в темноте, то снова гаснущие, свет ламп, заставляющий вибрировать ночной воздух, — все это не имеет ничего общего с абстрактным лабиринтом сложных сверкающих геометрических линий на фоне темных кубических форм. Атмосфера луна-парка, эта запутанная конструкция из шестов, перекладин, раскачивающихся трапеций, качелей, кабинок колеса обозрения и каруселей удерживает импрессионистское течение впечатлений и стремительных переходов.

Благодаря этому черно-белое решение в «Варьете» Дюпона приобретает невероятную оптическую убедительность и жизненность, приближающую его к цветному кино. Так, например, белые фигуры акробатов, до того как начинается их воздушный номер, проносятся мимо оживленной толпы в затемненном зале, и ряды зрителей кажутся размытыми в дымчатом свете прожекторов, чем-то напоминая колышущуюся, фосфоресцирующую морскую гладь. На черном фоне призрачно вырисовываются белые трико и бледные напудренные лица; мощный свет прожекторов высвечивает тела артистов, которые приобретают мерцающую пластичность, становятся как бы трехмерными. Появляются все новые лучи прожекторов; они пронизывают темное пространство, рассеиваются, следят то за одним, то за другим воздушным гимнастом, взмывающим вверх по лестнице. В течение несколько мгновений камера снимает это восхождение снизу, как будто пытаясь любовно запечатлеть каждую деталь, каждую фазу движения; она запечатлевает изогнутое тело артиста в перспективном сокращении, так что в какой-то момент оно кажется не более чем элементом орнамента, напоминающим по форме краба.

Мы чувствуем, как возбуждается толпа зрителей в цирке при исполнении *salto mortale*, как жажда крови охватывает это тысячеголовое чудовище. (Впрочем, по мере того как камера приближается и толпа распадается на отдельных зрителей, этот галлюцинаторный эффект пропадает: Дюпон демонстрирует лишь тривиально-натуралистичные карикатуры.)

Но на какой-то миг толпа под сетью огненного дождя превращается в море бесчисленных вытаращенных глаз, в вязкую трясику, из которой, как из вулканической лавы, поднимаются пузыри. Для Дюпона здесь главное — движение. Когда Ланг в сцене гала-представления лже-Марии выводит на экран море горящих, жадных глаз, эта картина остается статичным, фиксированным орнаментом.

Подвижная камера Карла Фройнда следит за пересекающимися пространством телами, которые летят навстречу друг другу, проносятся мимо, бесстрашно переворачиваются в воздухе или стремительно падают вниз, ныряют в паутину тросов и канатов и снова взмывают вверх. Даже номера воздушных акробатов в американском фильме Мурнау «Четыре дьявола», снятые несколько лет спустя при использовании всех возможных оптических приемов, не могут сравниться с этими кадрами по виртуозности исполнения.

* * *

В этом вихре света и движения любовная линия слегка отодвигается на второй план: это старая, банальная история о любовном треугольнике, к которой присоединяется заунывная шарманочная песня о «смелом юноше на летающей трапедии».

Иногда Дюпон пытается привнести в среду цирковых акробатов атмосферу каммершпиля: так, он показывает нам Яннингса сидящим в гримерке при свете электрической лампочки и погруженным в свои мысли. А в сцене в кафе огни ламп отражаются в сверкающих бокалах. Дюпон понимает, насколько акцентирование отдельных предметов может усилить напряжение, уплотнить атмосферу и патетически заострить ситуацию. Показанные крупным планом грубые пальцы Яннингса судорожно сжимают рюмку; в жилом вагончике через равные промежутки времени (что особенно раздражает) из крана капает вода — капля за каплей, капля за каплей. Впрочем, Дюпон не достигает того уровня выразительности, который отличает Пудовкина: в его фильме «Мать» (1926) мы тоже видим капли воды, падающие со зловещей регулярностью, и ему удастся сделать их слышными даже в немом кино исключительно за счет изображения. Дюпон хочет показать монотонность существования артистов в этом вагончике, но он не достигает задуманного эффекта, так как использует для этого неуклюже-комичную аналогию: когда закрывают кран, с детской колыбельки начинается точно такое же монотонное капание.

Особую радость Дюпону доставляют тщательно проигранные, символически контрастные ситуации. Например, Яннингс заморожено смотрит на спину Лиа де Путти, танцующей на эстраде, а потом устало и как будто с отвращением переводит взгляд на согнутую, кажущуюся бесформенной в складках старого платья спину своей жены у пианино.

Его взгляд сравнивает также изящные ножки танцовщицы и ноги пианистки в спущенных шерстяных чулках.

И теперь становится понятно, почему превозносимая многими историками кино сцена между директором театра Генрихом Лаубе и юным воспитанником театрального училища в фильме Дюпона «Старый закон» уже не производит того сильного эффекта, как раньше: показывая чтение монолога, Дюпон использует прием эллипсиса — объектив камеры направлен на директора театра, и вначале мы видим только его равнодушие. Вдруг Лаубе прислушивается, перестает есть, на его лице появляется выражение напряженного внимания. Таким образом, Дюпон показывает не декламирующего дебютанта, а только то впечатление, которое его декламация производит на директора. Новаторский прием для той эпохи. Однако решение этой сцены слишком тяжело-весно, и Дюпон не достигает того эффекта, которого добился, например, Любич своими знаменитыми, быстро сменяющими друг друга кадрами, мгновенно раскрывающими ситуацию и через эллиптическое сокращение акцентирующими визуальные образы.

Впрочем, отдельные эпизоды «Варьете» свидетельствуют о том, что Дюпон, по сравнению с его же картиной «Старый закон», усовершенствовал технику монтажа, и некоторые сцены, несмотря на символизм, стали более сдержанными не только из-за различий в сценарии. Например, та сцена, где соблазнитель, ожидая прихода молодой женщины, открывает окно, чтобы потом, после того как он ее затащит в комнату, под предлогом сквозняка закрыть дверь. Он опускает жалюзи, а когда женщина уходит, снова поднимает их — и здесь молчание и эллипсис невероятно красноречивы.

Однако обычно Дюпон не в силах противостоять искушению символического визуального воздействия: когда в вагончик заходит роковая красавица, создается впечатление, что это сама судьба заходит к артистам. Дюпон сначала показывает лишь лоб и большие глаза Лиа де Путти; потом, подобно восходящему солнцу, появляется ее лицо целиком. Банальная сцена ярмарочной жизни превращается в патетически обставленную метафору.

Возможно, этот громоздкий символизм, к которому склонен Дюпон, стал одной из причин того, что в эпоху звукового кино он уже не мог снимать фильмы уровня «Старого закона» или «Варьете». И хотя он первым понял, какое значение для изображения может иметь звуковой фон и весьма умело использовал его в своей «Атлантике», тем не менее, в

диалогах обнаруживается характерная для него обстоятельность, если он не полагается полностью на визуальное воздействие, а прибегает к помощи символов. Уже немой фильм «Мулен-Руж» (1928) лишен той визуальной магии, которая исходит от «Варьете». Дюпон привносит в свои произведения слишком много деталей, и действие распадается на отдельные режиссерские идеи, не складывающиеся в единое целое. И «Сальто Мортале» (1931) кажется всего лишь жалким повторением всех тех элементов, которые вдохнули жизнь в «Варьете»: оптическая виртуозность Дюпона здесь работает вхолостую.

Так что неизвестно, стоит ли сожалеть о том, что Дюпон, который в настоящее время владеет ресторанчиком в Голливуде, больше не снимает новых фильмов.

XVIII. АПОФЕОЗ СВЕТОТЕНИ

«ФАУСТ» (1926) ФРИДРИХА ВИЛЬГЕЛЬМА МУРНАУ

*Легко понятная робость охватила меня, когда я подумал, что избрал для моего балета сюжет, уже обработанный нашим великим Гёте, и при том в его величайшем произведении. Но если достаточно опасно, пользуясь даже одинаковыми изобразительными средствами, соперничать с таким поэтом, то насколько рискованнее и опаснее подобный замысел, когда собираешься выступить на арену с неравным оружием! В самом деле, для выражения своих мыслей Вольфганг Гёте имел в своем распоряжении весь арсенал словесного искусства. ...Я пишу всего только тощее либретто, где могу лишь совсем кратко наметить, как должны действовать и двигаться на сцене танцоры и танцовщицы...**

Из письма Генриха Гейне о его балете «Доктор Фауст»

Начало этого фильма знаменует собой апофеоз, которого достигло использование светотени в немецком кинематографе. Хаотичные клубы пара в первых кадрах фильма, рождающийся из тумана свет, лучи, пронизывающие воздух, оглушительная оптическая fuga, эхом гремющая по всему небосводу — от всего этого буквально захватывает дух.

Светящаяся фигура архангела, от одного вида которой рассудок приходит в смятение, противостоит демону, чьи очертания хотя и кажутся сотканными из ночной мглы, но вместе с тем приобретают монументальную объемность. Яннингс в роли демона наконец-то отказывается от всех своих натуралистических шуточек, выглядит сдержанным и абсолютно естественным (Впрочем, едва спустившись на землю, Яннингс в облике испанского кавалера снова растворяется в натуралистических деталях и начинает играть с расчетом на внешний эффект.)

Ни одному режиссеру, в том числе и Лангу, не удавалось так убедительно изобразить сверхъестественные явления в павильонных декорациях. Порой сложно понять, что мы видим перед собой: все еще плащ демона, окутывающий своими бесконечными фалдами весь город, или

* Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собрание сочинений в 10-ти томах. М.: «Художественная литература», 1958. Т. 9, с. 25.

гигантское облако? Сможет ли сатанинская мгла поглотить божественный свет? Где границы этих величественных видений?

В кабинете Фауста мы видим тот же туманный, струящийся свет, что и в первых кадрах, где все дымится и курится. Здесь тоже нет ни одного случайного контраста, нет слишком резких контуров или искусственно разорванных теней. Формы, словно сверкающие цветы, вырастают из темноты. И даже если Мурнау дает смутную аллюзию на рембрандтовскую гравюру «Фауст», он особым образом переводит это настроение на язык кино. В струящейся светлой дымке возникают контуры, и кажется, что вибрирующим эхом разносятся аккорды, словно кто-то нажимает на невидимую педаль. Вот, подобно исполину, старый Фауст стоит в аудитории в полукруге своих учеников. И снова мы видим струящийся свет и туман. Здесь одна масса уравнивает другую, один валёр оттеняет другой. Формы меняются, стираются; борода, сталкиваясь с лучами света, превращается в светящуюся пену; пузатые бока реторт мягко отражают свет.

Ярмарка, которую словно лишили всякого веселья, лишь матово вырисовывается в тумане. Что-то призрачное появляется в ее атмосфере. Ни один луч солнца не проникает в ярмарочные шатры. Кувырки и прыжки Гансворста кажутся застывшими. Все вокруг предвещает надвигающееся несчастье. И вдруг начинается паника. Чума косит все живое, ураганный ветер переворачивает подмости, рвет в клочья убогий шатер. Параллельно обрывкам шатра, которые на несколько секунд поднимает в воздух ветер, лежит обезображенный труп шута. (Когда Ганс Кобе в фильме «Торгус» показывает мертвого юношу, лежащего на лестнице, то все в этих кадрах тщательно упорядочено: окоченевшее тело с раскинутыми руками образует крест, кудри аккуратно разложены, ноги соединены. Визуальное воздействие, производимое мертвым шутком Мурнау, тоже хорошо продумано, однако мы не замечаем этого расчета, настолько органично построены переходы. Декоративная арабеска заученных поз заменена самим процессом, динамично интегрированным в действие. Это еще нагляднее проявляется в эпизоде с монахом: он тщетно пытается остановить тех, кто решил сполна насладиться жизнью перед смертью, но падает, сам сраженный чумой.)

Когда туман рассеивается, мы обнаруживаем в фильме Мурнау необычайную пластичность, обусловленную его пристрастием к визуальным выразительным средствам: подобно мрамору, чуть светится в темноте лицо умирающей матери; чумные трупы на ступенях лестниц

напоминают фигуры, высеченные на крышке саркофага; зловеще выпирают ступни мертвецов. Головы показаны с такой невероятной убедительностью, что их невозможно забыть: это относится и к неуклюжему зеваче с тупой и наглой гримасой на лице, который бесстыдно глазеет на привязанную к позорному столбу Гретхен, и к поющим в хоре детям с широко раскрытыми ртами, чьи лица невинны и прекрасны, как лица ангелов на картинах Боттичелли. (Дрейер¹⁴⁹, многое позаимствовавший у Мурнау, как видно уже по его ранней картине «Вампир» (1932), использует этот образ детей, поющих в хоре, в своем фильме «День гнева» («Dies Irae», 1943).) С пластичностью этих по-детски пухлых лиц контрастирует лицо Гретхен — странно плоское и опустошенное, словно прибитое снежными хлопьями, так что невольно вспоминается лицо Лилиан Гиш, бредущей сквозь снежную бурю в фильме Гриффита «Путь на Восток» («Way down East», 1920).

В какой-то момент лица озаряются волнами света. На лице умирающего монаха мелькают тени убегающих из города людей, но сами они не видны зрителю. Свет струится отовсюду. Он изливается на Фауста, сжигающего огромные пыльные фолианты, на затемненную фигуру Мефистофеля, беседующего с огнем, на дым в часовне, из которого в сцене заклинания появляются огненные круги. Огненные буквы вытягиваются в полный рост и обещают Фаусту величие и власть. Из глубины церкви льется мягкий свет, который богослужебное пение оттеснило под самый купол. Теперь же он превращается в непроницаемую стену: перед ней вынуждены остановиться те, кто предназначен тьме. Так световые эффекты непосредственно участвуют в действии. Когда Мефистофель, снова обернувшись демоном, встает во весь свой исполинский рост, чтобы крикнуть «Смерть!» (Мурнау и здесь удается придать звучание немому изображению), факельные огни, словно услышав этот зримый крик, вдруг начинают блуждать в ночи. Окруженная дымом и огнем Гретхен склоняется к Фаусту: она узнала его, несмотря на то, что он постарел, а у нее самой помутился рассудок. Языки пламени взмывают в небо, а солнечный луч — символ божественной милости и спасения — озаряет вечность.

Во всех последующих фильмах Мурнау мы снова встречаем эти симфонии света. В своем американском фильме «Восход солнца» он играет со всеми мыслимыми оттенками: свет фонарей скользит по окнам темной комнаты, когда рыбаки ищут потерпевших крушение, и отражается на лице молодой женщины, которая наблюдает за проис-

ходящим. Когда она смотрит вниз с ветки дерева, на которой сидит, свет факелов скользит по ее лицу, в то время как на заднем плане загораются все новые огни.

* * *

В «Фаусте» освобожденная камера ощущается не так сильно, как в «Последнем человеке». Мурнау научился подчинять свою радость от движения общему ритму, который и определяет конкретные ракурсы. Глубокие пролеты лестниц, склоны и возвышения его средневекового города могли бы спровоцировать частое использование ракурса сверху вниз, однако Мурнау не злоупотребляет им. Когда камера Карла Хоффманна выхватывает уходящую глубоко вниз лестницу между домами, от которых видны лишь остроконечные крыши, то на это есть свои причины: данный ракурс драматургически вписан в действие, ведь именно отсюда к Гретхен приближается ее судьба в образе возлюбленного и его советчика — дьявола. А когда Мурнау любит знаменитой панорамой во время полета, демонстрируя ее зрителю во всех подробностях, то делает он это потому, что хочет наглядно показать смену времени и места. Наиболее убедительным нам кажется переданный визуальными средствами крик ужаса: вырвавшись из груди напуганной Гретхен, он преодолевает огромные расстояния и зовет Фауста.

Вероятно, Дюпону первому пришло в голову построить сцену так, как будто мы видим ее глазами актера. Для этого съемка велась из-за плеча исполнителя. Впрочем, Мурнау не нуждался в чужих примерах: уже в «Носферату» его камера, а вслед за ней и зритель смотрит глазами маленького свихнувшегося маклера, вцепившегося в конек крыши, на крошечные фигурки преследователей далеко внизу, в узком переулке.

В «Фаусте» тот же прием применен так деликатно, что он едва различим. Но, несмотря на это, один американский критик уже в то время заметил, что сцена, в которой Фауст преследует Гретхен на цветущем лугу, построена так, как будто ее ироничным зрителем является Мефистофель.

Движение изображения осуществляется ритмичными контрапунктами: по ступеням собора медленно поднимается светлая процессия детей. Они держат в руках лилии, как будто это свечи. В монтаже этому восхождению противопоставлен натиск ландскнехтов с их острыми алебардами и поднятыми флагами.

Мурнау удается все время по-новому варьировать ракурсы с уходящими вниз улицами-лестницами и выявлять каждый раз новые аспекты. Ночью, когда от гниющих тел поднимаются чадные испарения, закутанные в сутаны монахи несут вверх по лестнице гроб. Со всех сторон напирает толпа со своими покойниками. И если мы внимательно посмотрим на плавное движение этих тел, мы поймем, насколько механистичны по сравнению с этим движения толпы у Любича; здесь, у Мурнау, процессия разделена на ритмичные звенья, но все происходит органично, ничто не кажется заученным.

Стилизованные остроконечные крыши, черепицы которых складываются в абстрактный линейный рисунок, кажутся последним отзвуком уходящего в прошлое экспрессионизма. Декорации Герльта и Рёрига имеют мало общего с тем настоящим городом, который Мурнау когда-то выбрал в качестве места действия для «Носферату», и напоминают скорее фасады домов в «Големе». Герльт и Рёриг создали свой особый стиль декораций. От игрушечного городка из «Усталой Смерти» не осталось и следа. Пожалуй, площадь, на которой происходит ночная дуэль, лучше всего показывает, на что способны немецкие кинохудожники (в союзе с режиссером и оператором), если их не сдерживают рамки закоснелого экспрессионизма. Здесь уже нет ничего чрезмерного. Тени больше не проглатывают фасады домов, а изысканное освещение придает объемность верхней части массивного средневекового строения и таинственную глубину дверному проему. Именно в таких сценах отчетливо проявляется особый ритм Мурнау, который иностранному зрителю так часто казался медленным и тяжелым. В них чувствуется расплывчатость его указаний оператору; видно, как он проникается каждым ракурсом среди высокохудожественных декораций, как умело он оживляет статичные изображения.

На момент премьеры в 1926 году «Фауст», который сегодня производит такое сильное впечатление, был обременен тяжеловесными промежуточными титрами — книттельферсами*. Их автор Герхарт Гауптманн предпринял неудачную попытку симитировать легкие и изящные

* Knittelvers — «ломаный стих», старинный немецкий стих, господствовавший в Германии в течение XVI в. и вышедший из употребления после реформы стихосложения; характеризуется смежной парной рифмовкой, четырьмя произвольно расположенными ударениями в каждой строфе и неурегулированным чередованием мужских и женских окончаний. — *Прим. перев.*

стихи «оригинального» «Фауста». Многие критики, которые считали кощунственным по отношению к Гёте уже сам сценарий Ганса Кизера¹⁵⁰, неодобрительно восприняли приторно-сладкую сцену пасхальной прогулки и необычный, очень женственный облик молодого Фауста. Если к тому же вспомнить весьма странный «любовный дуэт» Марты-Иветты Гильбер¹⁵¹ и Мефистофеля-Яннингса, то становится ясно, почему в то время «Фауст» Мурнау казался нам едва ли не таким же тривиальным, как либретто к опере Гуно.

Сегодня, уже без титров Гауптманна, фильм словно освободился от шлаков, и мы не замечаем приторности за великолепной оркестровой оптической магии и богатством и разнообразием визуальных образов.

ХІХ. Пабст и чудо Луизы Брукс

«Ящик Пандоры» (1928). — «Дневник падшей» (1929)

Несмотря на появление звукового кино, я по-прежнему убежден, что сам по себе текст не имеет слишком большого значения в фильме. Что действительно важно, так это впечатление от изображения. Поэтому и сегодня я утверждаю, что кинорежиссер в гораздо большей степени причастен к созданию фильма, чем автор сценария или актеры.

Г.В. Пабст. «Le rôle intellectuel du Cinéma», Париж 1937

Случай Пабста поистине уникален. Как кинорежиссер он одновременно удивляет и разочаровывает. Поразительно, как создатель «Ящика Пандоры» или «Трехгрошовой оперы» мог снять такой нелепый фильм, как «Процесс».

Пабст полон противоречий; еще до 1930 года это неоднократно отмечали современные ему критики. Некоторые прославляют его интуицию, его остроумие, глубокое понимание психологических факторов и подсознательного. Благодаря всем этим качествам он использует камеру так, словно речь идет о рентгеновских лучах. Одни критики воспринимают его как страстного исследователя человеческих душ, поглощенного своими открытиями, другие, как, например, Пазинетти, наоборот, видят в нем лишь расчетливого наблюдателя. Потамкин в «Close Up» высказывает сожаление относительно того, что Пабст не глубоко анализирует проблемы кино, а лишь скользит по поверхности сюжета. Что истинно во всех этих противоречивых утверждениях?

В одном из номеров итальянского журнала «Cinema» за 1937 год критик заявляет, что Пабст хотя и любит работать с психологическими темами, тем не менее, всегда стремится к тому, чтобы сделать их как можно более доступными для зрителя. Вероятно, это самое лучшее объяснение его метода. Оно также позволяет понять, почему кое-что в его манере, например, в том, как он трактует связанные с инфляцией сцены в «Безрадостном переулке», кажется нам таким дешевым и почему, несмотря на его талант визуалиста, нам кажется, что психоаналитические проблемы в «Тайнах одной души» Пабст интерпретирует слишком поверхностно.

Какой новый фактор появляется в фильме «Любовь Жанны Ней» и чем объясняется то, что в «Ящике Пандоры» Пабст достигает такого

мощного художественного воздействия? В ежемесячном журнале «Close Up»*, который в свое время пристально следил за творчеством Пабста, кинокритик объясняет это так: «Пабст открывает в каждой женщине ее другую сторону». Это означает, что Пабст умеет чрезвычайно убедительно раскрыть и развить ту скрытую сущность, которая живет в каждой женщине. О том, что иногда это действительно так, свидетельствует его работа с Бригиттой Хельм: в двойной роли настоящей и ложной Марии в «Метрополисе» она кажется чопорной и холодной, а в роли слепой девушки в фильме «Любовь Жанны Ней» производит чрезвычайно трогательное впечатление. Но в таком случае возникает вопрос, почему Пабст не сумел оживить мраморную красоту этой актрисы в своих «Заблуждениях» («Abwege», 1928) или во «Владычице Атлантиды» («Die Herrin von Atlantis», 1932) и почему в этих двух фильмах она кажется такой же безжизненно-неподвижной, как и в обеих экранизациях «Альрауне» («Alraune», 1928 и 1930)?

Быть может, уникальность «Ящика Пандоры» и «Дневника падшей» была вызвана каким-то чудом, а именно участием в этих картинах Луизы Брукс? Возможно, неискушенный зритель посчитает ее интуитивный дар совершенно пассивным, однако уже одно это могло послужить сильным и неожиданным импульсом для такого необычного режиссера, как Пабст. В этом случае заметное развитие в стиле Пабста-режиссера объяснялось бы исключительно счастливой встречей с актрисой, одно присутствие которой уже существенно влияло на общее художественное впечатление, так что особой необходимости как-то руководить ее игрой не было. Луиза Брукс играет в этих двух фильмах потрясающе убедительно, и переход от роли к роли остается необъяснимым образом безличным. (Она действительно великая актриса, или же она просто ослепляет своей красотой, так что зритель готов приписать ей самые разные черты, которые в действительности не имеют к ней никакого отношения?)

В фильме «Любовь Жанны Ней» камера медленно исследует кадрное пространство, начиная с остроносых туфель мелкого мошенника, которого играет Расп, постепенно переходя на его ноги и захватывая ближайшую обстановку. Грязные клочки бумаги, растущая гора сигаретных окурков — все это указывает на убожество гостиничного номера третьего класса и жалкое существование жулика мелкого пошиба.

* См.: «Close Up» за декабрь 1927, сентябрь 1928, март, апрель и ноябрь 1929 года.

Что касается «Дневника падшей», то здесь Пабст стремится к более резким акцентам и прямолинейным приемам. Так, например, он заостряет внимание на суровом, алчно-ханжеском выражении лица новой экономки, которая, в отличие от предыдущей, не позволит себя соблазнить. В следующей сцене мы видим ее смиренно склоненной перед хозяином дома, но зритель уже знает из предыдущих кадров, что стоит за этим смирением. Или же мы видим жестокое лицо Валески Герт в роли надзирательницы исправительной школы, видим, как она бьет в гонг — камера медленно отъезжает назад и показывает длинный стол, по обе стороны которого сидят воспитанницы и в такт ударов едят свой скудный суп.

Монтаж «Ящика Пандоры» кажется более плавным — возможно, из-за того, что здесь для Пабста важнее всего легкая, текучая атмосфера, контрасты света и тени (кстати, можно вспомнить освещенное плавучее казино в ночи). Впрочем, соединение сюжетов двух пьес в одном фильме приводит к тому, что, несмотря на стилистическую плавность, отдельные пассажи выделяются на фоне целого. Так возникают отдельные драмы, каждая со своим ритмом и своим стилем. Например, музыкальные представления полностью выдержаны в импрессионистском стиле с характерным для него мерцанием. Резко контрастирующий с ночной мглой корабль-казино, напротив, несет на себе отчетливую печать экспрессионизма, а последний эпизод, действие которого происходит в лондонских трущобах, окутан туманом: экспрессионистские элементы здесь сливаются с атмосферой, переданной в импрессионистской манере.

* * *

Никто не умеет так же тонко, как Пабст, передать то лихорадочное волнение, которое царит за кулисами во время премьеры большого представления: невообразимую суету, бесцельную на первый взгляд беготню, потные тела, перетаскивающие декорации с одной стороны на другую. На несколько секунд взору зрителей открывается часть сцены, и мы можем видеть фрагменты театральных номеров. Выход и уход актеров, их поклоны под аплодисменты публики, скрытое соперничество, самодовольство, юмор примешиваются к ошеломляющему действию реквизиторов, рабочих сцены и гардеробщиков. Даже знаменитая «42-я стрит» («42nd Street», 1933, Ллойд Бэкон) не обладает этой теплой, парной атмосферой, от которой захватывает дух, этой дурма-

нящей чувственностью сцены, на которую льется свет прожекторов, отражающийся в металлическом блеске занавеса, на шлемах и латах статистов.

Пабст с удивительной ловкостью управляет этим хаосом. Все предусмотрено заранее: через четко отмеренные интервалы статисты на заднем плане пересекают сцену; устанавливаются кулисы — один раз перед главными героями, другой раз за ними, что создает впечатление динамичного движения. На заднем плане, в мерцании огней — соблазнительная Лулу в легком наряде из блесток. В своем колышущемся уборе из страусиных перьев она напоминает языческого идола.

Камера часто останавливается на профиле Лулу: выражение ее лица тогда кажется настолько чувственно-сладострастным, лишенным всякой мысли, что мы почти не видим в нем индивидуальности. В сцене с Джеком-Потрошителем черты ее лица размыты, само оно превращается в гладкий круг, занимающий по диагонали весь экран. Его мерцающая поверхность бледнеет. Камера как будто склоняется над лунным пейзажем, изгибы которого она хочет запечатлеть. Разве это еще человеческое существо, разве это еще женщина? Или это цветок какого-то загадочного ядовитого растения? В другой сцене Пабст на самом краю кадра показывает только подбородок, только часть щеки мужчины, стоящего напротив Лулу, и зритель отождествляет себя с этим партнером.

Наконец, Пабст показывает нам Лулу в лондонской мансарде: она красит губы остатком губной помады, глядя на свое отражение в рефлекторе лампы. Через несколько мгновений в этом отражателе мелькнет лезвие кухонного ножа, оружия Джека-Потрошителя. Так, от кадра к кадру, световые эффекты сливаются с определенным персонажем или с конкретным предметом. (Это напоминает нам «Безрадостный переулочек», а именно ту сцену, где ювелир, спеша угодить клиентке, надевает бриллиантовое кольцо на шею Асты Нильсен, и она механическим жестом берет зеркало — кольцо мерцающих огней обрамляет застывшую маску ее лица.)

Лицо Джека выныривает из полумрака и — по контрасту с размытыми чертами отрешенного лица Лулу — приобретает поразительную объемность. На несколько секунд рот этого загнанного человека замирает в улыбке. Улыбка как будто стирает отчаяние с искаженных черт, разглаживает их. Потом камера снова показывает все неровности его кожи, обтягивающей напряженные мышцы, каждую пору, каждую каплю пота.

Крупный план, используемый для расстановки акцентов, определяет характер этого фильма. Мерцающая или фосфоресцирующая атмосфера, пронизанный светом лондонский туман кажутся своего рода визуальным сопровождением этих крупных планов, чье значение они дополнительно подчеркивают.

Вводя нового персонажа, Пабст умеет с помощью одного-единственного ракурса раскрыть его характер. Так, например, камера останавливается на фигуре акробата Родриго, который ждет внизу на улице, обрисовывает его широкие плечи, самодовольно выпяченную грудь. В этом ракурсе голова становится каким-то второстепенным аксессуаром, и мы сразу же понимаем, что этот парень представляет собой бездумную гору мускулов.

Чтобы передать беспредельную красоту Лулу, Пабст очень часто снимает ее сверху. Мужских персонажей ему, напротив, нравится снимать снизу вверх: в этом ракурсе шея и подбородок выглядят более грубыми, бесформенными и начинают доминировать в кадре. Так, на запрокинутом лице умирающего доктора Шёна в исполнении Кортнера появляется выражение обезличенности, мертвечины; лицо распухает и превращается в бездушный предмет.

Используя этот ракурс, Пабст варьирует эффекты от изображения и ситуации: когда стройная фигурка Лулу балансирует на вытянутой руке Родриго, тупое самодовольство силача, гордящегося своими мускулами, становится еще заметнее благодаря тому, что его подборок показан снизу. В том же ракурсе мы видим пьяного Родриго, когда он высоко поднимает стул, чтобы убить доктора Шёна. Иногда схожий эффект достигается при съемке сверху вниз: так, лицо убитого Родриго в каюте корабля, когда на него смотрят полицейские, кажется сверху бесформенной массой.

Подводя итог, метод Пабста можно охарактеризовать следующим образом: он ищет так называемые «психологические или драматические ракурсы», благодаря которым зритель с первого взгляда видит отношения между героями, ситуацию, накалившуюся атмосферу, напряжение или трагический поворот в сюжете. Обычно он предпочитает этот метод той технике, которая характерна для Мурнау, когда скользящая камера позволяет долго и подробно проигрывать сцену. Пабст при монтаже всегда учитывал переход в движении, и поэтому именно монтаж является для него главным фактором, выстраивающим действие и определяющим его непрерывность. Кстати, в то время такой

подход крайне редко встречался в немецком кинематографе, где излюбленным методом было неспешное любование изображением или ситуацией.

Уже в «Безрадостном переулке» Пабст удивляет нас ракурсами, предвосхищающими дальнейшее развитие его манеры. Так, в одном кадре камера показывает крупным планом только левую нижнюю часть лица Вернера Крауса в роли мясника. Жирная рука сводницы — сама она остается за кадром — вставляет ему гвоздику в петлицу.

Впрочем, тогда Пабст еще не умел при помощи монтажа встраивать подобные изысканные кадры в ход действия. Лишь в двух фильмах с участием Луизы Брукс он осознанно использует крупный план в драматургических целях.

«Ящик Пандоры» стал кульминацией кинотворчества Г.В. Пабста. Возможно, в «Дневнике падшей», снятом в более реалистичной манере, Пабст лучше отразил местный колорит, однако здесь мы уже не видим той волнующей, изменчивой атмосферы, тех многообразных переливов, которые придают особое очарование фильму «Ящик Пандоры». С «Дневника падшей» в творчестве Пабста начинается новый этап: отныне его метод становится более объективным.

XX. УПАДОК НЕМЕЦКОГО КИНЕМАТОГРАФА

КРАТКИЙ ОБЗОР ПЕРСПЕКТИВ

Новая молодежь принадлежит власти... Искусство появляется после победы, оно всегда появляется лишь на закате победы...

Готфрид Бенн¹⁵². «Искусство и власть». 1934

Упадок немецкого киноискусства, заметный уже на исходе эры немого кино, не так-то просто объяснить. На заре эпохи звукового кино признаки упадка усилились: такие фильмы, как «Голубой ангел» («Der blaue Engel»), «Трехгрошовая опера», «Девушки в униформе» и «М», — всего лишь исключения из правила.

Не стоит сваливать всю вину на Голливуд и на американский капитал, пытавшийся реконструировать киностудию УФА и за счет этого утвердиться в Германии. Даже если ответный подарок — работа видных немецких кинорежиссеров, таких как Мурнау, Дюпон и Пауль Лени, в Голливуде — привел к большим потерям для немецкого кино, все-таки оставались незаурядные режиссеры (например, Ланг или Пабст), продолжавшие работать в Германии. Лампрехт, Фрелих и Груне тоже снимали в немецких киностудиях. (Правда, Фрелих со временем превратился в режиссера популярных сентиментальных картин с участием Хенни Портен, а на заре эры звукового кино довольно быстро перешел к коммерческим фильмам. Груне в истории кино навсегда останется режиссером одного-единственного классического фильма «Улица», хотя его подход к изображению в картине «Рудничный газ» («Schlagende Wetter») показывает, что он был способен на большее, нежели то, что он продемонстрировал в «Маркизе д'Эоне» («Marquis d'Eon», 1928) — костюмном фильме, рассчитанном на чисто живописный эффект.)

Сегодня лишь очень немногие осознают, что немецкие фильмы, которые мы теперь называем классическими, на момент своего возникновения были исключениями, что уже тогда их забивал поток популярных, кассовых фильмов о Рейне, прекрасном голубом Дунае, о сердце, потерянном в Гейдельберге, настоящая лавина ура-патриотических фильмов о Фридрихе Великом, одиннадцати офицерах из отряда Шилля¹⁵³, королевских гренадерах и Первой мировой войне. Разумеется, к этим лидерам проката добавлялись совершенно заурядные киноленты о жизни казармы и множество так называемых «просветительских филь-

мов», в которых якобы на научной основе рассматривались истории о проститутках и венерических болезнях, а на самом деле режиссеры просто-напросто спекулировали на похотливости публики.

В 1926–1927 годах для публичного показа в Германии было допущено от 185 до 243 полнометражных игровых фильмов немецкого производства. Оглядываясь назад, сегодня мы можем сказать, что число качественных фильмов в этот период было крайне небольшим — оно составляло от силы четыре-пять фильмов в год. Количество более или менее сносных кинолент тоже было небольшим (едва ли превышало десять-двенадцать фильмов в год). И даже если учесть, что фильмы, снятые между 1919 и 1926 годом, были более высокого уровня, все равно число действительно хороших фильмов было совсем не велико.

Кроме того ни в коем случае нельзя упускать из виду тот факт, что, с одной стороны, знаменитая светотень — наследие Макса Рейнгардта и экспрессионизма — придавала многим фильмам лишь видимость художественной ценности; в действительности же это зачастую было обусловлено не талантом режиссера, а эскизами декораций и талантливой работой операторов. С другой стороны, сегодня некоторым фильмам того времени определенную привлекательность придает налет старины и, возможно, восприятие их как документального свидетельства эпохи.

Далее, необходимо подчеркнуть, что многие кинорежиссеры после заката экспрессионистского стиля, подарившего интересные образительные эффекты их ранним картинам, впоследствии не сняли ничего равноценного. Поэтому вовсе не удивительно, что Роберт Вине, начинавший с грубых кинокомедий вроде «Консервной невесты» («Die Konservenbraut», 1915), после экспрессионистских фильмов, таких, как «Калигари», «Генуине», «Раскольников» и «Руки Орлака», обратился к популярным киносюжетам, или например, что Зельник после «Ткачей» («Die Weber») — довольно амбициозного, но явно переоцененного фильма по пьесе Герхарта Гауптманна — снял фильм «На прекрасном голубом Дунае» («An Schönen Blauen Donau», 1926), а Рихард Освальд — картину под названием «Мы из императорского-королевского пехотного полка» («Wir sind vom k. und k. Infanterie-Regiment», 1926).

И разве не странно, что немецкие кинематографисты высокого уровня почти всегда снимали исключительно трагедии и что в тех немногих кинокомедиях, которые они создали, как правило, встречается несколько поразительно вульгарных эпизодов? Не трудно понять, почему грубый киногротеск Любича — например, его «Ромео и Джульетта в снегу» или

«Дочери Кольхизеля» — не пришелся по вкусу зрителю, разбирающемуся в кино. Удивляет то, что такие режиссеры, как Мурнау или Людвиг Бергер, который как-никак создал картину «Потерянный башмачок», в «Финансах великого герцога» или в фильме «Вальс-мечта» («Walzertraum», 1925) не смогли избежать некоторой безвкусицы. По большому счету немецкий кинематограф так и не создал достойного фильма в комедийном жанре; ведь «Тартюф» гораздо в большей мере заслуживает названия трагикомедии, а «Потерянный башмачок» Людвиг Бергера — это фильм-сказка. С другой стороны, Любич смог снять свой «Веер леди Уиндермир» («Lady Windermere's Fan», 1925) только после эмиграции в Америку, когда он, по его собственному признанию, «распрощался с грубым фарсом и пошел навстречу безмятежной легкости», т. е. совершенно сознательно отказался от своей грубой, гротескной манеры.

* * *

Непросто снова обрести мечту, от чар которой вы уже когда-то освободились. После 1925 года вместе со стабилизацией в Германию вернулось процветание, а чувство вины за развязывание войны, характерное для первых послевоенных лет, развеялось. В промышленных кругах появилось стремление к надежным, материальным благам, к возврату утраченных колоний, и именно тяжелая промышленность завладела важнейшими киностудиями.

Благодаря американским кинохитам, в немецкие кинематографические круги проникло понятие кассы («box office»), ставшее определяющим для оценки фильмов. В 1926 году Рудольф Курц так объяснял это в одной из заключительных глав («Перспективы») своей книги «Экспрессионизм и кино»: «Очень важную роль в развитии немецкого кино сыграл американский кинематограф. Немецкому кино присущ содержательный драматизм, сильные характеры, эмоциональные действия... Немецкий киносценарий заточен на катастрофы... В Америке действие течет плавно, основное впечатление производят нюансы, а не эмоционально нагруженные события. Если смотреть издали, то американские фильмы кажутся отшлифованными... Отсюда их непротиворечивое восприятие публикой, тогда как на немецкое кино за границей был наклеен ярлык "аналитическое". Столкновение двух континентов имело ощутимые последствия... Немецкое кино пытается остановить претиссимо событий, складывающихся в сюжетную линию, и добиться гармоничного соотношения характера и действия».

Можно ли из этих высказываний Курца сделать вывод, что немецкое художественное кино добровольно отказалось от всего того, в чем когда-то заключалась его ценность?

Последние годы немого кинематографа, когда режиссеры все еще использовали технику светотени, производили обманчивое впечатление, словно ничего не изменилось. Однако эра звукового кино вскоре разоблачила посредственность массовой кинопродукции, паразитировавшей какое-то время на достижениях высококачественного немого кино. Слово неизбежно снижало магическое воздействие пантомимического жеста. Возможно, тот факт, что в Германии появление звукового кино нанесло гораздо больший ущерб киноискусству, нежели в других странах, связан с абсолютной стилизацией, достигнутой экспрессионизмом? А слово в кино навсегда разорвало легкую вуаль настроения?

Немой фильм «Альрауне» (Хенрик Галеен, 1928) намного превосходит звуковой фильм Рихарда Освальда (1930) с тем же названием, и это связано не только с тем, что Галеен был гораздо более талантливым, нежели Освальд. Немому фильму «Альрауне» молчание идет на пользу, так как не нарушается напряжение и атмосфера фантастического сюжета. И все же уже «Альрауне» Галеена не дотягивается до уровня «Пражского студента», снятого в 1926 году. В ее основу положены многие элементы экспрессионизма, а в 1928 году немецкие кинематографисты уже не решаются всей душой погрузиться в фантастический мир. «Новая объективность» нарушает художественное единство такого фильма, как «Альрауне» Галеена. (Разумеется, даже слабая освальдовская экранизация «Альрауне» на голову выше третьего варианта, снятого в 1952 году Артуром Марией Рабенальтом¹⁵⁴.)

Непреодолимой кажется пропасть между немой и звуковой вариацией на одну и ту же тему; даже такой талантливый режиссер, как Артур Робисон, обнаружил полную несостоятельность, когда в 1936 году перед ним встала задача снять третью версию «Пражского студента».



Народам романской языковой семьи не знакомы некоторые технические трудности, возникшие в немецком звуковом кино. Большое количество шипящих и двойных согласных поначалу вели к деформации звука, которую в то время считали непреодолимой. Когда Дита Парло в одном из самых ранних звуковых фильмов «Мелодия сердца» («*Melodie des Herzens*») Ганса Шварца произносила слово «Pferd» (лошадь), зри-

тели смеялись, а критики отправлялись домой писать длинные статьи против звукового кино. И даже после того как первые недостатки были устранены, язык Гельдерлина и Рильке все еще казался непривычно жестким, и только более мягкий, протяжный южно-немецкий или австрийский диалект мог как-то смягчить жесткое звучание. Успех венских фильмов «Маскарад» («Maskerade», 1934), «Эпизод» («Episode», 1935) или «Оперетта» («Operette», 1940) за границей в общем и целом объясняется именно этим; разумеется, еще в большей степени это касается венских фильмов-оперетт, например, картины «Песнь моя летит с мольбою» («Leise flehen meine Lieder», 1933) или фильма — снятого, кстати, в Германии — «Дом трех девушек» («Dreimäderlhaus», 1936).

Какой значительный урон картине может нанести последующая синхронизация звука и изображения, показывает пример фильма «Белый ад Пиц-Палю» («Weiße Hölle vom Piz Palù»), который был снят Арнольдом Фанком¹⁵⁵ и Г.В. Пабстом в 1929, а озвучен в 1935-м году. Впрочем, здесь несовпадение звука и картинки ненамного больше, чем в так называемых Bergfilme (фильмах про горы), появившихся на заре эры звукового кино. Связано ли это с тем, что почти все натурные съемки в этих фильмах проходили без звука, поскольку технические трудности поначалу были очень большими? Или же «говорящие» фильмы в этом жанре кажутся нам весьма странными из-за того, что произнесенный диалог в гораздо большей степени раскрывает всевозможные несуслазы, чем напечатанные промежуточные титры, и в первую очередь обнаруживают ту дистанцию, которая всегда существует между натурными съемками и необходимой — по мнению продюсера — мелодрамой? Это очевидно даже у такого автора, как Бела Балаж, который написал сценарий к «Голубому свету» («Blaues Licht») Лени Рифеншталь. Именно в этой картине, снятой в 1932 году, часто возникает ощущение, что звук снижает эффект от прекрасного изображения, которым фильм обязан Шнеебергеру¹⁵⁶ — бывшему оператору Фанка. Блеющие овцы и мекающие козы сильно мешают восприятию.

С другой стороны, с фильмом Лени Рифеншталь произошло то же, что и со многими другими «горными фильмами»: свежесть и непосредственность впечатления от натуральных съемок снижаются из-за кадров, снятых в киностудии. Для изображения особенно романтических ущелий в ледниковых глыбах, смелого восхождения и отчаянных прыжков Леопольд Блондер¹⁵⁷ — чрезвычайно искусный кинохудожник — соорудил в киностудии настоящие снежные горы.

По сути, появление в «Голубом свете» — фильме, где основные съемки проводились на природе — знаменитого прекрасного грота, напоминающего искусственные декорации в «Священной горе» («Heiliger Berg», 1926) Фанка, выглядит гораздо более фантастичным, нежели сталактитовая пещера Альбериха в мифологическом контексте «Нибелунгов».

Фильмы Фанка, к слову сказать, намного превосходят фильм Лени Рифеншталь в том, что касается прочувствованного изображения пейзажей. Это становится совершенно очевидно, если посмотреть сегодня картину «Вечный сон» («Ewiger Traum»). Панорама гор, заснеженные склоны, исчезающие в вихрях бурана, мощно звучащие — благодаря энергичному монтажу — фуги в грандиозной оркестровке — для Лени Рифеншталь все это осталось недостижимой вершиной, несмотря на то, что она работала с оператором Фанка.

Сам Фанк объяснял, что своими картинами природы он никогда не хотел «проиллюстрировать» действие фильма. Он отталкивался от чисто визуального впечатления и шаг за шагом разворачивал сюжет, исходя из множества отснятых кинокадров, как бы сочиняя его из изображения. Именно благодаря тому, что он не подкладывает под сюжет так называемую «красивую» картинку, ему удается избежать той театральной оцепенелости, которая портит «Голубой свет».

* * *

Немецкие кинематографисты быстро привыкли к чуду звука и уже не предпринимали каких-либо экспериментов в этой области. Подобные эксперименты мы встречаем только в самом начале. Так, например, в звуковом фильме Дюпона «Атлантика», снятом в Англии в 1929 году, во время кораблекрушения обрывки слов на самых разных языках смешиваются с воем сирен, музыкой оркестра, который продолжает играть, и сигнальными колоколами. И мы четко слышим, как вдруг замолкают двигатели. В том же году Вальтер Руттманн предпринял попытку в своей картине «Мелодия мира» («Melodie der Welt») усилить пластичность визуальных эффектов с помощью контрапункта в звуке и звуковых ассоциаций; впрочем, при ближайшем рассмотрении в этом фильме, несмотря на использование музыки Целлера¹⁵⁸ и некоторых аутентичных звуков, синхронизация оказалась весьма поверхностной. Тем не менее, именно Руттманн проводил интересные эксперименты со звуком — в частности, в своем фильме «Выходной» («Wochenende»), где сделан превосходный звуковой монтаж без изображения.

В 1931 году Курт Бернгардт¹⁵⁹ в своем фильме «Человек, который убил» («Der Mann, der den Mord beging») по роману Клода Фаррера¹⁶⁰ показывает фрагмент улицы, где в атмосфере душной тропической ночи затихающие шаги прохожих перемешиваются со словами, сказанными на террасе. Одновременно со звуком удаляющихся шагов публика могла слышать затихающие слова. Роберт Сиодмак¹⁶¹ в том же году использовал оригинальный звуковой эффект в своем фильме «Прощание» («Abschied»): он направил объектив камеры в угол комнаты, а невидимое присутствие влюбленной пары на кровати обнаруживалось только в нескольких сказанных шепотом словах.

Штернберг до «Голубого ангела» снял только один звуковой фильм, но он, по-видимому, успел научиться в американской киностудии эффективно использовать звук и создавать такие шумовые эффекты, до которых немецкие кинематографисты к тому моменту еще не доросли. В этой связи можно, например, вспомнить, как искусно Штернберг синхронизирует столь любимое им закрывание и открывание дверей со звуком: когда двери открыты, из комнаты слышатся обрывки песен и смех. Впрочем, ему пока не удастся достичь акустической плавности, в частности, постепенного угасания звука в тот момент, когда двери закрываются. Зато он преуспевает в соединении немецкой светотени с переливающимся всеми оттенками, соблазнительно-виртуозным импрессионизмом. Наивысшим достижением визуального эротизма можно назвать сцену, в которой загораются огни рампы, и низкий, соблазнительный голос Марлен вызывает в памяти тяжелую, душную атмосферу кафешантанов.

Пабст был слишком увлечен постановкой кадра и монтажом, обеспечивающим плавные переходы между визуальными эффектами, чтобы сразу понять, какое значение следует придавать новому звуку. Диалоги в его фильме про войну «Западный фронт 1918» («Westfront 1918» — «Vier von der Infanterie») или в картине про шахтеров «Товарищество» («Kameradschaft», 1931) настолько банальны, что даже такие убедительные звуки, как шум ураганного огня или взрыв рудничного газа, не производят должного эффекта, что снижает впечатление от удачно поставленных кадров. Возможно, во «Владычице Атлантиды» (1932) отчетливее всего видно, в чем заключались ошибки Пабста как режиссера звукового кино. Если в «Атлантиде» (1921) Жака Фейдера¹⁶² немая версия фильма служит своеобразным оправданием фантастическому сюжету, то Пабст, неумело используя тяжеловесные, длинные диалоги,

сам снижает впечатление от превосходных съемок в пустыне и оптических трюков, придуманных оператором Шюфтаном. Возможно, свою роль здесь сыграл и тот факт, что еще в 1937 году Пабст заявлял, что, несмотря на появление звукового кино, не следует придавать большое значение словам в фильме.

Тем не менее, невозможно отрицать, что фильм «Трехгрошовая опера» (1931) получился очень удачным. Спектакль по этой пьесе Бертольда Брехта также достоин внимания, но связано это скорее с бескомпромиссной позицией самого Брехта в отношении постановки, а не с отодвинутым на второй план режиссером Эрихом Энгелем¹⁶³. От экспрессионистского опыта работы над «Балом» у Брехта сохранилась четкость выражения, непримиримое стремление к отточенному, единому стилю, и поэтому сам язык пьесы, ее песенный ритм усиливали эффект от театральной постановки.

В своей экранизации Пабст разбил «Трехгрошовую оперу». С одной стороны, это произошло потому, что он хотел создать передающий настроение, живописный полумрак, и Андрееву тоже были даны указания выдвинуть атмосферную составляющую на первый план. (Театральные декорации Каспара Неера¹⁶⁴ выдержаны в более четкой, математически холодной манере.) С другой стороны, Пабсту приходилось подстраиваться под желания продюсеров, которых интересовал только кассовый успех. Из-за того, что в киноверсии сюжет «Трехгрошовой оперы» получился приторно-сентиментальным, Бертольд Брехт и Курт Вейль подали в суд на продюсеров, и это дело получило широкую огласку в Германии.

Сегодня, когда на наше восприятие уже не влияют впечатления от удивительной театральной постановки этой пьесы, фильм предстает в более выгодном свете, тем более что присущая оригиналу ожесточенная, непримиримая объективность (эти взаимоисключающие понятия используются нами в том значении, как их употреблял Стендаль) сохранилась и в фильме. Кроме того большинство актеров в фильме (за исключением Мекки-Ножа, которого вместо Харальда Паульсена¹⁶⁵ сыграл Рудольф Форстер¹⁶⁶) те же, что и в спектакле. Для пластичной проработки диалогов, динамичного ритма песен уже был дан пример в театральной постановке Брехта, а их кино воплощение удачно дополнило визуальные впечатления, которые Пабст позаимствовал из своего же фильма «Ящик Пандоры».

В отличие от Пабста, его великий соперник Фриц Ланг сразу же увлекся теми выразительными возможностями, которые открывались

при добавлении звука к изображению. Он совершенно естественно пришел к оптическим и акустическим контрапунктам. Так, например, в фильме «М», в сцене, где тень неуловимого убийцы падает на плакат, обещающий вознаграждение за его поимку, Петер Лорре¹⁶⁷, равно как и маленькая девочка, которая не может прочесть предупреждение, остаются невидимыми зрителю — мы лишь слышим, как они говорят друг с другом. Схожим образом Ланг показывает нам лишь тени воров на стене, в то время как мы слышим их диалог. Уже в картине «Лилиом» («Liliom»), снятой в 1933 году на французской киностудии, он использует этот прием: он показывает лишь отражения Лилиома и его сообщника в воде, в то время как их голоса обсуждают предстоящее нападение.

В «М» Ланг использует самые разнообразные звуковые эффекты. Так, например, выпрямление гвоздя, не позволяющего открыть дверь, выдает присутствие убийцы; вскоре после этого мы слышим тяжелое дыхание загнанного преступника, в то время как его преследователи колотят по штакетнику на чердаке. Очень убедительно звучит несколько тактов песни тролля из оперы Грига «Пер Гюнт» в качестве музыкальной темы, сопровождающей появление маньяка: его самого пугают эти предательские звуки, и на террасе кафе он закрывает уши — теперь и зрители слышат лишь приглушенное насвистывание.

Световые и звуковые эффекты перемешиваются в сценах ночного преследования в фильме «Завещание доктора Мабузе» («Testament des Dr. Mabuse»): прожектора пронизывают густой мрак, и одновременно с этим раздаются сигнальные свистки бегущих вперед полицейских.

Пауль Циннер тоже распознал большие возможности звука и сумел с его помощью усилить глухое напряжение каммершпиля: в картинах «Ариане» («Ariane», 1931) и «Грезящий рот» («Traumender Mund», 1932) слова превращаются в изысканную интермедию, органично вписываются в долгие психологические паузы, которые Циннер успешно использовал уже в своих немых фильмах. Красноречивое молчание его персонажей именно по контрасту с диалогами в самые напряженные моменты переживается особенно тяжело, почти болезненно. Однако Циннер сам перечеркивает этот эффект слишком явной рутиной и своей склонностью к сентиментальности.

Диалоги в фильме, если они действительно к месту и ко времени, позволяют раскрыть психологические отношения просто за счет самого звучания голосов. Так, например, Леонтина Саган, пришедшая в

кино из драматического театра, в своем фильме «Девушки в униформе» (1931) выстраивает диалог удивительным для того времени образом: она так искусно выводит хрупкий, надломленный голосок Херты Тиле¹⁶⁸, что метания подросткового возраста становятся понятны без слов. Мы слышим шепот наивных воспитанниц пансиона, непроизвольно разглашающих чужие тайны, и вся атмосфера передается нам через звук. Франк Визбар¹⁶⁹ в эпоху нацистской диктатуры тщетно пытался повторить этот трогательный разговор Херты Тиле и Доротеи Вик¹⁷⁰ в своем сентиментально-мистическом фильме «Анна и Элизабет» («Anna und Elisabeth», 1933), симитировать крик ужаса, отдающийся эхом далеко вокруг — но ему не удалось еще раз сделать то, что когда-то производило такое сильное впечатление.

Несколько веселых эпизодов в фильме «Девушки в униформе» ясно показывают, какую удивительную свежесть может привнести в фильм быстрый, короткий диалог молодых людей, а особенно детей. Кинолента Герхарда Лампрехта¹⁷¹ «Эмиль и детективы» («Emil und die Detektive», 1931) может служить примером того, как фантастическое преследование вора приобретает художественную убедительность благодаря звуку — шумной ораве школьников.



К сожалению, изобретение звука в кино породило волну фильмов-оперетт и мюзиклов, которая захлестнула все остальное. Среди них, например, фильм Вильгельма Тиле¹⁷² «Трое с бензоколонки» («Drei von der Tankstelle», 1930): за пределами Германии его сочли очаровательным, но когда мы смотрим его сегодня, он кажется очень затянутым и тяжеловесным. Еще хуже те музыкальные фильмы, где истории любви знаменитых композиторов непременно сопровождаются песнями о разбитом сердце.

Пиршество роскошных декораций, использовавшихся Эриком Чареллом на его знаменитой опереточной площадке «Weißes Rössl», привлекло толпы зрителей на его гастрольные спектакли в Берлине. Неудивительно, что опытный в подобных делах концерн УФА не преминул пригласить этого режиссера, умевшего произвести впечатление на зрителя, для создания звукового фильма. И Чарелл¹⁷³ снял свой фильм «Конгресс танцует» («Der Kongress tanzt», 1931) в свойственной ему манере — с богатыми декорациями и костюмами. Совершенно пустая роскошь этой картины, имевшей большой успех в том числе и за границей, оказала влияние на всю продукцию студии УФА.

Впрочем, в ее качестве виноват не только фильм Чарелла «Конгресс танцует»: немецкие кинематографисты слишком долго играли со светом и тенью, так что чисто коммерческое, развлекательное кино тоже воспользовалось этими световыми эффектами, но при этом по понятным причинам сделало их приторно-сентиментальными. Эта опасность, угрожавшая еще немому кино (ярчайшим примером могут служить прилизанные, безупречные по стилю и освещению фильмы Ганса Шварца «Чудесная ложь Нины Петровны» («Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna», 1929) и «Венгерская рапсодия» («Ungarische Rhapsodie», 1929)), усиливается с появлением звукового кино. Киностудия «Тобис» усердствует в фабрикации грез («day dream»), а УФА пускает в ход все богатство реквизита, которым располагают ее хорошо оснащенные киностудии. И все это происходит в то время, когда более мелкие независимые кинопроизводители все еще не решаются начать работу в новой технике звукового кино из-за высоких расходов. Для «Мелодии сердца» («Melodie des Herzens») УФА использует всю выразительность олеографического китча, который служит фоном для мелодрамы. Здесь, кстати, на место привычной светотени приходит аналог техники гризайля в живописи: рельефы стираются, формы становятся более плоскими, из-за чего возникает неприятное ощущение безвкусной приторности. Это можно наблюдать уже в картине Ганса Кизера «Лютер» («Luther», 1928): декорации Герльта и Рёрига утрачивают свою художественную убедительность, которая еще заметна в эскизах.

Прилизанность так называемого «УФА-стиля» навязывалась даже самым лучшим операторам; особенно пагубно это отразилось на костюмном кино.

Многие немецкие кинорежиссеры в костюмных фильмах все свои усилия направляли на создание крупномасштабных полотен в стиле Макарта¹⁷⁴ или же выдвигали на первый план небольшой сентиментальный эпизод из жизни исторического героя. Об этом говорят уже сами названия — «Наполеон и маленькая прачка»¹⁷⁵ («Napoleon und die kleine Wäscherin») Эллен Рихтер или же фильм Зельника «Дочь Наполеона» («Die Tochter Napoleons»). Казалось, идеал рейнгардтовских постановок, которого придерживались Освальд и Буховецкий, был предан забвению.

Даже более серьезные фильмы, например, «Ватерлоо» («Waterloo», 1920) Груне, либо приближаются к историческому анекдоту в лубочной манере, либо снимаются в духе напыщенного героического эпоса.

«Новая объективность» никак не улучшила эту ситуацию. Если к тому же сравнить картину Лупу Пика 1928 года «Наполеон на острове св. Елены» («Napoleon auf St. Helena») с легким и динамичным фильмом Абеля Ганса 1927 года «Наполеон» («Napoleon»), то сразу становится очевидно, какими безжизненными, деревянными кажутся персонажи Лупу Пика. И это чувство, будто находишься в музее восковых фигур, почти всегда возникает при просмотре немецких фильмов на исторические сюжеты. Многочисленные картины про Фридриха Великого, независимо от того, кто их режиссер — Черепи¹⁷⁶, Фрёлих¹⁷⁷ или Бёзе, также выдержаны в этой трафаретной манере, и только Герхарду Лампрехту удается придать своим фильмам про «старого Фрица» некоторые человеческие черты и избежать стереотипов.



В своих первых речах, произнесенных в 1933–1934-м годах, Геббельс заявлял, что задача немецкого кино — завоевать мир и в каком-то смысле стать авангардом национал-социалистических войск. Он требовал, чтобы снимались фильмы «с четким народным профилем», фильмы, показывающие социальную среду и людей такими, какими они являются в действительности.

Лозунг «Сила через радость» преградил путь всему фантастическому и мечтательному, однако нацистская идеология была абсолютно не в состоянии создать такую аутентичную реальность, которая бы возместила эту потерю.

Так же, как и костюмное кино, так называемое социальное кино слишком жестко ориентировано на эффект красивой картинки, а кроме того этот киножанр еще до Гитлера никогда не был свободен от сентиментального символизма, который снижал социальное значение уже таких кинолент, как «Осколки» или «Новогодняя ночь». Если вы снимаете фильмы про трущобы, вам вряд ли удастся утаить тот факт, что эти трущобы были построены в киностудии. Даже тогда, когда режиссеры решаются выйти в настоящие бедные кварталы, однажды установившийся стиль все же оставляет неизгладимые следы.

Прототипом «декоративно-социального» жанра и всех фильмов об обитателях притонов и человеческих нравах был уже «Безрадостный переулок» Пабста. Спекуляция на живописных картинах нищеты нанесла огромный ущерб всем так называемым социальным фильмам, даже таким, которые заслуживают более серьезного отношения, как,

например, абсолютно театральная картина Зельника «Ткачи». В Германии фильмы, которые, подобно груневскому «Рудничному газу» или ланговскому «М», находятся на грани действительности и ирреальной галлюцинации, неизменно обладают большей выразительностью, нежели фильмы, снятые — в соответствии с концепцией «новой объективности» — в настоящих бедных кварталах Берлина или в портовой части Гамбурга, как, например, фильм Пиля Ютци¹⁷⁸ «Путешествие матушки Краузе за счастьем» («Mutter Krausens fährt ins Glück», 1929) или фильм Лео Миттлера «По ту сторону улицы» («Jenseits der Strasse», 1929).

В картине Груне «Рудничный газ», где символическое никогда не кажется выхолощенным благодаря убедительному освещению и удачным ракурсам, реальность как будто разворачивается на более высоком уровне. Еще Балаж указывал на то, что у шахтного подъемника появляется «зловещее, угрожающее лицо», что повешенная на крючки одежда выглядит словно ряд повешенных людей, а скопление моющих горняков напоминает гигантскую мясную лавку. (Возможно, именно благодаря этому фильму мы понимаем, почему Пабст не смог придать пластическую объемность шахтерской среде в своей «Солидарности».)

В «Путешествии матушки Краузе за счастьем» особенно четко прослеживается влияние, которое на все социальные фильмы той эпохи оказала картина Руттманна «Берлин». Это связано не только с тем, что в фильме много вмонтированных кадров с луна-парком, открытым бассейном на Ваннзее (как и Джоэ Май в «Асфальте», Ютци включает в свой фильм кадры с асфальтоукладчиками, знакомые нам по фильму Руттманна), но и с тем, что в этих фильмах используется максимально возможное количество чисто документальных кадров. Камера изучает лица прохожих на улице, фиксирует повседневные ситуации во всей их непосредственности. Но именно поэтому мы еще сильнее чувствуем недостатки подобных «социальных художественных фильмов»: на фоне документально-объективных или документально-импрессионистских пассажей в еще более невыгодном свете предстает тривиальный, заимствованный из морализаторских фильмов мелодраматизм.

Даже актеры страдают от этой путаницы жанров: игра Барановской¹⁷⁹ в фильме Пудовкина «Мать» гораздо более проста и менее пафосна, чем ее же игра в фильме «Такова жизнь» («So ist das Leben», 1929), который был снят Юнгхансом¹⁸⁰ в Праге и кажется слишком уж постановочным, заученным. Все ситуации в нем слишком живописны, слишком хорошо продуманны, а настоящая жизнь, бесспорно, не такова!

Тем не менее, по своему стилю фильмы Юнгханса не настолько противоречивы, как «Путешествие матушки Краузе за счастьем» Пилья Ютци. Чувствуется, что Юнгханс учился русскому монтажу, несмотря на то, что ему не удастся сдерживать энергию отдельных кадров. Пожалуй, только один-единственный короткометражный фильм еще правдивее показывает повседневную жизнь, чем фильм Роберта Сиодмака «Люди в воскресенье» («Menschen am Sonntag», 1929). Это картина Вильфрида Бассе¹⁸¹ «Рынок на Виттенбергской площади» («Markt am Wittenbergplatz»), в которой новая объективность заявляет о себе безо всякого пафоса. Бассе не приходится даже прибегать к операторским трюкам — в отличие от Руттманна, который создает единый ритмичный круговорот впечатлений в своем фильме «Берлин, симфония большого города» и использует символы, чтобы выделить отдельные импрессию из симфонической основы. Фильм Бассе не транспонирует изображение, а показывает зрителю лишь то, что происходит в данный момент, показывает случайность чистого бытия. Здесь нет никаких толкований, никакого подтекста, а это бывает крайне редко; ничто не подчинено красоте.

И разве не свидетельствует о любви немцев к стилизации социальных сюжетов тот факт, что в истории немецкого кино существовали даже так называемые фильмы «в духе Пауля Зиммеля»¹⁸²? Фильм «в духе Цилле»¹⁸³ «Отверженные» («Die Verrufenen», 1925), снятый в свое время Герхардом Лампрехтом при участии самого Генриха Цилле, относится уже к другой категории: простая, гуманистически-чистая концепция Лампрехта не вписывалась в готовые схемы, да и к чистой картинности он никогда не стремился. Его послевоенный фильм «Где-то в Берлине» («Irgendwo in Berlin», 1946), несмотря на отдельные технические недостатки, обусловленные экономическими трудностями того времени, намного лучше фильма «Германия, год нулевой» («Germania anno zero», 1948), успеху которого с самого начала мешало незнание немецкого языка и менталитета немцев со стороны Росселлини.

Так называемое социальное кино нацистского периода, которое должно было изображать «людей и социальную среду так, как мы их видим в реальной жизни», по сути не сильно отличались от фильмов донацистской эпохи: так, например, картина Штайнхоффа¹⁸⁴ «Юный гитлеровец Квекс» («Hitlerjunge Quex», 1933) по стилю едва отличается от своей политической антитезы — фильма «Берлин — Александерплатц» («Berlin — Alexanderplatz», 1931, Пиль Ютци). До сих пор немецкое со-

циальное кино не пришло к той глубокой и простой человечности, которая присуща таким фильмам, как «Белеет парус одинокий», «Детство Горького» или «Похитители велосипедов».

Безусловно, в фильме «Такова жизнь» подкупают отдельные, заимствованные из русских фильмов эпизоды, лица актеров без грима, простые, «неприкрашенные» ситуации и кадры, убедительно передающие настроение. Но они не интегрированы в общую ткань фильма и контрастируют с теми эпизодами, где на первый план выходит декоративная составляющая.

Пожалуй, только два фильма чуть ближе подошли к искомой реальности: это «Люди в воскресенье» (1929) и «Куле Вампе» («Kuhle Wampe», 1932).

«Люди в воскресенье» — дебютный фильм Роберта Сиодмака, сценарий к которому он написал совместно с Билли Уйалдером — еще не дает никаких оснований предполагать, что эти двое впоследствии в США будут снимать виртуозные и шокирующие фильмы. Здесь пока господствует совершенно обычная повседневность и играют непрофессиональные актеры. Сцены воскресной жизни снимались на улицах Берлина, у Николасзее; запечатлевалось все, что случайно попадало в кадр. Сама история — история любви, которая снова и снова случается в реальной жизни — несет в себе удивительную свежесть. И все-таки фильм производит впечатление любительской работы, и только смелые ракурсы, которые выбирает оператор Шюффтан, помогают сгладить это впечатление. Он стремится создать ощущение глубины, столь превосходимое сегодня в американских фильмах, так называемую «profondeur du champ», о которой так охотно говорят французские кинокритики. Он добивается этого следующим образом: помещает какой-нибудь предмет — например, стул — на первый план и снимает сцену как бы по касательной через этот предмет. Таким образом сама сцена отодвигается вглубь, а предмет на первом плане кажется огромным. Впрочем, этот метод не так нов, как может показаться: уже в картине «Жена фараона» Любич так выстраивает световые эффекты, что сама сцена разыгрывается на самом заднем плане, за гигантскими колоннами. Дюпон в «Варьете» тоже таким образом устанавливает камеру, что возникает ощущение, как будто сцена снята из-за могучих плечей Яннингса. Что действительно ново в технике Шюффтана, это, пожалуй, та естественная объективность (отличная от так называемой «новой», уже дискредитированной объективности), которая присуща

его работе. Здесь уже не чувствуется стремления к стилизации, ничто не изменено из декоративных соображений.

Возможно, именно по этому пути должно было пойти немецкое кино. Но появился звук, возникли трудности, связанные с натурными съемками, с непрофессиональными актерами, которым приходилось вести диалог.

Фильму «Куле Вампе», который был снят Златаном Дудовым совместно с Бертольдом Брехтом, тоже присущ некоторый дилетантизм: он не был преодолен полностью и, по-видимому, может быть отнесен на счет незрелости начинающего режиссера. Тем не менее, ницета безработных передана объективно, без лишнего пафоса; сила монтажа, неотступно стучащий ритм музыкального сопровождения порой достигают такой динамичности, что приближают этот фильм к некоторым русским кинолентам. Достаточно вспомнить едущего на велосипеде молодого человека, который в отчаянии ищет работу: напряжение монтажа и музыки в этом эпизоде хаотически нарастает.

Ну а как обстоят дела с фильмами, снятыми русскими режиссерами в Германии? В двух ранних немых фильмах — «Раскольникове» Роберта Вине и «Власти тьмы» («Macht der Finsternis», 1924) Конрада Вине¹⁸⁵ — едва прослеживаются некоторые черты национального русского стиля, что связано с участием в них актеров Московского Художественного театра. Другое впечатление оставляет фильм «Живой труп» (1929) Оцела, снятый по роману Толстого на исходе эры немого кино: здесь на фоне сосредоточенной игры Пудовкина и Марецкой особенно заметна имитированная русскость других исполнителей и обстановки. Режиссерские промахи Оцела, связанные с непроработанностью противоречивых элементов русского и немецкого стилей, усугубляются в его звуковом фильме «Убийца Дмитрий Карамазов» («Der Mörder Dimitri Karamasov», 1931). В игре Анны Стэн¹⁸⁶ не остается ничего от той естественности, которая отличает ее роли в русских фильмах. (Лишь Фриц Кортнер, переделавший свою роль по своему усмотрению, и Фриц Расп, демонстрирующий отточенную актерскую игру в эпизодах, делают более или менее сносными некоторые сцены фильма.)

Картина Грановского «Чемоданы господина О.Ф.» («Koffer des Herrn O.F.», 1931) страдает теми же стилистическими неровностями: мещанская среда, показанная пустой, бесцветной, лишенной всякого юмора и выразительности, еще больше разбавлена песнями, которые не имеют ничего общего с яркими песнями из «Трехгрошовой оперы».

По сравнению с этим даже немой фильм Ханса Берендта¹⁸⁷ «Брюки» («Die Hose», 1927) кажется более живым; впрочем, возможно, своей выразительной четкостью этот немой фильм обязан тому обстоятельству, что он полностью основан на карикатуре.

* * *

Что сегодня осталось от честного стремления Дудова, Пиля Ютци и Юнгханса передать реальность без лишнего пафоса? Мы за границей вряд ли знаем о кинопроизводстве в современной Германии столько, сколько необходимо для того, чтобы сделать окончательные выводы.

Сами немцы нередко тоже не очень хорошо отзываются о своем кинематографе. Но действительно ли будущее немецкого кино настолько печально, как это утверждают некоторые? Мы надеемся, что в Германии сегодня все чаще и чаще будут вспоминать о великом кинематографическом прошлом.

* * *

Эти заметки были написаны около 20 лет назад. За это время успело вырасти новое поколение, и если в Германии до сих пор не наступил расцвет кино, подобный тому, какой имел место в 1920-е годы, то нужно все-таки помнить и о тех молодых кинематографистах, которые сегодня подают большие надежды, но, к сожалению, пока не получили официального признания и достаточного успеха у публики. Их фильмы показывают лишь в специализированных художественных и некоммерческих кинотеатрах, на фестивалях или иногда по лучшим телеканалам.

В этой связи я вспоминаю два хороших фильма Шлендорфа — «Юный Тёрлес» («Der junge Törless», 1966) и «Внезапное обогащение бедняков из Комбаха» («Der plötzliche Reichtum der armen Leuten von Kombach», 1971), все творчество очень одаренного Вернера Херцога, фильмы Вима Вендерса, два фильма Фляйшмана — забудем о его неудачной «Доротее» («Dorothea») — три картины д-ра Клюге и работы целого ряда других режиссеров — прежде всего Хауфа, Шрётера, Фассбиндера, Розы фон Праунхайм, Зиберберга, Петера Лилиентала.

Не так уж часто исследователь кино сам по себе становится объектом интереса, сопоставимого с вниманием к его работам. Лотте Айснер — одна из немногих в этом ряду. Ее жизнь, полная драматичных событий, оказалась тесно связана с двумя важнейшими периодами в истории немецкого кино, а также с работой парижской Синематеки в наиболее яркий период ее развития. Для многих Айснер стала не просто исследователем, но знаковой фигурой, «Мнемозиной» кино. В 1974 году она получила высшую кинонаграду Западной Германии «Deutscher Filmpreis» с выразительной формулировкой: «За выдающийся личный вклад в немецкий кинематограф на протяжении многих лет».

Лотте Хенриетте Айснер родилась в 1896-м году в состоятельной еврейской семье. Изучала историю искусств, философию и археологию в университетах Берлина, Фрайбурга, Мюнхена и Ростокa. В 1924-м году она защитила диссертацию по древнегреческой вазописи и уехала в Италию для участия в археологических раскопках. Вернувшись в Берлин, Айснер стала писать обзоры художественной жизни для изданий «Literarische Welt» и «Berliner Tageblatt». В 1927 году началась ее карьера кинокритика в ежедневной газете «Film-Kurier». Айснер не просто оказалась первой женщиной на этом поприще в Германии — она быстро вошла в число самых заметных и влиятельных критиков наряду с Гербертом Иерингом, Зигфридом Кракауэром, Куртом Пинтусом, Рудольфом Арнхеймом, Вилли Хаасом, Белой Балажем. Именно в этот период и благодаря этим людям, чьи исследовательские интересы одновременно лежали в самых разных культурных областях, кинокритика в Германии превращалась в серьезную дисциплину. К моменту начала работы Айснер в «Film-Kurier» немецкое кино уже состоялось как выдающееся явление (сама Айснер позднее датировала конец «классического периода» его развития 1925–1926 годами). За несколько лет работы в газете Айснер сблизилась со многими ярчайшими деятелями кино: ее дружба с Фрицем Лангом, например, продолжалась вплоть до его смерти в 1976 году.

Стоит ли говорить, что в начале 1930-х Айснер подверглась травле; газету, как и всю Германию, стали «очищать» от евреев и только предупреждающий телефонный звонок спас Айснер от надвигающегося ареста в 1933-м году. Она уехала во Францию, где работала секретаршей, няней и переводчиком, изредка публикуя статьи о кино, в том числе в британских и чешских изданиях. В этот период началось ее сотрудничество с Анри Ланглуа, основавшим в 1936-м году Синематеку, которой суждено было сыграть в истории кино особую роль — в том числе роль «колыбели» французской «новой волны». После капитуляции Франции в 1940-м году Айснер была помещена в лагерь для интернированных в Гюрсе, на свободном от оккупации юге страны. Через три месяца ей удалось бежать. В 1942-м году ее мать погибла в нацистском концлагере. Под именем Луизы Эскоффьер Лотте Айснер прожила в Фижаке, городе на юге Франции, до конца войны. Даже в этот тяжелейший период жизни она не порывала с кино, укрывая ту часть фондов Синематеки, которую удалось спасти от конфискации в 1940-м году.

В 1945-м Айснер стала главным архивистом Синематеки и оставалась на этом посту тридцать лет. Если Ланглуа, по выражению Жана Кокто, был «драконом, охраняющим сокровища», то Айснер — его основной в этом помощницей. Ее деятельность была разнообразна — активно пользуясь своими широчайшими связями в мире кино, она собирала фильмы и связанные с кино раритеты, читала лекции, устраивала выставки и ретроспективы, писала книги и статьи — в том числе для нового, ставшего впоследствии легендарным, журнала «Cahiers du cinéma». Синематека испытывала постоянные финансовые затруднения и нехватку персонала — Айснер даже приходилось самой продавать билеты на просмотры. В 1952-м она стала одним из инициаторов создания Комитета по изучению истории кино, который объединил специалистов из разных стран. В том же году в Париже вышел в свет главный труд Айснер — книга «Демонический экран: влияние Макса Рейнгардта и экспрессионизм»*, которая впоследствии дополнялась, не раз переиздавалась и была переведена на многие языки.

Немецкое кино всегда оставалось основным предметом научных интересов Айснер: две другие ее фундаментальные работы были по-

* *Eisner L.H. L'Ecran Demonique: Influence De Max Reinhardt et De l'Expressionisme. Paris: André Bonne, 1952*

священы Фридриху Вильгельму Мурнау («величайшему режиссеру, какого когда-либо знала Германия», по мнению Айснер) и Фрицу Лангу, который лично отредактировал книгу о себе*. Айснер внимательно следила за текущим кинопроцессом в Западной Германии: к примеру, она была одной из немногих, кто сразу по достоинству оценил единственный режиссерский опыт актера-реэмигранта Петера Лорре — фильм «Потерянный» («Der Verlorene», 1951), явственно выделявшийся на бледном фоне эскапистских коммерческих картин тех лет. С большим энтузиазмом Айснер отнеслась к «новому немецкому кино» конца 1960-х — 1970-х годов. Одной из первых она поверила в его талантливость и перспективность, стараясь привлечь к нему внимание во Франции и других странах.

Если в 1950-е для будущих режиссеров французской «новой волны» Айснер, наряду с Анри Ланглуа, уже была человеком легендарным, то для молодых немецких постановщиков она стала даже чем-то большим — необходимым «связующим звеном» между ними и мощным немым кино донацистской Германии, которое к тому же не было запятнано чудовищными деяниями «отцов». Многие режиссеры «нового немецкого кино» навещали Айснер в ее парижской квартире, зачастую просили предварительно просмотреть их новые фильмы. «Карл Великий отправился в свое время за помазанием к Папе Римскому, а новое немецкое кино получило благословение Лотте Айснер, — говорит в интервью режиссер Вернер Херцог, самый последовательный и восторженный из ее почитателей. — (...) Только у человека такого масштаба было законное право утверждать, что мы делаем подлинное кино**». Склонный к действительно сильным жестам, Херцог совершил поступок, который уже многократно описан, но который нельзя не упомянуть и здесь. Узнав, что Айснер при смерти, он шел пешком от Мюнхена до Парижа, веря, что это ее спасет. Он как будто физически связал себя с ней — теперь их имена всегда будут упоминаться рядом. Кто знает, благодаря Херцогу или нет, но Айснер выздоровела и прожила еще девять лет. Оставив свой пост в Синемаотеке, она, в частно-

* *Eisner L.H. F.W. Murnau. Paris: Le Terrain Vague, 1964; Eisner L.H. Fritz Lang. — London: Secker and Warburg, 1976.*

** Кронин П. Знакомьтесь — Вернер Херцог. — М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 191. Стоит упомянуть, что в 1971 году Айснер прочитала закадровый текст в видовом фильме Херцога «Фата-моргана» («Fata Morgana»).

сти, работала над мемуарами, которые были опубликованы уже после ее смерти в 1983-м году под названием «Когда-то у меня была прекрасная родина»*. За несколько лет до этого об Айснер были сделаны сразу две документальных картины** . Херцог посвятил ей свой фильм «Каждый за себя, а Бог против всех» («Jeder für sich und Gott gegen alle», 1974), через десять лет то же сделал Вим Вендерс в фильме «Париж, Техас» («Paris, Texas», 1984), получившем «Золотую пальмовую ветвь».

Книга «Демонический экран» практически сразу после своего появления обрела статус «классического» исследования немецкого кино времен Веймарской Республики — наряду с работой Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера», вышедшей в США пятью годами ранее*** . Методология этих книг нередко подвергалась критике, их выводы оспаривались**** , но так или иначе на десятилетия вперед они задали «матрицу» для дальнейшего изучения их предмета, более того — именно они во многом инспирировали широкий интерес к немому кино Германии. Показателен такой факт: по сей день некоторые исследования сознательно строятся на попытке «преодоления» взглядов Айснер и Кракауэра. Безусловно сильной стороной книг «Демонический экран» и «От Калигари до Гитлера» было то, что они выводили изучение «веймарского» кино из сугубо историографической в концептуальную плоскость; но именно поэтому те явления немецкого кино

* Eisner L.H. Ich hatte einst ein schönes Vaterland: Memoiren Heidelberg: Wunderhorn, 1984.

** «Лотте Айснер в Германии» («Lotte Eisner in Germany», режиссер С. Марк Хоровитц, 1979); «Долгие каникулы Лотте Айснер» («Die langen Ferien der Lotte Eisner», режиссер Сохраб Шахид Салесс, 1979).

*** Kracauer S. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Princeton: Princeton University Press, 1947 «Обе книги принадлежат перу еврейских изгнанников, которые в 1920-х писали как профессиональные кинокритики и журналисты, — отмечает исследователь Томас Эльзессер, — и каждая из этих книг на свой лад есть глубоко личная попытка постичь через кино хоть что-то из трагедии, случившейся со страной и культурой, которые они любили и с которыми, возможно, идентифицировали себя слишком сильно. Отсюда страстность их амбивалентного отношения к кино, отразившегося в весьма зловещих названиях, выбранных ими для своих книг» (Эльзессер Т. Социальная мобильность и фантастика: немецкое немое кино. // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: НЛЮ, 2006 С.84)

**** См., напр. Borde R., Buache F., Courtade F. Le cinema realiste allemande. Lyon: Serdoc, 1965.

1910–1920-х годов, которые остались «вне» разрабатывавшихся в них концепций, привлекают сейчас особое внимание*. Сила убеждения, заложенная в «Демоническом экране», способствовала, в частности, тому, что наиболее интересное кино Веймарской Республики в целом стало восприниматься как явление «синонимичное» киноэкспрессионизму, совпадающее с ним. Айснер, которая на самом деле никогда их не отождествляла, позже сожалела об этом «сдвиге» в восприятии немецкого немого кино и пыталась сбалансировать ситуацию в некоторых своих статьях.

Несомненно, что на исследованиях Кракауэра и Айснер лежит печать профессионального «бэкграунда» их авторов. Зигфрид Кракауэр, будучи социологом и исследователем феномена массовой культуры, старался показать, каким образом подспудные социально-психологические процессы в послевоенной Германии находили отражение в кинематографе, который, по мысли Кракауэра, предвещал скорый триумфальный приход нацизма — в том числе обилием экранных «тиранов». Айснер подходила к изучению кино с искусствоведческих позиций, анализируя прежде всего художественное воплощение фильмов и демонстрируя соотношения немецкого «демонического экрана» с живописью, литературой и театром. И Кракауэр, и Айснер, каждый по-своему, вводили кино в поле междисциплинарных культурных исследований. Им обоим было важно в числе прочего понять взаимосвязь между кино и «немецкой коллективной душой» (в терминологии Кракауэра), «немецким менталитетом» (в терминологии Айснер)**. Этот факт сам по себе показывает, насколько глубоко их рефлексии, невзирая на изгнание, были укоренены в отечественной интеллектуальной традиции, где вопрос о специфике германских волеизъявлений в искусстве и других сферах жизни существовал как вечно актуальный.

* См., напр.: *Expressionist Film — New Perspectives* / ed. by D. Scheunemann. — N.Y.: Camden House, 2003; Elsaesser Th. *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary*. — L.: Routledge, 2000. Устраиваются даже ретроспективы фильмов, призванные показать, что кино веймарского периода не ограничивалось теми именами и явлениями, которые актуализировали Кракауэр и Айснер — например, программа «Другой Веймар» («The Other Weimar») на 26-м Фестивале немого кино в Порденоне (Италия, октябрь 2007 года).

** Нужно оговориться, что Кракауэр в основном все же искал феномены, обусловленные конкретной исторической ситуацией, тогда как Айснер больше внимания уделяла «вневременным» свойствам немецкого менталитета.

Возможно, именно в силу этой укорененности, если говорить о «Демоническом экране», и произошел тот невольный «сдвиг» в восприятии немецкого немого кино, который упоминался выше. Трудно отрицать, что Айснер смотрит на немецкое кино «сквозь призму» экспрессионизма, хотя и относится к нему временами не без иронии. Экспрессионизм в «Демоническом экране» становится точкой отсчета, а иные явления рассматриваются во всей сложности пересечений с ним. Временами кажется, что Айснер, как когда-то теоретики нового направления в искусстве, воспринимает присущие экспрессионизму свойства как неотъемлемые признаки немецкой души.

Исследовательские интересы Айснер формировались в период, когда немецкая культура была «оккупирована» экспрессионизмом, когда господствовало «экспрессионистское поколение» (К. Пинтус), проявившее себя сначала в живописи, литературе и музыке, затем в театре, кино и архитектуре. Экспрессионизм был многолик и парадоксален, в нем с легкостью уживались утверждения «человек добр» (Л. Франк) и «человек отвратителен» (Г. Грос). В своем мироощущении он был одновременно крайне пессимистичен и предельно утопичен: если в живописи и литературе эти интенции переплетались, то архитектура и кино их «разделили». Архитекторы-экспрессионисты создавали экзотические проекты «земного рая», в то время как немецкое кино первым открывало способности нового вида искусства к передаче ирреального и субъективного, в экспрессионистском варианте — мрачного, катастрофического. И если, например, архитекторы истолковывали некое множество людей как потенциальное «братство», то кинематографисты — чаще как массу, поработленную вождем-тираном.

Характерно, что в 1910–1920-е годы многие философы и искусствоведы, вне зависимости от своих основных научных интересов, не могли остаться в стороне от осмысления экспрессионизма. Вильгельм Вормингер, например, не просто повлиял на художников и писателей своей диссертацией «Абстракция и чувство» — он поддерживал с ними активные контакты, дал обоснование термину «экспрессионизм», посвящал новому направлению статьи. Философ Георг Зиммель, который, как и Вормингер, пользовался у молодежи огромным авторитетом, считал, что экспрессионизм есть проявление «положительного инстинкта жизни», бунтующего против установленных, самодовлеющих форм — как уже бывало у некоторых старинных мастеров и Ван Гога. Если Вормингер сравнивал аффективную экспрессионистскую «волю

к форме» с позднеготической, то Вальтер Беньямин прослеживал типологические связи между экспрессионизмом и барокко. Для Макса Дворжака приход маньеризма на смену Высокому Возрождению был счастливым предзнаменованием того, что и в его время натурализм будет вытеснен экспрессионизмом — формой нового спиритуализма. В таком контексте особенно ясным становится стремление Айснер к поиску отголосков романтического мировоззрения в искусстве экспрессионистов. Последние никогда не хотели просто разрушать, они искали идейных предшественников, противопоставляя некий вечный «экспрессионизм» вечному же «натурализму» как принципиально иному способу взаимодействия с миром.

Принято говорить о «проблеме экспрессионизма»: это явление ускользает от четких определений, не поддается систематизации. Причин тому множество, и одна из главных состоит в том, что экспрессионизм совершенно сознательно никогда не задавался как художественный стиль; всегда подчеркивалась его мировоззренческая природа при отрицании какой-либо нормативной эстетики. Экспрессионизм заявлял «об обновлении искусства, которое не может быть формальным, являясь порождением нового мышления»*. Форма полагалась как производное, дух — как первичное, а искусство — как средство открытия, ни много, ни мало, самой сути вещей. Айснер, вслед за экспрессионистами, находится в поиске метафизической подоплеки художественного акта, что объясняет, в частности, почему она, считая Пауля Лени, с одной стороны, самым последовательным режиссером-экспрессионистом, осуждает его за «декоративизм», по сути же — за смысловую поверхностность.

Хотя экспрессионистский «стиль» де-факто все же состоялся, выявление его признаков до сих пор не закончено — в том числе и в киноведении — и вряд ли под этим вопросом когда-нибудь будет подведена черта. К примеру, до сих пор нет единства мнений по поводу того, можно ли считать каммершпиль своеобразным «реалистическим экспрессионизмом» или это явление принципиально иного порядка, противостоящее «калигаризму». Никогда не облегчало положения и то, что Пауль Вегенер и Фриц Ланг отрицали связь своих работ с экспрессионизмом. Сама проблематизация киноэкспрессионизма вос-

* Марк Ф «Дикие» Германии. // Синий всадник. М.: «Изобразительное искусство», 1996. С.12

ходит к самому раннему его исследованию — книге Рудольфа Курца, к которой Айснер неоднократно обращается в «Демоническом экране». Зачастую «неуловимость» экспрессионизма вызывает к жизни парадоксальные утверждения — например, французский исследователь Бернар Эйзеншиц пишет о «Носферату»: «...фильм то и дело отворачивается от экспрессионизма, и его можно одновременно рассматривать как критику последнего, — притом, что это абсолютно экспрессионистский шедевр»*. И здесь особенно важно подчеркнуть, что для осмысления и выявления стилизованных признаков киноэкспрессионизма Лотте Айснер в «Демоническом экране» сделала больше, чем кто бы то ни было.

Выход на русском языке** этапной, классической зарубежной книги о кино не может быть рядовым событием. Это запоздалое, но от этого не менее ценное, восполнение явного пробела. Тому, что это происходит только сейчас, вполне можно найти внятное объяснение. Но важно другое: книга «Демонический экран» должна быть доступна отечественному читателю не только в силу ее исторической значимости, но и потому, что это книга о великом немецком немом кино, вдохновенно написанная изгнанницей, у которой «когда-то была прекрасная родина».

Ксения Косенкова

* Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1895–1933.// Киноведческие записки, 2002, №58. С. 23–25

** Несколько глав из книги, посвященных фильмам Фрица Ланга, были опубликованы в журнале «Киноведческие записки» (2002, №58).

- ¹ Уильям Фризе-Грин (1855–1921). Пионер английского кино, фотограф, изобретатель. Запатентовал (с М. Эвансом) хромофотографический аппарат — прообраз киносъемочного аппарата, где впервые использовал перфорированную целлулоидную пленку. В 1889 снял и демонстрировал публике короткометражные фильмы.
- ² Оскар Месстер (1866–1943). Пионер немецкого кино, изобретатель, продюсер, режиссер (около 350 фильмов). По его чертежам изготовлена (в начале 1896) первая партия проекционных аппаратов. Открыл (15.06.96) первый берлинский кинотеатр на Унтер-ден-Линден, 21. Создал компанию Messter Projections (1896). Пионер съемок в павильоне, при искусственном освещении. Пионер прусского патриотического кино. Запатентовал аппарат Biophon для съемок звукового кино (1903).
- ³ Бела Балаж (1884–1949) — либреттист и писатель. С 1919 г. в эмиграции (Австрия, Германия, в 1933–1945 СССР). В Вене с 1924 г. начал активно писать рецензии на кинокартины. Его идеи, изложенные прежде всего в работе по картине «Видимый человек» (1924), повлияли на становление теории «фильма-языка», которая, в свою очередь, оказала воздействие на таких художников, как Эйзенштейн и Пудовкин. Автор сценария к «Трехгрошовой опере» в постановке Георга Вильгельма Пабста. Соавтор (с Карлом Майером) сценария к фильму Лени Рифеншталь «Голубой свет» (1932). В 1949 г. закончил работу над книгой «Теория фильма», вышедшей после его смерти в 1952 г. на английском. Среди сценариев также: «Приключения десятимарковой банкноты» (1926, Бертольд Виртель), «Донна Жуана» (1928, Пауль Циннер), «Наркоз» (1929, Альфред Абель и Эрнст Гарден), «Гранд Отель» (1932, Уильям Гулдинг, в титрах не указан).
- ⁴ Вильгельм Воррингер (1881–1965) — историк искусства, известный своими связями с экспрессионизмом. В своей самой знаменитой работе «Абстракция и эмпатия» (1908) противопоставлял два этих понятия, придавая им равноправное значение и ставя абстрактное искусство на один

уровень с «эмпатическим» (реалистическим в самом широком смысле слова). Это оправдание абстракции заложило теоретическую основу для дальнейшего развития новых течений в европейском искусстве начала XX в.

- 5 Райнхард Зорге (1892–1916) — автор пьесы «Нищий», которая считается первой экспрессионистской пьесой и получила в 1912 г. премию имени Клейста. Тяжело ранен в боях на Сомме и умер на перевязочном пункте. «Нищий» был впервые поставлен Максом Рейнгардтом в 1917 г. в берлинском Немецком театре.
- 6 Роберт Вине (1873–1938) — режиссер таких фильмов, как «Раскольников» (1923), «И.Н.Р.И.» (1923), «Руки Орлака» (1924), «Другой» (1930), «Ночь в Венеции» (1934). В 1933 эмигрировал. Умер во Франции, где пытался совместно с Жаном Кокто снять ремейк «Кабинета доктора Калигари».
- 7 Зигфрид Кракауэр (1889–1966). Социолог, теоретик, историк кино, массового общества и массовой культуры. В 1920-х близок к неомарксистам Франкфуртской школы. Эмигрировал во Францию (1933), интернирован (1939), с 1940 в США. Работал в Музее современного искусства (Нью-Йорк) (1941–1943), затем заведовал отделом прикладных социологических исследований Колумбийского университета. Среди книг: «Детективный роман» (1925), «Орнамент масс» (1927), «Служащие» (1930), «Пропаганда и нацистский военный фильм» (1942), «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» (1947), «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1960).
- 8 Карл Майер (1894–1944) — сценарист. Сценарии к «Кабинету доктора Калигари» (совместно с Гансом Яновицем), «Генуине», «Осколки» (1921, Лупу Пик), «Последний человек» (1924), «Тартюф» (1925), «Восход солнца» (1927), «Четыре дьявола» (1928) (все — Фридрих Вильгельм Мурнау), «Берлин: симфония большого города» (1927, автор идеи Вальтер Руттманн), «Голубой свет» (вместе с Белой Балажем, режиссеры Лени Рифеншталь и Бела Балаж, в титрах не указан). Среди сценариев Майера также: «Тени» (1921, Артур Робисон), «Черная лестница» (1921, Леопольд Йесснер), «Улица» (1923, Карл Груне). В 1930-х эмигрировал в Англию. Умер в нищете в Лос-Анджелесе.
- 9 Ганс Яновиц (1890–1954) — писатель и сценарист. Сценарии для фильмов: «Кабинет доктора Калигари» (совместно с Карлом Майером), «Голова

Януса» (1920), «Марицца» (1922) (Ф.В. Мурнау, оба фильма, по-видимому, утрачены). Затем отошел от кино, писал прозу. В 1930-х эмигрировал. Умер в Нью-Йорке.

- ¹⁰ Эрих Поммер (1889–1966) — один из самых успешных продюсеров немого кино, возглавлял отдел продукции УФА в 1924–1926 гг. Под его руководством вышли такие картины, как «Доктор Мабузе» (1922), «Нибелунги» (1924) (оба — Фриц Ланг), «Варьете» (1925, Эвальд Дюпон), «Фауст» (1926, Ф.В. Мурнау), «Метрополис» (1927, Ф. Ланг), «Голубой ангел» (1930, Йозеф фон Штернберг). Карьеру в киноиндустрии начал в 1907 г. с берлинского отделения компании Гомон, в 1910 г. возглавил венское отделение компании. В 1913 г. становится генеральным директором венской студии «Эклер». В 1915 г. вместе с Фрицем Гольцем основывает кинокомпанию «Декла», которая в 1919 г. сливается с фирмой «Майнерт-Фильм». В 1921 г. Декла входит в УФА. В 1926 г. в связи с повышением затрат на производство фильмов контракт Поммера с УФА не продлевают, и он переезжает в США. В 1927 г. Поммер возвращается в УФА и в 1928 г. выпускает «Возвращение домой» (Джоз Май) и «Венгерскую рапсодию», а в 1929 г. всемирный успех приобретает картина «Мелодия сердца» (постановщик двух последних лент — Ганс Шварц). В 1933 г. эмигрировал во Францию, с 1940 в США, работал на фарфоровой фабрике. В 1946–1949 посещал Германию как офицер американской разведки.
- ¹¹ Альфред Кубин (1877–1959). Австрийский писатель, художник-график. Участник объединения «Синий всадник» (1911). Соединяя поэтику и приемы символизма и экспрессионизма, создал гротескный, галлюцинаторный мир.
- ¹² Видимо, ошибка. Альфред Кубин родился в северной Чехии, а детство и юность провел в Зальцбурге и в Кла.
- ¹³ «Арарат» — экспериментальный художественный журнал, издававшийся в 1919–1921 в Мюнхене одним из пионеров немецкого модернизма, владельцем галереи Хансом Гольцем (1873–1927).
- ¹⁴ Новалис (1772–1801). Немецкий писатель-романтик. Главное произведение — неоконченный роман «Гейнрих фон Офтердинген» (1797–1800). Видел идеал в поэте, постигающем мир интуитивно, стремящемся к смерти, как соединению с истинным миром, противостоящим миру бренному.

- ¹⁵ Фридрих Шлегель (1772–1829). Немецкий писатель, критик, философ, лингвист, теоретик «йенского романтизма». Главное произведение — роман «Люцинда» (1799), отличающийся свободной, хаотичной структурой повествования о собственных страстях.
- ¹⁶ Жан Поль (1763–1825). Немецкий писатель, публицист, мыслитель. Считается представителем сентиментализма и предромантизма, автором выражения «мировая скорбь». Главные произведения: «Геспер» (1795), «Зибенкэз» (1796–1797), «Титан» (1800–1803).
- ¹⁷ Герман Варм (1889–1976) — начинал работать театральным художником. С 1913 г. в кинематографе. Среди работ: «Чума во Флоренции» (1919, совместно с В. Рёригом и В. Рейманом, Отто Рипперт), «Кабинет доктора Калигари» (1920, с теми же, Р. Вине), «Пауки» (1920), «Усталая смерть» (1921, Ф. Ланг), «Фантом» (1922, Ф.В. Мурнау), «Пražский студент» (Хенрик Галеен), «Вампир» (1932, Карл-Теодор Дрейер).
- ¹⁸ Вальтер Рёриг (1897–1945) — художник. В 1910–х гг. входил в берлинскую группу экспрессионистов «Буря». Активно работал в кинематографе; среди картин, для которых он делал декорации и костюмы, «Чума во Флоренции» (Отто Рипперт), «Кабинет доктора Калигари» (Р. Вине), «Усталая смерть», «Последний человек», «Тартюф», «Фауст» (Ф.В. Мурнау), «Сокровище» (Г.В. Пабст). В большинстве случаев — в сотрудничестве с Робертом Герльтом.
- ¹⁹ Вальтер Рейман (1887–1936) — художник, работал в кино с 1916 г. Декорации и костюмы к фильмам «Чума во Флоренции» (Отто Рипперт), «Кабинет доктора Калигари», «Генуине» (Р. Вине), «Альрауне» (1926, Х. Галеен).
- ²⁰ Клаус Рихтер (1887–1948) — художник и писатель, год проработал актером в театре у Макса Рейнгардта, совместно с Рохусом Глизе создавал костюмы и декорации к «Пražскому студенту» (Стеллан Рийе, Пауль Вегенер, 1913 г.). С 1919 г. занялся преподавательской деятельностью. Профессор Академии искусств в Кенигсберге, затем в берлинской Высшей школе. В 1937–1940 и 1946–1947 председатель Объединения берлинских художников. В 1940 г. получил поручение нарисовать портрет Германа Геринга, но так и не выполнил задание. Известностью пользуется портрет Гитлера его кисти, сохранившийся в двух почти идентичных версиях (1941 г.).
- ²¹ Отто Хунте (1881–1960) — до 1918 г. работал художником, с 1919 г. в киноиндустрии, принят на работу Джоэ Маем. Художник по костюмам к

фильму «Пауки» (Фриц Ланг). С тех пор совместно с Эрихом Кеттельхутом, Карлом Фолльбрехтом, Эмилем Хаслером и Виктором Тривасом участвовал в оформлении костюмов и декораций почти ко всем германским фильмам Фрица Ланга. Вершиной его достижений считаются декорации к «Метрополису», созданные под его руководством. Также был художником-постановщиком в фильмах «Любовь Жанны Ней» (1927, Г.В. Пабст), «Голубой ангел» (1930, Йозеф фон Штернберг), «Индийская гробница» (1921, Джоэ Май), «Еврей Зюсс» (1940, Фейт Харлан), «Убийцы среди нас» (1946, Вольфганг Штаудте).

- 22 Эрих Кеттельхут (1893–1979) — с 1919 г. работал художником по декорациям в фирме Джоэ Мая «Май-Фильм». Совместно с Отто Хунте работал над картиной «Индийская гробница» (1921, Джоэ Май), в дальнейшем постоянно участвовал в фильмах Фрица Ланга. Среди его работ также декорации к фильму «Мелодия сердца» (1929, Ганс Шварц), «Берлин, симфония большого города» (1927, В. Руттманн), «Наркоз» (1929, А. Абель и Э. Гарден), «Ящик Пандоры» (1929, Г.В. Пабст), «Тысяча глаз доктора Мабузе» (1960, Ф. Ланг).
- 23 Роберт Герльт (1893–1962) — в 1916–1918 гг. художник сцены в Военном театре в Вильнюсе. В 1920 г. Герман Варм привлек его к работе в фирме «Декла-Биоскоп». В дальнейшем интенсивно сотрудничал с Вальтером Рёригом, вместе с которым создавал костюмы и декорации для большинства фильмов Ф.В. Мурнау. Среди его работ «Усталая смерть» (Ф. Ланг), «Сокровище» (Г.В. Пабст), «Последний человек», «Тартюф», «Фауст», «Четыре дьявола» (Ф.В. Мурнау).
- 24 Гюнтер Крамф (1899–1950) — после Первой Мировой войны изучал искусство съемок в Вене, Берлине и Флоренции. Вместе с Фрицем Вагнером снимал фильм «Носферату» (1922, — Ф.В. Мурнау), в дальнейшем был оператором таких картин, как «Руки Орлака» (Р. Вине), «Пражский студент» (Х. Галлеен), «Альрауне» (Рихард Освальд), «Куле Вампе» (1932, З. Дудов). С 1935 в Голливуде.
- 25 Карл Фройнд (1890–1969) — знаменитый кинооператор, работал над фильмами «Голова Януса», «Последний человек», «Тартюф» (Ф.В. Мурнау), «Пауки», «Метрополис» (Ф. Ланг), «Варьете» (Э. Дюпон), «Берлин: симфония большого города» (В. Руттманн, также написал сценарий к этому фильму совместно с Карлом Майером). В 1929 г. эмигрировал в США, поставил ряд фильмов, в частности, «Мумию» (1932) и «Безумную любовь»

(1935). Среди операторских работ: «Дракула» (1931, Тод Броунинг), «Покорение» (1937, Кларенс Браун), «Ки Ларго» (1948, Джон Хьюстон). «Оскар» за операторскую работу в фильме «Добрая земля» (1937, Сидни Фрэнклин).

- ²⁶ Карл Хоффманн (1885–1947) — с 1914 г. работал кинооператором. Среди его работ «Гомункулус» (1916), «Чума во Флоренции» (Отто Рипперт), «Пауки», «Доктор Мабузе», «Нибелунги» (Ф. Ланг), «С утра до полуночи» (1920, Карлхайнц Мартин), «Голова Януса» (Ф.В. Мурнау), «Другой» (1924, Герхард Лампрехт), «Варьете» (Э. Дюпон). Режиссер: в 1913–1938 поставил 8 фильмов.
- ²⁷ Фриц Арно Вагнер (1894–1958) — оператор, начинал работать в Париже и Нью-Йорке, после Первой Мировой в немецкой киноиндустрии. Среди снятых им фильмов «Усталая смерть» (Ф. Ланг), «Носферату», «Горящая пашня» (1922, Ф.В. Мурнау), «Любовь Жанны Ней», «Западный фронт 1918» (1930), «Трехгрошовая опера» (1931, режиссер трех последних — Г.В. Пабст), «Наполеон на острове Святой Елены» (1929, Лупу Пик). Также работал на фильмах: «Тени» (1923, Артур Робисон), «Хроники серого дома» (1925, Артур фон Герлах), «Шпионы» (1928), «М» (1931), «Завещание доктора Мабузе» (1933) (все три — Ф. Ланг), «Товарищество» (1931, Г.В. Пабст), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Дядюшка Крюгер» (1941) (оба — Ханс Штайнхофф).
- ²⁸ Гвидо Зебер (1879–1940) — пионер кинематографа и новатор операторского искусства. Документальные съемки с 1898 г. Среди фильмов, над которыми он работал, — «Бедная Дженни» (1912, Урбан Гад), «Пражский студент» (режиссеры — Стеллан Рийе, Пауль Вегенер), «Голем» (1920, режиссеры — Х. Галеен, П. Вегенер), «Безрадостный переулочек» (1925, Г.В. Пабст), «Фредериксус Рекс» (1922–1923, Аренц фон Черепи), «Трагедия проститутки» (1927, Отто Ран). Создатель немецкой операторской школы. Оператор около 140 фильмов. Режиссер 17 фильмов.
- ²⁹ Эгон Шюфтан (1893–1977). Оператор, специалист по комбинированным съемкам. Изобретатель «процесса Шюффтана», метода съемок через частично зеркальную поверхность. Работал на фильмах «Нибелунги» (1924, Ф. Ланг), «Варьете» (1925, Э. Дюпон), «Метрополис» (1927, Ф. Ланг), «Наполеон» (1927, Абель Ганс). Курировал фильм «Люди в воскресенье» (1929, Роберт Сиодмак). В 1933 эмигрировал во Францию, оператор фильма «Набережная туманов» (1938, Марсель Карне), в

1940 — в США. «Оскар» за операторскую работу в фильме «The Hustler» (1962, Роберт Россен, в России фильм известен под названиями «Мошенник» и «Бильярдист»).

- ³⁰ Фридрих Теодор Фишер (1807–1887). Философ, автор 6-томной «Эстетики» (1846–1858), последователь Гегеля, критик, писатель.
- ³¹ Густав Майринк (1868–1932). «Австрийский Эдгар По», писатель «пражской школы» (в Праге жил в 1883–1903). Банкир, ушедший из профессии из-за обвинений в корыстном использовании колдовских приемов. Йог, спирит, каббалист, мистик. Публиковался с 1903. Основные романы: «Голем» (1915), «Вальпургиева ночь» (1917), «Белый доминиканец» (1927), «Ангел западного окна» (1927).
- ³² Людвиг Тик (1773–1853). Немецкий поэт, прозаик, драматург, переводчик. Романтик. Главные произведения: «История Уильяма Ловелла» (1795–1796), «Народные сказки Петера Лебрехта» (1797), пародирующий И.В. Гёте роман «Странствия Франца Штернбальда» (1798).
- ³³ Вернер Краус (1884–1959) — работал у Макса Рейнгардта, с 1916 начал сниматься в кинофильмах. Играл в картинах «Кабинет доктора Калигари», «И.Н.Р.И.» (Р. Вине), «Кабинет восковых фигур» (Пауль Лени), «Варьете» (Э. Дюпон), «Горящая пашня», «Тартюф», «Пražский студент» (Х. Галеен), «Дантон» (Дмитрий Буховецкий), «Осколки», «Наполеон на острове Святой Елены» (Лупу Пик). Получил звание Государственного актера от Йозефа Геббельса. Играл в Государственном театре (1924–1926, 1931–1933, с 1934), Немецком театре (1926–1931), венском Бургтеатре (1928–1929, с 1933). Главные роли в театре сыграл в начале 1930-х в «Капитане из Кепеника» Карла Цукмайера и «Перед заходом солнца» Герхарда Гауптмана. После исполнения роли Наполеона в пьесе Бенито Муссолини и Джовеккино Форцени «100 дней» принят верхушкой Рейха. Заместитель президента Имперской театральной палаты (1933–1935). В 1937 последний раз работал с Максом Рейнгардтом, сыграв Мефистофеля в «Фаусте». Пытался склонить Рейнгардта к лояльности нацизму. Играл в фильмах «Роберт Кох — победитель смерти» (1939) и «Парацельс» (1943) (оба — Ханс Штайнхофф). В фильме «Еврей Зюсс» (1940, Ф. Харлан) сыграл пятерых евреев, доказывая, что все они — часть единого, враждебного организма. В 1946 выслан оккупационными властями в Австрию. Признан (1948) «незначительно виновным» в нацистской пропаганде. В 1958 потерял сознание на сцене венского Бургтеатра, умер через год.

- ³⁴ Конрад Файт (1893–1943) — снимался среди прочих в фильмах «Кабинет доктора Калигари», «Руки Орлака» (Р. Вине), «Голова Януса» (Ф.В. Мурнау), «Индийская гробница» (Джоз Май), «Дантон» (Д. Буховецкий), «Кабинет восковых фигур» (режиссеры — Л. Берински, П. Лени), «Пражский студент» (Х. Галеен). В 1933 г. эмигрировал, продолжил актерскую карьеру в Великобритании. Снялся в картине «Багдадский вор» (Майкл Пауэлл), одну из последних ролей сыграл в «Касабланке» (Майкл Кертц). Ученик и актер (1913–1914, 1916–1917) Макса Рейнгардта. Создатель фирмы «Файт-фильм». Привлек к себе внимание скандальной ролью скрипача в первом фильме о гомосексуализме «Иначе, чем другие» (1919, Р. Освальд). Современники называли его «демоном немецкого кино». В 1926–1929 в Голливуде, играл в «Человеке, который смеется» (1928, П. Лени). Включен нацистами в состав Имперской кинопалаты, но роль в английском фильме «Еврей Зюсс» (1934, Лотар Мендес) обусловила его эмиграцию. С 1940 в Голливуде, как правило, играл нацистов. Умер, играя в гольф.
- ³⁵ Цезарь Кляйн (1876–1954) — художник, представитель немецкого экспрессионизма. В 1918 г. стал одним из основателей берлинской группы «Ноябрь». В 1919–1937 гг. преподавал в берлинской Высшей школе искусств. Декорации к фильмам «Генуине» (Р. Вине) и «Содом и Гоморра» (1922, М. Кертеш (Кертц)). В 1933 г. после прихода к власти национал-социалистов освобожден от преподавательской деятельности. В 1937 г. его работы объявлены «вырожденческими» и фактически запрещены.
- ³⁶ Андрей Алексеевич Андреев (1887–1967) — учился в Москве, художник сцены в театре Станиславского, в 1917 г. эмигрировал в Германию, работал художником, в частности, у Макса Рейнгардта. В 1923 создал свои первые кинодекорации для фильма «Раскольников» (Р. Вине). В дальнейшем участвовал в создании таких фильмов, как «Ящик Пандоры», «Трехгрошовая опера» (соответственно 1929 и 1931, режиссер Г.В. Пабст). В 1933 г. эмигрировал во Францию, где продолжил сотрудничество с Пабстом, также работал с Федором Оцепом и Анри-Жоржем Клузо. В дальнейшем участвовал в работе над фильмами «Княжна Тараканова» (1938, Ф. Оцеп и Марио Солдати), «Шанхайская драма» (1938, Г.В. Пабст), «Рука дьявола» (1943, Морис Турнер), «Фантастическая симфония» (1942, Кристиан-Жак). Среди его заметных работ — фильм Клузо «Ворон» (1943), запрещенный в послевоенной Франции. Затем работал в Великобритании и над голливудскими проектами — «Анна Каренина» (1948, Жюльен Дювивье), «Александр Великий» (1956, Роберт Россен) и «Анастасия» (1956, Анатолий Литвак).

- ³⁷ Карл Хайнц Мартин (1886–1948). Театральный режиссер. Прославился радикальной постановкой в Берлине «Превращения» Эрнста Толлера (1919); используя скромные размеры зала и игру света и тени, погрузил зрителей в ужасы войны. Кинорежиссер (1920–1921, 1934–1939). После войны (15 августа 1945) возобновил постановку «Трехгрошовой оперы» Бертольда Брехта. Автор диалогов к фильму «Берлин-Александерплац» (1931, Пиль Ютци).
- ³⁸ Георг Кайзер (1878–1945). Драматург и прозаик, экспрессионист. Среди пьес — «Граждане Кале» (1914), «С утра до полуночи» (1916), «Коралл» (1917), «Газ I» (1918), «Газ II» (1920). Сценарист: только в 1914–1918 написал около 70 сценариев. В 1938 бежал в Швейцарию.
- ³⁹ Фриц Вендхаузен (1891–1962). Актер, сценарист, режиссер. С 1920 работал в театре М. Рейнгадта, где ставил пьесы Бернарда Шоу, Карло Гольдони. Главные фильмы: «Каменный всадник» (1923), «Маленький человек, что же дальше?» (1933). Притворно подчинившись нацистскому режиму в его первые годы, в 1938 эмигрировал. Вернулся в Германию после 1945, в театре поставил, в частности, «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса.
- ⁴⁰ Оскар Верндорф (1880–1938) — художник, работал в немецком кинематографе, в частности, выполнил декорации к «Варьете» (Э. Дюпон), затем в Англии, где участвовал в создании таких фильмов, как, например, «39 шагов» (1935), «Секретный агент» (1936), «Саботаж» (1936) (Альфред Хичкок). Его участие в «Каменном всаднике» не подтверждается титрами, в которых в качестве художников-постановщиков указаны Гейнрих Хойзер, Карл Фолльбрехт и Эрих Кеттельхут.
- ⁴¹ Леонтина Саган (1889–1974). Актриса, режиссер, сотрудница М. Рейнгадта. «Девушки в униформе» (1931) — смелая даже для Веймарской Германии лесбийская драма о влюбленности воспитанницы пансиона в учительницу. В 1933 эмигрировала в Англию, затем в ЮАР. Основала Национальный театр в Йоханнесбурге.
- ⁴² Альфред Абель (1879–1937). Работал лесником, садовником. В 33 года под впечатлением от фильма с участием Асты Нильсен стал актером. Сыграл более 100 ролей, в том числе в «Докторе Мабузе» (1922), «Метрополисе» (1927) (оба — Ф. Ланг), «Фантом» (1922, Ф.В. Мурнау). Поставил несколько фильмов как режиссер, в том числе и «Наркоз» (1929).

- ⁴³ Эрнэ Мецнер (1892–1953). Художник кино. Среди фильмов с его участием: «Сумурун» (1920, Эрнст Любич), «I.N.R.I» (1923, Р. Вине), «Тайны одной души» (1926), «Ящик Пандоры» (1929), «Западный фронт, 1918» (1930), «Атлантида» (1932) (все — Ф.В. Пабст), «Это случилось завтра» (1944, Рене Клер). В 1927–1930 поставил четыре фильма. «Нападение» (1927) считается классикой авангарда, равной «Андалузскому псу» (1928) Луиса Бунюэля. Фильм был запрещен за «жестокость и безнравственность». В 1933 эмигрировал, работал в Голливуде.
- ⁴⁴ Иоганн Кристоф Фридрих Гельдерлин (1770–1840). Великий немецкий писатель. Получил богословское образование, слушал лекции Фихте в Йене, «столице романтизма», друг Г.О. Гегеля и Ф. Шеллинга. Главные произведения: роман «Гиперион, или Отшельник в Греции» (1797–1799), трагедия «Смерть Эмпедокла» (1797–1800, не закончена), переводы античных авторов. Испытывал отвращение к современности, пытался совместить поэзию с философией. Работал домашним учителем, в 1802 сошел с ума под влиянием любви к матери своего ученика.
- ⁴⁵ Стеллан Рийе (1880–1914). Датский писатель, с 1913 кинорежиссер, работал в Германии. Поставил 16 фильмов, включая «Пражского студента» (1913, совместно с П. Вегенером), «Сон в летнюю ночь» (1913), «Дочь лесного царя» (1914), «Дом без дверей» (1914). Отличался психической нестабильностью. В 1914 вступил добровольцем в немецкую армию. Умер от ран, полученных под Ипром, в плену, во французском военном госпитале.
- ⁴⁶ Ганс Пёльциг (1869–1936) — архитектор и художник. Самое знаменитое сооружение — здание фирмы «И.Г. Фарбен» во Франкфурте-на-Майне, где ныне располагается Гёте-Университет. Декорации к фильмам «Голем» (П. Вегенер), «Хроника серого дома» (А. фон Герлах).
- ⁴⁷ Артур фон Герлах (1876–1925). Ученик М. Рейнгардта. Театральный режиссер, известен постановками пьес Шекспира и Стриндберга, опер Моцарта и Вагнера. Поставил два фильма: «Ванина у подножия эшафота» (1922) и «Хроники серого дома» (1925). Умер, готовясь к съемкам «Принца Гомбургского».
- ⁴⁸ Теодор Шторм (1817–1888). Поэт, прозаик, классик немецкой литературы, считается виртуозом формы и тонким психологом. Самое известное произведение — «Человек на белом коне» (1888). Профессиональный юрист.

Уроженец и житель Шлезвига. В прусско-датском соперничестве за Шлезвиг занимал пропрусскую позицию, в 1860–х годах принудившую его к долгой эмиграции.

- ⁴⁹ Роберт Герльт (1893–1962). Художник кино. Среди фильмов — «Усталая смерть» (1921, Ф. Ланг), «Последний человек» (1924), «Тартюф» (1925), «Фауст» (1926), «Четыре дьявола» (1928) (все — Ф.В. Мурнау).
- ⁵⁰ Свен Гад (1877–1952). Датский режиссер, работал также в Германии и США. Не смог приспособиться к звуковому кино и вернулся в театр. Самый известный фильм — «Гамлет» (1921), в котором главную роль исполнила андрогинная звезда Аста Нильсен.
- ⁵¹ Аста Нильсен (1881–1972). Датская актриса, звезда немого кино, чья популярность превосходила популярность Греты Гарбо, а гонорары уже в начале 1910–х годов составляли невероятную сумму: 80 тысяч долларов в год. Первая «роковая женщина» мирового кино. Исполнительница главной роли в «Безрадостном переулке» (1925, Ф.В. Пабст). В театре с 1901, в кино — с 1911. С 1911 в Германии, где поставлены 60 из 74 ее фильмов. В 1933 вернулась в Данию и оставила кино.
- ⁵² Урбан Петер Гад (1879–1947). Датский режиссер, драматург, журналист, теоретик кино. Племянник Поля Гогена. Мастер салонных мелодрам, в большинстве которых главные роли играла его жена Аста Нильсен: «Бездна» (1921), «Мрачный сон» (1911), «Пляска смерти» (1912), «Грехи отцов» (1912). В 1911–1922 работал в Германии, в 1926 — в Англии, в 1927 оставил кино.
- ⁵³ Дмитрий Буховецкий (1885–1932). Русский актер, немецкий режиссер. Дебютировал в фильме «Станционный смотритель» (1919, Александр Ивановский). В 1919 эмигрировал в Польшу, затем в Германию. Среди фильмов: «Братья Карамазовы» (1921), «Дантон» (1921), «Отелло» (1922), «Петр Великий» (1922) с Эмилем Яннингсом в ролях страстных титанов. Умер в Лос-Анджелесе.
- ⁵⁴ Рихард Освальд (1881–1963). Немецкий режиссер, продюсер. В кино с 1915. Ставил популярные костюмные («Леди Гамильтон», 1921, «Лукреция Борджиа», «Карлос и Елизавета», 1924) и скандальные социосексуальные («Проституция», 1919, «Иначе, чем другие», 1919) драмы. Наиболее известна его сатирическая комедия «Капитан из Кепеника» (1931). В 1934 уехал в Австрию, в 1938 — во Францию, США.

- ⁵⁵ Рихард Айхберг (1888–1953). В 1912 дебютировал как актер. В 1915–1938 — режиссер и продюсер десятков развлекательных фильмов. Снял ремейк «Индийской гробницы» Д. Мая (1938).
- ⁵⁶ Пол Рота (1907–1984) — английский режиссер и киновед. Основные документальные фильмы: «Контакт» (1932), «Лицо Британии» (1935), «Мир изобилия» (1943), «Колыбель гения» (1959), «Жизнь Адольфа Гитлера» (1961). Основные работы по истории мирового кино: «Кино до наших дней» (1929), «Целлулоид: кино сегодня» (1931).
- ⁵⁷ Отто Рипперт (1869–1940). Театральный и (с 1913) кинорежиссер. В 1906 снял в Баден-Бадене фильм для фирмы «Гомон». Некоторые фильмы поставил по сценариям Ф. Ланга. Самые известные фильмы: «Гомункулус» (1916), «Чума во Флоренции» (1919). После 1924 работал монтажером.
- ⁵⁸ Жак Калло (1592–1635). Французский художник, рисовальщик, непревзойденный мастер офорта. Уроженец Лотарингии. Создал своего рода энциклопедию гротескного, жестокого и комичного мира в циклах: «Персонажи итальянского театра» (1620–1622), «Нищие» (1622), «Горбуны» (1620–1622), «Цыгане» (1623–1624), «Большие бедствия войны» (1632), «Казни» (1634). Был популярен среди немецких романтиков.
- ⁵⁹ Теодор Фонтане (1819–1898). Немецкий писатель-реалист, журналист. Главные романы: «Грета Минде» (1880), «Пути-перепутья» (1888), «Эффи Брист» (1894). Действие книг Фонтане происходит в высшем прусском обществе, подлинная суть которого (в частности, отношение к женщине и браку) выявляется в характерных для Фонтане живых, захваченных «врасплох» диалогах.
- ⁶⁰ Рахель Левен Варнхаген (1771–1833). Выросла в ортодоксальной семье еврейского банкира и ювелира, после замужества (1814) крестилась. Салон Варнхаген был в 1790–1806 центром духовной жизни Германии: там бывали Жан Поль, Л. Тик, Гегель, Г. Гейне, братья Шлегели. Литературное наследие — афоризмы, дневники и письма, опубликованные посмертно. Жизни Варнхаген посвящено исследование Ханны Арендт (1957).
- ⁶¹ Хенни Портен (1890–1960) — актриса и продюсер, снималась в кино уже с 1906 г. Первый фильм с ней снят ее отцом Францем Портеном. Участвовала в таких фильмах, как «Дочери Кольхизеля», «Анна Болейн» (Э. Любич), «Черная лестница» (192, Леопольд Йесснер, Поль Лени),

«И.Н.Р.И.» (Р. Вине), «Скандал из-за Евы» (1930, Г.В. Пабст, Хенни Портен также выступила продюсером этого фильма). С 1933 г. подверглась обструкции национал-социалистов, отказавшись расторгнуть брак с мужем-евреем. Сыграла примерно в 180 фильмах, кинокарьеру закончила в 1955.

- ⁶² Конфекцион — магазин платьев *prêt-à-porter*, а также мастерская по их изготовлению.
- ⁶³ Эрнст Барлах (1870–1938) — скульптор, художник и писатель. Экспрессионистская пьеса «Синий Болль» написана в 1926 г. Несмотря на то, что в 1934 г. он поставил свою подпись под печально известным призывом деятелей культуры, прославлявшим фюрера, с 1936 г. его работы стали удаляться с экспозиций, а в 1937 г. ему было запрещено выставлять свои произведения.
- ⁶⁴ Рихард Биллинггер (1890–1965) — австрийский писатель и сценарист. Сценарии к таким фильмам, как «Пер Гюнт» (Ф. Вендхаузен), «Горы зовут!» (Л. Тренкер).
- ⁶⁵ Георг Бюхнер (1813–1837). Немецкий писатель-романтик, философ, ученый-биолог, революционер. В 1835, спасаясь от ареста, бежал из Гессена в Страсбург, затем — в Цюрих, где и умер. Главные произведения: трагедии «Смерть Дантона» (1835) и «Войцек» (1837).
- ⁶⁶ Александр Волков (1885–1942) — русский актер, сценарист, режиссер. В киноиндустрии с 1904. Играл, в частности, в «Портрете Дориана Грея» (1916) Всеволода Мейерхольда. Режиссерский дебют — «Сны мимолетные, сны беззаботные снятся лишь раз» (1913). Тяжело ранен на фронте в Первую мировую войну, в 1920 эмигрировал, работал во Франции, Германии, Италии. Среди фильмов: «Отец Сергей» (1917, совместно с Яковом Протазановым), «Кин» (1924), «Казанова» (1927), «Тайны Востока» (1928), «Белый дьявол» (1930, по «Хаджи-Мурату» Л. Толстого), «Стенька Разин» (1936), «Имперская любовь» (1941). Умер в Риме.
- ⁶⁷ Джоз Май (1880–1954) — один из пионеров немецкого кино, режиссер, продюсер, в молодости — постановщик оперетт. В 1914 создал фирму «Май-фильм», выпускавшую популярные детективные серии и полные экзотические фильмы. В 1917 дал первый шанс в кино Ф. Лангу. Среди фильмов: «Истина побеждает» (1919), «Индийская гробница» (1921), «Владычица мира»

(1922). В конце 1920-х эволюционировал в сторону реализма: «Возвращение домой» (1928), «Асфальт» (1929). В 1933 эмигрировал в США, поставил несколько фильмов, включая «Возвращение человека-невидимки» (1941).

- ⁶⁸ Манфред Ноа (1893–1930). Кинокарьеру начал в 1916 как художник, с 1917 — режиссер. Самые известные фильмы: «Натан мудрый» (1922, по Лессингу), «Елена» (1924, «Падение Трои» — вторая серия фильма).
- ⁶⁹ Федор Оцел (1895–1949). Русский режиссер, сценарист. С 1915 — ассистент хроники на студии Иосифа Ермольева. С 1918 — художественный руководитель студии «Русь». Автор сценариев «Поликушка» (1919, Александр Санин), «Аэлита» (1924, Я. Протазанов). Муж актрисы Анны Стэн. В СССР поставил фильмы «Мисс Менд» (1926), «Земля в плену» (1927). Завершив в Германии советско-немецкую экранизацию «Живого трупа» (1929), стал невозвращенцем. Работал в Германии («Убийца Дмитрий Карамазов», 1931), Франции («Страх», 1934; «Амок», 1934; «Пиковая дама», 1937), Италии («Княжна Тараканова», 1938, совместно с Марио Солдати), США («Три русские девушки», 1943, совместно с Генри Кесслером), Испании («Ноль за поведение», 1945), Канаде. Умер в Калифорнии.
- ⁷⁰ Алексей Грановский (1890–1937). Русский театральный режиссер, ученик М. Рейнгардта. В 1919 создал в Петрограде Еврейскую театральную студию, преобразованную после переезда в Москву (1920) в Еврейский камерный театр, прославившийся под присвоенным ему в 1926 названием ГОСЕТ (Государственный еврейский театр). В 1928 после триумфальных гастролей в Берлине стал невозвращенцем. Европейский успех Грановского вызвал ревность Рейнгардта, неудачно судившегося со своим учеником. Кинорежиссуру изучал в Швеции (1917), снял в СССР фильм «Еврейское счастье» (1925). В эмиграции поставил несколько фильмов, включая «Тараса Бульбу» (1936). В Германии снял «Песнь жизни» (1931), «Чемоданы господина О.Ф.» (1931), «Приключения короля Позоля» (1933). Умер в Париже.
- ⁷¹ Жорж Клемансо (1841–1929). Французский политик, журналист. Лидер радикальных республиканцев, лидер дрейфусаров. Дал опубликованному в его газете тексту Эмиля Золя легендарное название «Я обвиняю» (1898). Министр внутренних дел (1906), глава кабинета министров (1906–1909, 1917–1920). Заслужил прозвище «Тигр». В 1917–1918 вел себя, как диктатор, готовый любой ценой вырвать победу у Германии и подавить в зародыше революционное движение.

- ⁷² Артур Робисон (1883–1935). Немецкий режиссер. Родился в Чикаго. Изучал медицину в Мюнхене. Дебют — «Ночь ужаса» (1916, совместно с Р. Освальдом). Соединял мотивы экспрессионизма и камершпиля. Известные фильмы: «С вечера до утра» (1923), «Тени» (1923), «Манон Леско» (1926), «Пражский студент» (1935).
- ⁷³ Лупу Пик (1886–1931). Немецкий актер, режиссер и продюсер румынского происхождения. С 6 лет выступал как скрипач. С 1916 — киноактер на амплуа романтических героев: «Сказки Гофмана» (1916), «Портрет Дориана Грея» (1917) (оба — Р. Освальд), «Гомункулус» (1916), «Шпионы» (1927, Ф. Ланг). С 1918 — режиссер. Среди фильмов: «Осколки» (1921), «Новогодняя ночь» (1924), «Дом лжи» (1926), «Ночь в Париже» (1928), «Наполеон на острове Святой Елены» (1929). Основоположник «камершпиля», отрицавшего экспрессионизм жанра камерных психологических драм с социальной подоплекой.
- ⁷⁴ Жан Кассу (1897–1986). Французский писатель, поэт, переводчик, критик. Видный участник Сопротивления. Директор-основатель Музея современного искусства города Парижа.
- ⁷⁵ Карл Филипп Мориц (1756–1793). Немецкий писатель, педагог, очеркист, лингвист. Учитель Л. Тика. Главное произведение — экспериментальный автобиографический роман «Антон Рейзер» (4 тома, 1785–1790).
- ⁷⁶ Йозеф Бенедикт Эйхендорф (1788–1857). Немецкий поэт, служил чиновником. Главные прозаические произведения — «Предчувствие и реальность» (1815) и «Из жизни одного бездельника» (1826). Более 1700 стихотворений Эйхендорфа положены на музыку.
- ⁷⁷ Арнольд Бёклин (1827–1901) — швейцарский художник, представитель символизма. Автор многочисленных картин на мифологические сюжеты. Наиболее известны пять вариантов картины «Остров мертвых». Оказал творческое влияние на Макса Эрнста, Макса Клингера, Сальвадора Дали.
- ⁷⁸ «Снятие с креста» Мантеньи и Гольбейна... — Неточность автора, имеются в виду «Мертвый Христос» (около 1500) Андреа Мантеньи и «Мертвый Христос в гробу» (1521–1522) Ханса Гольбейна-младшего.
- ⁷⁹ Андре Жид (1869–1951). Французский писатель-модернист, лауреат Нобелевской премии (1947). Протестант среди католиков, открытый гомосексуалист среди пуритан, поклонник, затем противник сталинского СССР, борец

с колониализмом. Основные книги: «Земные яства» (1897), «Имморалист» (1902), «Узкие врата» (1909), «Подземелья Ватикана» (1914), «Фальшивомонетчики» (1925).

- ⁸⁰ Параграф 175... Уголовного кодекса Германской империи предполагал уголовное наказание за гомосексуализм.
- ⁸¹ Эмиль Яннингс (1884–1950) — знаменитый актер. С 1915 работал у Макса Рейнгардта. Снимался в кино с 1914 года. Среди фильмов с его участием такие, как «Мадам Дюбарри», «Дочери Кольхизеля», «Анна Болейн» (Э. Любич), «Дантон», «Петр Великий» (Д. Буховецкий), «Братья Карамазовы» (1921, Карл Фрелих), «Кабинет восковых фигур» (режиссеры — Л. Бирински, П. Лени), «Последний человек», «Тартюф», «Фауст» (Ф.В. Мурнау), «Варьете» (Э. Дюпон), «Голубой ангел» (Й. фон Штернберг). В 1927 г. переехал в Голливуд, где снимался в фильмах «Патриот» (1928, Э. Любич), «Путь всякой плоти» (1927, Виктор Флеминг) и «Последний приказ» (1928, Й. фон Штернберг), за последние два фильма получил два Оскара. Вернулся в Германию с наступлением эры звукового кино, когда сильный акцент стал мешать ему в работе. С 1933 года снимался в пропагандистских фильмах. Наиболее известные роли в этот период: «Старый король и молодой король» (1935), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Дядюшка Крюгер» (1941) (все фильмы поставил Ханс Штайнхофф). В 1941 г. получил от Геббельса звание «Государственного актера». В 1945 г. после прихода союзников подвергся денацификации и получил запрет на актерскую работу.
- ⁸² Вильгельм Дитерле (1893–1972) — актер и режиссер. В 1919 г. был взят в театр Максом Рейнгардтом, с 1921 снимался в кино в таких фильмах, как «Лукреция Борджа» (Р. Освальд), «Черная лестница» (режиссеры — Л. Йесснер, П. Лени), «Фауст» (Ф.В. Мурнау), «Кабинет восковых фигур» (режиссеры — Л. Бирински, П. Лени), «Ткачи» (1927, Фредерик Зельник). В 1923 начал режиссерскую карьеру. В 1930 г. переехал в США, где под именем Уильяма Дитерле поставил свыше 80 фильмов. Основоположник жанра ки-нобиографии: «История Луи Пастера» (1935), «Жизнь Эмиля Золя» (1937), «Хуарес» (1939).
- ⁸³ Альбин Грау (1894–1942 или 1971). Немецкий художник, архитектор, оккультист. Зловещая атмосфера «Носферату» (1922) — в значительной степени его заслуга. Создал студию «Прана фильм» для производства ми-

стических фильмов, однако «Носферату» остался ее единственным фильмом. Студия обанкротилась из-за исков, вчиненных наследниками Брэма Стокера. Также работал художником фильма «Тени» (1923, А. Робисон). Как считается, погиб в Бухенвальде. Однако, существует версия, что он бежал из концлагеря, вместе с дочерью добрался до Швейцарии и умер в Германии в 1978. Один из главных героев фильма Элиаса Мериджа «Тень вампира» (2000), где роль Грау исполнил Удо Кир.

- ⁸⁴ Лил Даговер (1887–1980). Актриса. Родилась на Яве. Звезда кинематографа экспрессионизма и Третьего Рейха. Среди фильмов: «Харакири» (Ф. Ланг, 1919), «Кабинет доктора Калигари» (1920, Р. Вине), «Усталая смерть» (1921), «Доктор Мабузе» (1922) (оба — Ф. Ланг), «Тартюф» (1925, Ф.В. Мурнау), «Крейцерова соната» (Ф. Харлан, 1937). В 1925 дебютировала в театре М. Рейнгардта. Близка к Адольфу Гитлеру, награждена Крестом за военные заслуги (1944) за выступления на Восточном фронте. После войны продолжала успешную карьеру в ФРГ.
- ⁸⁵ Виктор Шёстрем (1879–1960). Один из основоположников шведского кино. Театральный актер и режиссер, с 1912 работал в кино. В 1923–1930 поставил 9 фильмов в США. Среди фильмов: «Горный Эйвинд и его жена» (1917), «Возница/Призрачная повозка» (1920), «Алая буква» (1926), «Ветер» (1928). С 1936 работал исключительно как актер. Последняя роль — профессор Борг в «Земляничной поляне» (1957) Ингмара Бергмана.
- ⁸⁶ Лилиан Гиш (1893–1993). Американская актриса. С 9 лет играла с матерью и сестрой Дороти в театре. В Голливуде с 1912, прославилась ролями чистых и храбрых девушек, подвергающихся опасности. Звезда фильмов Дэвида Уорка Гриффита (Рождение нации, 1915; Нетерпимость, 1916; Сломанные победы, 1919; Путь на Восток, 1920; Сиротки бури, 1921) и В. Шёстрема («Ветер», 1928). В 1928–1976 играла в театре. Вернулась в кино в 1940–х, последнюю роль сыграла в 93 года. Среди фильмов: «Дуэль на Солнце» (1946, Кинг Видор, «Оскар»), «Ночь охотника» (1955, Чарльз Лоутон), «Непрощенная» (1960, Джон Хьюстон), «Свадьба» (1978, Роберт Олтмен).
- ⁸⁷ Курцио Малапарте (1898–1957, Курт-Эрих Сукерт, псевдоним взял «в пику» Бонапарту). Итальянский писатель, журналист, политик, режиссер. Авантюрист, в 16 лет — доброволец во французской армии, дуэлянт. С 1920 — соратник Б. Муссолини, участник «марша на Рим» (1922), теоре-

тик фашизма. В опале и ссылке после публикации «Техники государственного переворота» (1931). В 1941–1945 военный корреспондент: свой опыт стыда, отвращения и жалости воплотил в романах «Капут» (1944) и «Шкура» (1949). После войны — коммунист, завещал свою виллу на Капри Китаю, но перед смертью крестился. Единственный режиссерский опыт — «Запрещенный Христос» (1951), фильм о мести, предательстве и самопожертвовании в итальянской деревне.

⁸⁸ Рудольф Леонгардт (1889–1953). Немецкий писатель. Сценарист фильмов «Дом в лунном свете» (1921, К. Мартин), «Любовь Жанны Ней» (1927), «Дневник падшей» (1929) (оба — Г.В. Пабст). Участник революции (1918–1919), коммунист с 1919. Создал «Группу 25» (1925) с участием Б. Брехта, Альфреда Деблина, Бернгардта Франка, Вальтера Хазенклевера, Курта Тухольски. Участник войны в Испании. В 1939–1944 в заключении, дважды бежал из тюрьмы, участник подполья в Марселе. После войны жил и работал в ГДР.

⁸⁹ «Новая вещность» (во Франции и англоязычных странах принят вариант «новая объективность»). Термин введен в 1923 директором Мангеймского музея Густавом Хартлаубом для обозначения антиромантической, антиэкспрессионистской тенденции в немецком искусстве. В ее основе — нейтральный взгляд на вещи, придающий им порой сюрреалистическую загадочность. «Новая вещность» никогда не принимала форму движения, поэтому трактуется весьма широко: от общеевропейского возвращения к фигуративности, если не к классицизму, до социальных гротесков Георга Гросса и Отто Дикса и фотографий Августа Зандера.

⁹⁰ Пауль Лени (1885–1929). Режиссер. Сложился как художник, работая в театре М. Рейнгардта (с 1914). С 1918 занялся режиссурой. С 1926 в Голливуде, где создал новый тип фильма ужасов, основанный на гиперподвижности камеры в галлюциногенных декорациях. Умер при неясных обстоятельствах. Главные фильмы: «Кабинет восковых фигур» (1924), «Кот и канарейка» (1927), «Китайский попугай» (1928), «Человек, который смеется» (1928), «Последнее предупреждение» (1929).

⁹¹ Пауль Лени как сорежиссер Йесснера в постановке «Черной лестницы» указан ошибочно. Жорж Садуль во «Всеобщей истории кино» также утверждал, что Пауль Лени числится соавтором «Черного хода» по недоразумению, связанному с неверной интерпретацией титров.

- ⁹² Леопольд Йесснер (1878–1945). Один из самых известных театральных режиссеров Германии. Директор Берлинского Государственного театра. Его спектакли («Ричард III», 1921; «Наполеон», 1922) знамениты экзальтированной игрой актеров и ступенчатой организацией сценического пространства («лестницы Йесснера»). Как кинорежиссер поставил всего четыре фильма. В 1933 уехал в США, где его карьера прервалась.
- ⁹³ Макс Мак (1884–1973). Режиссер, актер, сценарист, продюсер. В 1911–1934 поставил 138 фильмов. Дал первый шанс в кино Э. Любичу (1915) и Э. Дюпону (1916). В 1933 эмигрировал в Англию.
- ⁹⁴ Фриц Расп (1891–1976) — с 1909 г. играл в мюнхенских театрах. К этому же времени относится начало его дружбы с Вернером Краусом. В 1914 г. переходит в театр Макса Рейнгардта. Начал сниматься в 1916 г., работал в театре и кино до конца своих дней. Среди фильмов с его участием такие, как «Тени» (А. Робисон), «Метрополис» (Ф. Ланг), «Любовь Жанны Ней», «Дневник падшей» (режиссер — Г. Пабст). В кино с 1916. Играл также в фильмах: «Шпионы» (1928), «Женщина на Луне» (1929) (оба — Ф. Ланг), «Убийца Дмитрий Карамазов» (1931, Эрих Энгельс и Ф. Оцел), «Трехгрошовая опера» (1931, Г.В. Пабст), «Парацельс» (1943, Х. Штайнхофф), «Где-то в Берлине» (1946, Герхард Лампрехт).
- ⁹⁵ Карл Шпицвег (1808–1895). Немецкий живописец, главный представитель мещанского стиля бидермайер. Автор своеобразных «анекдотов в красках», герои которых — нелепые, эксцентричные, напоминающие персонажей Э.Т.А. Гофмана «Бедный поэт» (1839), «Воскресный охотник» (1845), «Книжный червь» (1850) или «Вечный жених» (1860).
- ⁹⁶ Автор пишет о «лестничном проеме, сыгравшем роковую роль в самоубийстве Мануэлы — героини фильма Леонтины Саган «Девушки в униформе»». Это неточно с фактической точки зрения. Мануэла намеревается покончить с собой, но не решается. Так что о «самоубийстве» говорить нельзя.
- ⁹⁷ Герберт Иеринг (1888–1977). Критик, историк театра, режиссер, драматург. В 1920-х одним из первых поддержал Б. Брехта и Э. Пискатора. В 1936 исключен из Литературной рейхспалаты, работал ассистентом на студии Тобис. В 1942 — художественный руководитель венского Бурттеатра. После войны в ГДР. Выведен в романе Клауса Манна «Мефисто» под видом критика-оппортуниста доктора Ирига.

- ⁹⁸ «Человек без имени» — фильм Густава Учицки (1898–1961). У. — немецкий режиссер. Родился в Вене. Мать — модель и возлюбленная Густава Климта. В киноиндустрии с 1916, с 1920 — оператор, с 1927 — режиссер. Обратил на себя внимание контрреволюционным фильмом «Беглецы» (1928). В Третьем Рейхе снял, среди прочего, «Деву Иоанну» (1935), ставившую историю Жанны д'Арк на службу арийским идеям, и «Возвращение домой» (1940) о преследовании поляками немецкого населения. Среди фильмов: «Концерт для флейты в Сан-Суси» (1930), «Человек без имени» (1932), «Почтмейстер» (1940, по «Станционному зрителю» А. Пушкина). С 1938 работал в Австрии. После войны, несмотря на проблемы с оккупационными властями, смог продолжить карьеру.
- ⁹⁹ Адельберт фон Шамиссо (1781–1838). Немецкий поэт-романтик, переводчик, ученый. Из семьи французских дворян, бежавших от революции в Пруссию. Самое известное произведение: «Петер Шлемиль» (1813), сказка о человеке, продавшем свою тень. Участник русской кругосветной экспедиции под началом Отто Коцебу на бриге «Рюрик» (1815–1818), описанной им в трехтомном «Путешествии вокруг света» (1834–1836).
- ¹⁰⁰ Фридрих де ла Мотт-Фуке (1777–1843). Немецкий писатель, слышавший «Дон Кихотом романтизма». Кавалерийский офицер, участвовал в войнах наполеоновской эпохи, в частности, в битвах при Кульме и Лейпциге (1813). Увлекался нордической мифологией и средневековым рыцарством. Первым переложил на современный литературный язык сюжет песни о Нибелунгах (1808). Из его чрезвычайно обильного наследия известнее всего «Ундина» (1811).
- ¹⁰¹ Франц Верфель (1890–1945). Австрийский поэт, прозаик, драматург, представитель экспрессионизма. Родился в Праге, друг Франца Кафки. Переехав в Вену, женился на вдове Густава Малера. Один из основателей Общества пацифистов. Основные мотивы — двойничество, музыка, богоискательство. Основные книги: пьеса «Человек из зеркала» (1920), романы «Сорок дней Муса-Дага» (1933), «Песнь о Бернадетте» (1943, экранизация Генри Кинга в 1943), «Звезда нерожденных» (публ. 1946). В 1938 эмигрировал во Францию, в 1940 в США. По пьесе «Хуарес и Максимилиан» снят фильм У. Дитерле «Хуарес» (1939).
- ¹⁰² Юлиус Баб (1880–1955). Немецкий театровед, критик, драматург. Один из создателей Культурной ассоциации немецких евреев. Преподавал в школе М. Рейнгардта. В 1938 эмигрировал в США.

- ¹⁰³ Луи Деллюк (1890–1924). Режиссер, сценарист, писатель, теоретик кино, автор концепции «фотогении». Лидер первого французского киноавангарда («киноимпрессионизма»), создатель первого киноклуба. Фильмы: «Испанский праздник» (1919), «Лихорадка» (1921), «Женщина ниоткуда» (1923).
- ¹⁰⁴ «Обнаженная женщина» (1922) — фильм итальянского режиссера Роберто Роберти (1879–1959, настоящее имя — Винченцо Леоне). Р. — пионер итальянского кино. Одноклассник Габриэля д’Аннунцио. Актер, с 1912 — режиссер. Поставил множество фильмов, включая первый итальянский вестерн «Индианка-вампир» (1913) и фильмы с главной дивой итальянского кино Франческой Бертини. При Муссолини некоторое время возглавлял Ассоциацию итальянских режиссеров, четыре дня состоял в фашистской партии, позже — коммунист. Отец режиссера Серджо Леоне.
- ¹⁰⁵ «Венера» — третий том трилогии Генриха Манна «Богини, или Три романа герцогини Асс» (1903), героиня которой ищет себя в политике, искусстве и плотской любви.
- ¹⁰⁶ «Холостячка» (La Garsonne, 1922) — роман французского писателя Виктора Маргерита (1866–1942), ставший символом женской эмансипации. История молодой женщины, после измены жениха пустившейся в свободное сексуальное плавание, вызвал такой скандал, что писатель был вынужден отказаться от своего ордена Почетного легиона.
- ¹⁰⁷ Дита Парло (1906–1971). Актриса. Дебютировала в «Даме в маске» (1928, Вильгельм Тиле). Звезда «Венгерской рапсодии» (1928) и «Мелодии сердца» (1929) (оба — Г. Шварц). Должна была играть в несостоявшемся фильме Орсона Уэллса «В сердце тьмы». В 1930–х — во Франции, играла в ключевых фильмах «поэтического реализма» — «Аталанте» (1934, Жан Виго) и «Великой иллюзии» (1937, Жан Ренуар). Во время войны отказалась вернуться в Германию. В 1944–1946 в заключении в лагерях, поскольку до 1949 не могла документально подтвердить свою непричастность к нацизму. После 1940 снялась только в трех фильмах.
- ¹⁰⁸ Ларс Хансон (1886–1965). Один из величайших актеров шведского театра, знаменитый тем, что изменял свою внешность на сцене до неузнаваемости. Среди ролей в кино: «Эротикон» (1920), «Сага о Госте Берлинге» (1924) (оба — М. Стиллер), «Алая буква» (1926), «Ветер» (1928) (оба — В. Шёстрем).

- ¹⁰⁹ Пауль Корнфельд (1889–1942). Драматург-экспрессионист. Родился в Праге, в 1916 переехал в Берлин. Сформулировал свою философию драматургии в манифесте «Человек психологический и духовный» (1913–1918). Среди пьес: «Рай и ад», «Вечный сон» (1920), «Килиан» (1926), «Еврей Зюсс» (1930). Сотрудничал с М. Рейнгардтом. В 1933 вернулся в Прагу. В 1941 арестован нацистами, погиб в гетто Лодзи.
- ¹¹⁰ Рудольф Кляйн-Рорге (1888–1955) — с 1909 г. работал в театре. В 1914 г. женился на Теа фон Харбоу, с которой развелся в 1921 г. Снимался в кино с 1913 г. в таких фильмах, как «Кабинет доктора Калигари» (Р. Вине), «Усталая смерть», «Доктор Мабузе, игрок», «Нибелунги», «Метрополис», «Завещание доктора Мабузе» (Ф. Ланг), «Тени» (А. Робисон), «Каменный всадник» (Ф. Вендхаузен), «Шпионы» (1928, Ф. Ланг), «Старый король, молодой король» (1935), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939) (оба — Х. Штайнхофф). Умер в забвении.
- ¹¹¹ Бригитта Хельм (1906 или 1908–1996) — снималась в таких фильмах, как «Метрополис» (Ф. Ланг), «Любовь Жанны Ней» (режиссер — Г.В. Пабст), «Альрауне» (Х. Галеев), «Альрауне» (Р. Освальд), «Чудесная ложь Нины Петровны» (1929, Г. Шварц), «Голубой Дунай» (1930, Герберт Уилкоккс). Фриц Ланг выбрал ее на двойную роль Марии и Лже-Марии в «Метрополисе» (1927) по фотографии. Играла также в фильмах «Деньги» (1928, Марсель Л'Эрбье), «Атлантида» (1932, Г.В. Пабст). Намечалась на главные роли в «Голубом ангеле» (1930, Й. фон Штернберг) и «Невесте Франкенштейна» (1935, Джеймс Уэйл). Будучи женой еврея-предпринимателя, уехала в 1935 в Швейцарию и ушла из кино. Отказывалась от любых интервью на тему своей кинокарьеры.
- ¹¹² Фриц Кортнер (1892–1970). Актер, режиссер. Играл в театрах М. Рейнгардта (с 1911) и Л. Йесснера (с 1916). Прославился ролями Гамлета, Отелло, Дантона, Шейлока, Кориолана, Франца Моора. В кино с 1915, один из главных характерных актеров Германии на амплуа демонических личностей. Среди фильмов: «Черная лестница» (1921, Л. Йесснер), «Тени» (1923, А. Робисон), «Руки Орлака» (1924, Р. Вине), «Ящик Пандоры» (1929, Г.В. Пабст). В 1933 отказался вернуться с гастролей по Скандинавии, уехал в Чехословакию, Австрию, Францию, Англию, в 1937 в США. Играл в антинацистских фильмах: «Странная смерть Адольфа Гитлера» (1943, Джеймс Хоган), «Банда Гитлера» (1944, Джон Фэрроу), «Берлинский экспресс» (1948, Жак Турнёв). Вернулся в Германию (1949), ставил в теа-

тре Шекспира («Ричард III», 1964), Шиллера, Ибсена, Стриндберга. Один из первых постановщиков Беккета («В ожидании Годо», 1954). Учитель Питера Штайна.

- ¹¹³ *Оскар Кальбус* (1890–1987) — историк кино и продюсер. С 1933 г. член совета директоров УФА. В 1940 г. вступил в НСДАП. В 1950–х гг. директор немецкого отделения «Колумбии». Главная работа «О становлении немецкого киноискусства» в двух томах (1935 г.).
- ¹¹⁴ *Макс Клиндер* (1857–1920) — художник и скульптор, представитель символизма. Наиболее знаменита его серия гравюр «Парафразы о нахождении перчатки». Джорджо ди Кирико называл его одним из главных представителей символизма, проложивших путь к сюрреализму.
- ¹¹⁵ *Карл Фольбрехт* (1886–1973). Художник кино. Среди фильмов — «Индийская гробница» (1921, Д. Май), «Каменный всадник» (1923, Ф. Вендхаузен), все фильмы Ф. Ланга 1922–1933 годов, «Товарищество» (1931, Г.В. Пабст), «Еврей Зюсс» (1940, Ф. Харлан).
- ¹¹⁶ *Ганс Адальберт Шлеттов* (1887–1945) — снимался в таких фильмах, как «Алголь: трагедия власти» (1920, Ганс Веркмейстер), «Доктор Мабузе», «Нибелунги: Зигфрид», «Нибелунги: Месть Кримхильды» (Ф. Ланг), «Асфальт» (1929, Джоэ Май), «Тереза Ракен» (1928, Жак Фейдер), «Стенька Разин» (1936, Александр Волков), «Ротшильды» (1940, Эрих Васнех), «Дядюшка Крюгер» (1941, Х. Штайнхофф). Погиб во время битвы за Берлин 30 апреля 1945.
- ¹¹⁷ *Лотте Райнигер* (1899–1981). Великий режиссер анимационного кино. Автор одного из первых полнометражных анимационных фильмов «Приключения Принца Ахмеда» (1923–1926), выполненного в сложнейшей авторской манере театра теней. Фильм состоялся благодаря П. Вегенеру, который, восхищенный силуэтами актеров театра М. Рейнгардта, вырезанными Райнигер, нашел мецената для ее проекта. В 1936 уехала в Лондон, работала с Ж. Ренуаром («Марсельеза», 1938). Среди снятых ею 70 фильмов: «Кармен» (1933), «Сисси» (1933), «Папагено» (1935), «Маркиз Карабас» (1935).
- ¹¹⁸ *Ласло Мохой-Надь* (1895–1946). Художник, работавший во всех областях творчества, теоретик авангарда. Родился в Венгрии, входил в группу революционного авангарда МА. В 1919 переехал в Вену, в 1920 — в

Берлин. Прошел через увлечения кубизмом, футуризмом, дадаизмом, супрематизмом. В 1923–1928 преподаватель Баухауза. С 1925 увлекался фотографией, ныне считается одним из величайших фотохудожников. В 1926–1936 снял восемь экспериментальных фильмов. В 1928 работал в театре Эрвина Пискатора. С 1935 в Лондоне, с 1937 в США, основал в Чикаго школу дизайна.

- ¹¹⁹ Альберт Штайнрюк (1872–1929) — с начала 1890-х работал в театрах, в 1906 г. приглашен на работу Максом Рейнгардтом. С 1919 активно снимался в кино, в таких фильмах, как «Голем» (режиссеры — Карл Безе, П. Вегенер), «Анна Болейн» (Э. Любич), «Фридрикус Рекс» (1923, Арзен фон Черепи), «Монна Ванна» (Рихард Айхберг), «Сокровище» (режиссер — Г.В. Пабст), «Асфальт» (Джоз Май).
- ¹²⁰ Хайнц Херальд (1890–1964). Театральный режиссер, в 1921–1922 поставил четыре фильма. После прихода к власти нацистов эмигрировал в США. Сценарист фильмов Уильяма Дитерле «Жизнь Эмиля Золя» (1937) и «Магические пули доктора Эрлиха» (1940). За сценарий «Золя» получил «Оскар» совместно с Гезой Херцегом и Норманом Рейли Рейном.
- ¹²¹ Карл Груне (1890–1967). Режиссер, ученик М. Рейнгардта, в кино с 1919. Самый известный фильм — «Улица». Впоследствии ставил костюмные фильмы: «Королева Луиза» (1927), «Ватерлоо» (1929), «Абдула проклятый» (1934), «Паяцы» (1936). После 1933 — в Англии.
- ¹²² Эйген Клёпфер (1886–1950) — актер театра, в 1918 начал сниматься в кино. В 1934 г. получил звание «Государственного актера» от Йозефа Геббельса. С 1933 г. занимал различные руководящие посты в управлении театром и кинематографом. В 1945 получил запрет на работу. Снимался в таких фильмах, как «Улица» (Карл Груне), «Горящая пашня» (Ф.В. Мурнау), «Новогодняя ночь» (Лупу Пик), «Еврей Зюс» (Фейт Харлан), «С утра до полуночи» (К. Мартин, 1921), «Лютер» (1928, Ханс Кизер), «Пигмалион» (1935, Эрих Энгель).
- ¹²³ Пауль Циннер (1890–1972). Режиссер, писатель, продюсер. Родился в Будапеште. В детстве — скрипач-вундеркинд. В 1920-х в Германии, в 1933–1940 и после 1951 в Англии, в 1940–1951 в США. В большинстве фильмов Циннера главные роли исполняла его жена Элизабет Бергнер: «Ню», «Скрипач из Флоренции» (1926), «Любовь», «Донна Жуана» (1927), «Фрейлейн Эльза» (1929), «Екатерина Великая» (1934), «Как вам это понравится»

(1936). В 1950–1960-х — крупнейший постановщик фильмов-опер и балетов: «Дон Джованни» (1955), «Балет Большого театра» (1957), «Королевский балет» (1960), «Ромео и Джульетта» (1966).

¹²⁴ *Элизабет Бергнер* (1897–1986). Актриса, жена Пауля Циннера. В юности — модель и возлюбленная известного скульптора Вильгельма Лембрука. Специально для нее автор «Питера Пэна» Д. Барри написал пьесу «Мальчик Давид» (1936). Считается прообразом Мэри Ченнинг в фильме Джозефа Манкевича «Все о Еве» (1950).

¹²⁵ На момент выхода книги Айснер считала, что «Горящая пашня» утрачена. Но в 1978 копия фильма была найдена у итальянского священника, демонстрировавшего его в психиатрических лечебницах. Реставрация фильма проводилась с участием выдающегося французского режиссера Эрика Ромера.

¹²⁶ *Юрген Фелинг* (1885–1968). Знаменитый театральный режиссер. Сын мэра Любека. Его родственники послужили прототипами «Будденбровков» Томаса Манна. В 1922–1944 художественный руководитель театра Леопольда Йесснера. Поставил свыше 100 спектаклей. На премьере «Томаса Пейна» нацистского драматурга Ганса Йоста присутствовали Герман Геринг и Йозеф Геббельс. После 1945 переехал в Мюнхен, затем в Гамбург. После неудачных попыток вернуться в театр впал в депрессию и остаток жизни провел в клинике.

¹²⁷ *Эрвин Пискатор* (1893–1966). Великий театральный режиссер. Коммунист с 1918. Выше всего ставил информационную и агитационную сторону спектаклей, включал в них кино и фото-документы. Создатель (1920) Пролетарского театра революционных рабочих большого Берлина и Revue Roter Rummel агитпроповского толка. Автор термина «эпический театр», подхваченного Б. Брехтом. Среди спектаклей: «Знамена» (1924), «Бурный поток» (1926), «Разбойники» (1926, по Ф. Шиллеру, действие перенесено в XX век), «Голля, мы живем!» (1927), «Распутин, Романовы и восставший против них народ» (1927), «Похождения бравого солдата Швейка» (1928). В 1931–1936 в СССР, поставил фильм «Восстание рыбаков» (1934). В 1936–1939 во Франции, в 1939–1951 в США. Жертва маккартизма, вернулся в Западный Берлин, поставил антифашистские и антиклерикальные пьесы «Процесс» Петера Вайса и «Наместник» Рольфа Хоххута.

- ¹²⁸ *Теа фон Харбоу* (1888–1954). Сценаристка. Публиковалась с 17 лет, но предпочла карьеру артистки. Была замужем за актером Рудольфом Кляйн-Рогге (1914–1921) и Фрицем Лангом (1922–1933). Среди фильмов — «Индийская гробница» (Д. Май, 1921), «Фантом» (1922), «Финансы великого герцога» (1924) (оба — Ф.В. Мурнау), «Михазель» (Карл Теодор Дрейер, 1924), все фильмы Ланга 1921–1933 годов. В 1932 вступила в НСДАП, что предопределило ее развод с Лангом. В 1933–1945 много и плодотворно работала, но ничего, сравнимого с «Метрополисом» или «М», не создала. Режиссер фильмов «Элизабет и шут» (1933), «Вознесение Ханнеле» (1934). После 1945 ненадолго арестована британскими властями. Занималась озвучиванием иностранных фильмов. Умерла от последствий травмы, полученной на торжественном показе «Усталой смерти».
- ¹²⁹ «*Кабирия*» — фильм Джованни Пастроне из эпохи Пунических войн. Эталонный образец жанра пеплума, с которым, в частности, соперничал Дэвид Уорк Гриффит в «Нетерпимости» (1916)
- ¹³⁰ *Карл Май* (1842–1912). Популярнейший бульварный романист, автор, среди прочего, цикла романов о Виннету (1893–1910).
- ¹³¹ *Уильям С. Харт* (1864–1946). Американский актер, режиссер, продюсер, сценарист, первый великий ковбой Голливуда. Работал почтовым служащим, затем успешно выступал на Бродвее в пьесах Шекспира. Был до такой степени фанатиком Дикого Запада, что приобрел револьвер легендарного бандита Билли Кида. В 1913 приглашен в Голливуд режиссером и продюсером Томасом Инсом, «отцом» вестерна. Сыграл около 70 ролей, в 1925 ушел из кино.
- ¹³² *Луи Фейад* (1873–1925). Пионер французского кино, до прихода в кино — журналист, драматург, торговец винами. С 1907 — художественный руководитель студии «Гомон». В 1906–1924 снял около 800 фильмов по собственным сценариям, две трети из которых утрачены. Крупнейший мастер приключенческих фильмов-сериалов: «Фантомас» (1913–1914, 5 фильмов), «Вампиры» (1915–1916, 10 эпизодов), «Жюдекс» (1916–1917, свыше 20 эпизодов).
- ¹³³ *Клео де Мерод* (1875–1966). Знаменитая танцовщица, звезда «Фоли Бержер». В 1900 на Всемирной выставке в Париже демонстрировала «камбоджийские» танцы. Модель Эдгара Дега и Анри де Тулуз-Лотрека, подруга Густава Климта, возлюбленная бельгийского короля Леопольда. В Салоне

1896 года вызвала скандал скульптура Александра Фальгьера: обнаженной моделью якобы была де Мерод. В 1896 журнал «Иллюстрасьон» выбрал ее всемирной королевой красоты из 131 претендентки.

- ¹³⁴ Рессел Орла (1889–1931). Актриса, ставшая звездой после исполнения первой же главной роли в фильме Карла Вильгельма “Firma Heiratef”. К концу 1920-х утратила популярность и переживала трудные времена.
- ¹³⁵ Абель Ганс (1889–1981). Один из самых известных «проклятых режиссеров», чья карьера начиналась блистательно, а завершалась трагически. Изобретатель множества оригинальных технических приемов (полиэкранный пиктограф и др.), которые щедро использовал в своих амбициозных, отмеченных манией величия, безудержным визуальным воображением и склонностью к тяжеловесному символизму фильмах: «Я обвиняю» (1919), «Колесо» (1921–1923), «Наполеон» (1927). С 1930-х вынужден снимать фильмы, «не для того, чтобы жить, а чтобы не умереть». Дождался прижизненного признания своих заслуг (почетный «Сезар», 1980), но большинство своих замыслов не смог реализовать.
- ¹³⁶ Марсель Л’Эрбье (1888–1979). Французский режиссер, поэт, теоретик кино. Одна из ключевых фигур первого киноавангарда (киноимпрессионизм). Среди фильмов: «Эльдорадо» (1921), «Бесчеловечная» (1924), «Покорный Матиас Паскаль» (1925), «Деньги» (1929). В 1950-х — один из пионеров французского телекино. Основатель высшей киношколы IDHEC.
- ¹³⁷ Людвиг Майднер (1884–1966). Выдающийся художник-экспрессионист, поэт. В годы учебы в Париже (1906–1907) — друг Амедео Модильяни. В 1912 начал цикл «Апокалиптических пейзажей»: сцены катастроф и насилия предвещали мировую войну. После военной службы (1916–1918) занимался, в основном, преподаванием, создал циклы религиозных картин, автопортретов и портретов. Объявлен нацистами «дегенеративным художником» (1937), эмигрировал в Англию (1939), где был интернирован (1940–1941) и прозябал в нищете. После войны вернулся в Германию.
- ¹³⁸ Валеска Герт (1892–1978). Знаменитая танцовщица и актриса кабаре: номера, в которых она изображала маргинальных и страдающих героев, сравнивали с графикой Георга Гросса. В театре играла в пьесах Оскара Кокошки, Эрнста Толлера, Франца Ведекинда. Играла в Немецком театре, в кабаре «Трибуна», открыла собственное кабаре «Еочан». Среди фильмов: «Безрадостный переулочек» (1925), «Дневник падшей» (1929), «Трехгрошовая

опера» (1931) (все — Ф.В. Пабст), «Нана» (1926, Ж. Ренуар), «Альрауне» (1928, Х. Галеев), «Такова жизнь» (1929, Карл Юнгханс), «Джюльетта и духи» (1965, Федерико Феллини), «Выстрел из милосердия» (1976, Фолькер Шлендорф). На гастролях в СССР (1928) подружилась с Сергеем Эйзенштейном. В 1933 уехала в Англию, в 1938 в США, работала натурщицей, посудомойкой. Открыла (1941) в Нью-Йорке знаменитый *Beggar Bar*, где работали Джексон Поллак и Теннесси Уильямс, ставший близким другом Герт. Вернулась в Германию (1947), открыла кабаре «Кухня ведьм». Автор мемуаров «Я — ведьма». Умерла незадолго до съемок в фильме Вернера Херцога «Носферату» (1978). Именем Герт названа улица в Берлине (2006).

¹³⁹ Мориц Штиллер (1883–1928). Великий шведский режиссер. Начиная как театральный актер. В 1911 — директор стокогольмского Малого театра. Среди фильмов: «Эротикон» (1920), «Деньги господина Арне» (1919), «Сага о Гуннаре Хезе» (1922), «Сага о Йосте Берлинге» (1924).

¹⁴⁰ Айрис Бэрри (1895–1969). Первая в Великобритании женщина-кинокритик. Основательница кинодепартамента нью-йоркского Музея современного искусства (1935).

¹⁴¹ Бруно Ран умер в 1927 году, в год выхода «Трагедии проститутки» — ему было 40 лет.

¹⁴² Пьер Мак-Орлан (Пьер Дюмарше, 1882–1970). Французский писатель. Журналист: писал, в частности, репортажи о немецкой революции 1918–1919 годов. Поэт-песенник: его песни исполняли Ив Монтан, Жюльетт Греко, Барбара. Эссеист, критик, теоретик искусства, разработавший концепцию «социальной фантастики» на основе немецких фильмов середины 1920–х. В начале XX века — яркая фигура богемы Монмартра и Монпарнасса. Путешественник-бродяга. Участник Первой мировой войны, ранен. Член гонимой академии. Невероятно плодовитый автор: в 25-томное собрание его сочинений не вошли многие тексты, в том числе эротические, публиковавшиеся под псевдонимами. Соавтор сценария одного из главных фильмов французского авангарда, «Бесчеловечной» (1924, Марсель Л'Эрбье). Среди романов: «Всадница Эльза» (1921), «Ночная маргаритка» (1925), «Набережная туманов» (1927), «Бандера» (1931).

¹⁴³ Вальтер Рутманн (1887–1941). Режиссер. Начиная с абстрактных «Опусов» (1922–1925). Под влиянием идей Дзиги Вертова снял революционные для своего времени документальные шедевры «Берлин, симфония большого города»

(1927) и «Мелодия мира» (1929). Работал во Франции и Италии. В 1933 вернулся в Германию, где, несмотря на свое коммунистическое прошлое, включился в нацистскую пропаганду. Участвовал в съемках «Олимпиады» Л. Рифеншталь, снял «Немецкие танки» (1940) о разгроме Франции. В июле 1941 смертельно ранен на Восточном фронте, где снимал наступление вермахта.

¹⁴⁴ **Викинг Эггелинг** (1880–1925). Шведский художник. В годы учебы в Париже (1911–1915) — друг Амедео Модильяни и Ханса Арпа. В 1918 дадаист Тристан Тцара познакомил Эггелинга с Хансом Рихтером. Совместно с ним Эггелинг экспериментировал в Германии с абстрактными «абсолютными фильмами», которые называл «симфониями», и «визуальной музыкой». Фильмы: «Диагональная симфония» (1921), «Горизонтальная симфония» (1924), «Параллельная симфония» (1924).

¹⁴⁵ **Ханс Рихтер** (1888–1976). Художник, режиссер, одна из ключевых фигур авангарда. Учился живописи. Тяжело ранен на фронте в 1914. Первая персональная выставка — в Мюнхене (1916). В том же году уехал в Швейцарию, где примкнул к дадаистам, участвовал в дадаистских вечерах в Цюрихе и Париже. В 1924 с Тео Ван Дуусбургом и Эль Лисицким создал Интернациональную фракцию конструктивистов. С 1921 снимал абстрактные фильмы, которые называл «Ритмами». В кино отдал дань сюрреализму («Утренние призраки», 1927–1928) и социальной сатире («Инфляция», 1928). В 1930-х уехал в Швейцарию, затем в США. Снял «Сны, которые не купишь за деньги» (1944–1946), один из главных сюрреалистических фильмов. На основе поэзии дадаизма снял «8x8» (1956–1957) и «Дадаскоп» (1957). В его фильмах участвовали Макс Эрнст, Жан Кокто, Фернан Леже, Пол Боулз, Александр Кальдер, Марсель Дюшан и другие крупнейшие художники XX века.

¹⁴⁶ **Люсия Хёфлих** (1883–1956). Актриса. Директор Берлинской Государственной театральной школы. Жена Э. Янningса. В 1903–1932 — актриса театра М. Рейнгардта. В Третьем Рейхе удостоена звания «Государственной актрисы» (1937). Среди фильмов: «Улица» (1923, К. Груне), «Тартюф» (1925, Ф.В. Мурнау), «Пер Гюнт» (1934, Ф. Вендхаузен), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Дядюшка Крюгер» (1941) (оба — Х. Штайнхофф). После денацификации не смогла продолжить карьеру.

¹⁴⁷ **Жан Батист Симеон Шарден** (1699–1779). Французский живописец, мастер натюрморта. Придавал жанровым сценам из жизни «третьего сословия» классицистическую величественность.

- ¹⁴⁸ *Ли́а де Пу́тти* (1897–1931). Актриса. Дочь венгерского барона. Профессиональную карьеру начинала в кабаре, затем — в классическом балете. Чувственная звезда немецкого кино. Среди фильмов: «Индийская гробница» (1921, Д. Май), «Отелло» (1922, Д. Буховецкий), «Горящая пашня» (1922, Ф.В. Мурнау), «Варьете» (1925, Э. Дюпон), «Манон Леско» (1926), «Осведомитель» (1929) (оба — А. Робисон). С 1926 снималась в США, преимущественно в амплу вмп. Умерла после операции по извлечению застрявшей куриной кости.
- ¹⁴⁹ *Карл Теодор Дрейер* (1889–1968). Великий датский режиссер, работал также в Германии и Франции. Соединял высокий мистический пафос с черным юмором, видимую ориентацию на «вечные» сюжеты и ценности со вполне декадентскими проявлениями. Мастер крупных планов и ритма. Среди фильмов: «Страницы из книги Сатаны» (1920), «Михаэль» (1924), «Страсти Жанны д'Арк» (1927), «Вампир» (1932), «День гнева» (1943), «Слово» (1955), «Гертруда» (1965).
- ¹⁵⁰ *Ганс Кизер* (1882–1940). Прозаик, драматург. Сценарист, в частности, фильмов: «Елена» (1924, М. Ноа), «Манон Леско» (1926), «Прахский студент» (1935) (оба — А. Робисон), «Мишель Строгофф» (1936, Жан де Баронселли, Р. Айхберг). Айснер ошибочно называет его автором сценария «Фауста»: перу Кизера принадлежат титры.
- ¹⁵¹ *Иветт Гильбер* (1865–1944). Легендарная французская певица, актриса, писательница. Модель Анри де Тулуз-Лотрека, корреспондент Зигмунда Фрейда, повесившего портрет Гильбер в своем кабинете. Автор шести книг мемуаров, первая из которых называлась «Как становятся звездой» (1893). Недовольная третьестепенными ролями в театре, в середине 1880-х перешла в кабаре, с 1891 — звезда Мулен-Руж. Марсель Пруст посвятил ей свою первую газетную колонку. С течением времени ее репертуар становился все «культурнее»: к стихам Поля де Кока добавились средневековые песни. После 1900 болела, все больше сил отдавала преподавательской и режиссерской деятельности. Играла, в частности, в фильмах: «Фауст», «Деньги» (1928, М. Л'Эрбье), «Помечаем» (1936, Саша Гитри).
- ¹⁵² *Готфрид Бенн* (1886–1956). Великий немецкий поэт, один из основоположников экспрессионизма. Врач-венеролог, свидетель ужасов Первой мировой войны. Автор сборников стихов: «Морг» (1912), «Сыновья»

(1913), «Мусор» (1917), «Расщепление» (1925), «Статические стихи» (1948), «Дистилляции» (1953). Поддержал нацистов в надежде, что экспрессионизм станет их официальной эстетикой. В феврале-июне 1933 — во главе секции поэзии Прусской Академии. После «ночи длинных ножей» избрал «аристократическую форму эмиграции»: в 1935 вернулся на службу в армию. Подвергался нападкам в прессе, в 1938 ему запретили публиковаться, но от репрессий спас Герман Гиммлер. После войны — в ГДР.

¹⁵³ Фердинанд фон Шилль (1776–1809). Национальный герой Германии. Гусарский офицер, возглавлявший партизанский отряд волонтеров, сражавшихся против Наполеона. Погиб под Штральзундом, 18 офицеров его отряда были расстреляны.

¹⁵⁴ Артур Мария Рабенальт (1905–1993). Оперный и театральный, с 1934 — кинорежиссер. Поставил 90 фильмов. Считается, благодаря его собственным хитроумным теоретизированиям на тему «внутренней эмиграции», аполитичным мастером, однако отдал дань нацистской пропаганде: «Внимание! Враг подслушивает!» (1940), «Скачет верхом во имя Германии» (1941), Второй режиссер на съемках незаконченного фильма Лени Рифеншталь «Долина». Мастер музыкальных фильмов, среди которых — «Цыганский барон» (1954) с Иваном Ребровым.

¹⁵⁵ Арнольд Фанк (1889–1974). Режиссер. Геолог по образованию, создатель мгновенно завоевавшего популярность жанра горных и спортивных фильмов. Первый документальный фильм о восхождении на Монроз (Альпы) снял в 1913. Один из основателей ориентированных на их производства фирмы Berg-und Sportfilm GmbH Freiburg (1920). Среди фильмов: «Священная гора» (1926), «Белый ад Пиц-Палю» (1929, совместно с Пабстом), «С.О.С. Айсберг» (1933). Известен повышенным травматизмом актеров на съемках и тем, что благодаря ему стала кинозвездой Лени Рифеншталь. Хотя Фанк и считается певцом протонацистской мужественности, он долгое время отказывался вступать в НСДАП и навлек на себя гнев властей за работу (в 1934!) с героем-французом и продюсером-евреем над фильмом «Вечный сон». В 1936 заключил контракт с японским министерством культуры: снимал в Японии культурно-просветительские фильмы. Вернувшись в Германию с началом войны, вступил (1940) в НСДАП и снимал документальные фильмы («Арно Бреккер», 1944; «Атлантический вал», 1944), признанные после войны пропагандистскими. Лишенный воз-

мжности снимать, работало лесорубом. Второе рождение его творчество пережило после показа на фестивале в Тренто (1957) «Вечного сна». Работал на телевидении.

¹⁵⁶ Ханс Шнеебергер (1895–1971). Один из ведущих немецких операторов, в 1924–1964 снял около 80 фильмов. Среди них: «Гора судьбы» (1924), «Священная гора» (1926), «Белый ад Пиц-Палю» (1929) (все — А. Фанк), «Голубой ангел» (1930, Й. фон Штернберг), «Голубой свет» (1932, Л. Рифеншталь), «Индийская гробница» (1938, Р. Айхберг), «Почтмейстер» (1940, Г. Учицки)»

¹⁵⁷ Леопольд Блондер (1893–1932). Художник таких фильмов, как «Гора судьбы» (1924), «Священная гора» (1926) (оба — А. Фанк), «Голубой свет» (1932, Л. Рифеншталь).

¹⁵⁸ Вольфганг Целлер (1893–1967). Один из самых популярных кинокомпозиторов Германии: в 1926–1959 написал музыку почти к 90 фильмам. Среди них: «Приключения принца Ахмеда» (1926, Л. Райнигер), «Лютер» (1928, Х. Кизер), «Мелодия мира» (1929, В. Руттманн), «Вампир» (1932, К.Т. Дрейер), «Атлантида» (1932, Г.В. Пабст), «Старый король и молодой король» (1935), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Еврей Зюсс» (1940) (все — Х. Штайнхофф).

¹⁵⁹ Кертис (Курт) Бернгардт (1899–1981). Режиссер. Дебютировал в 1925. В 1933 арестован гестапо, бежал во Францию, с 1939 в США. Сделал успешную голливудскую карьеру режиссера второго ряда. Считался «режиссером женщин». Среди фильмов: «Конфликт» (1945), «Моя репутация» (1946), «Веселая вдова» (1952), «Мисс Сэди Томпсон» (1953), «Принц-студент» (1954).

¹⁶⁰ Клод Фаррер (1876–1957). Французский писатель, академик (1935). В 1894–1919 служил на военном флоте. Много путешествовал. Экзотическая фактура гарантировали романам Фаррера успех: за роман «Цивилизованные» (1905) он получил Гонкуровскую премию. После второй мировой войны возглавлял «Общество в защиту маршала Петена», хотя в 1933 одним из первых потребовал от французского правительства предоставить приют немецким евреям.

¹⁶¹ Роберт Сиодмак (1900–1973). Немецкий режиссер, дебютировал фильмом «Люди в воскресенье» (1929). В 1934–1940 во Франции, с 1940 — в США. Классик нуара: «Леди-призрак» (1944), «Винтовая лестница» (1945),

«Убийцы» (1946), «Крест-накрест» (1947). С 1950-х ставил фильмы в Европе, среди них выделяются «Крысы» (1955) по пьесе Герхарта Гауптмана.

¹⁶² Жак Фейдер (1888–1948). Французский режиссер, один из предтеч «поэтического реализма». Среди фильмов: «Кренкебиль» (1921), «Тереза Ракен» (1929), «Новые господа» (1929), «Пансион Мимоза» (1935), «Героическая кermеса» (1935).

¹⁶³ Эрих Энгель (1891–1966). Один из крупнейших театральных режиссеров Германии, в молодости — ассистент М. Рейнгардта. Прославился постановками «Кориолана» (1925) Шекспира, «В джунглях» (1924) и «Трехгрошовая опера» (1928) Б. Брехта. В 1923–1958 снял около 40 фильмов, в основном — комедий: «Пятеро из джазбэнда» (1932), «Наша фрейлейн доктор» (1940), «Много шума из ничего» (1942). После войны в ГДР. В театре Брехта «Берлинский ансамбль» ставил «Мамашу Кураж» (1948), «Жизнь Галилея» (1956). После смерти Брехта становится художественным руководителем его театра.

¹⁶⁴ Каспар Неер (1897–1962). По отзыву Б. Брехта, его школьный друг Неер — «величайший современный сценограф», радикальный реформатор театральной традиции. Оформлял спектакли по пьесам Брехта: «В джунглях города» (1923), «Баал» (1926), «Что тот солдат, что этот» (1926), «Трехгрошовая опера» (1928), «Господин Пунтила и слуга его Матти» (1949). В годы нацизма остался в Германии, оформлял музыкальные спектакли. Работы в кино: «Маленький человек, что же дальше?» (1933), «Жизнь Галилея» (1947, Джозеф Лоузи и Рут Берлау, по пьесе Брехта), «Мать» (1958, Харри Бреммер и Манфред Векверт, по пьесе Брехта).

¹⁶⁵ Харальд Паульсен (1895–1954). Немецкий актер, прославившийся в театре исполнением роли Мэкки в «Трехгрошовая опера» (1928) Э. Энгеля. Играл в более чем 120 фильмах, среди которых: «Альрауне» (1930), «Песня жизни» (1931), «Чемоданы господина О.Ф.» (1931) (оба — А. Грановский), «Дядюшка Крюгер» (1941, Х. Штайнхофф).

¹⁶⁶ Рудольф Форстер (1884–1968). Австрийский актер, сыграл более чем в 100 фильмах. Исполнение им роли Мэкки в «Трехгрошовая опера» Пабста иронически обыгрывало его обычное амплуа: Форстер чаще всего играл солидных, уважаемых людей. В 1960-х играл, в основном, в полицейских фильмах, включая «В стальных сетях доктора Мабузе» (1961) Харольда Райнля.

¹⁶⁷ Петер Лорре (Пасло Ловенштейн, 1904–1964). Немецкий актер венгерского происхождения. В 1920-х играл в пьесах Б. Брехта. Прославился ролью маньяка-детоубийцы в «М» (Ф. Ланг). В 1933 эмигрировал в Англию, затем в США. Характерная внешность обрекла его на роли зловещих иностранцев: «Человек, который знал слишком много» (1934), «Секретный агент» (1936) (оба — А. Хичкок), «Безумная любовь» (К. Фройд, 1935), «Мальтийский сокол» (Д. Хьюстон, 1941), «Касабланка» (М. Кертц, 1943), «Мышь и старые кружева» (Фрэнк Капра, 1944). В популярной серии фильмов играл японского детектива мистера Мото, в телефильме по «Казино Рояль» — злодея Ле Шиффра. В ФРГ поставил фильм «Потерянный» (1951). Страдал морфинизмом.

¹⁶⁸ Херта Тиле (1908–1984). Немецкая актриса, в театре с 1928, играла, в частности, в спектаклях М. Рейнгардта и Ф. Харлана. Дебютировала в кино прославившей ее ролью Мануэлы, влюбленной в преподавательницу девочки, в «Девушке в униформе» (1931) Леонтины Саган. Играла также в «Куле Вампе» (1932, З. Дудов), «Анне и Элизабет» (1933, Ф. Визбар). Ответила на требование Геббельса играть в пропагандистских фильмах: «Я не колеблюсь с каждым порывом ветра». Ценой ответа стал запрет на профессию, в 1937 эмигрировала в Швейцарию. В 1949 неудачно попыталась вернуться на немецкую сцену, вернулась в Швейцарию, где работала ассистенткой медсестры в психиатрической клинике. С 1966 в ГДР, снималась в телефильмах, среди которых сериал «Телефон полиции 110».

¹⁶⁹ Франк Визбар (1899–1967). Режиссер, сценарист, продюсер «Девушки в униформе» (1931) Л. Саган. Лучшие фильмы: «Анна и Элизабет» (1933), «Паромщица Мария» (1935). В 1938 эмигрировал в Англию, с 1939 в США. С 1943 ставил в Голливуде фильмы самой низшей категории: «Дочь дьявольской летучей мыши» (1946), «Душитель на болоте» (1946), «Прерия» (1947).

¹⁷⁰ Доротея Вик (1908–1986). Театральная и кино (с 1926) актриса. Долгое время жила в берлинской колонии художников. Прославилась и стала лесбийской иконой, сыграв преподавательницу Элизабет фон Бембург в «Девушке в униформе» (1931, Л. Саган). В 1933–1934 в Голливуде. Среди фильмов: «Анна и Элизабет» (1933, Ф. Визбар), «Пражский студент» (1935, А. Робисон), «Желтый флаг» (1937, Г. Лампрехт), «Человеке в петле» (1953, Элиа Казан), «Времени любить и времени умирать» (1958, Дуглас Серк).

¹⁷¹ Герхард Лампрехт (1897–1974). Драматург, сценарист, актер, оператор, с 1920 — режиссер. Среди фильмов: «Будденброки» (1923), социальная

драма «Отверженные (Пятое сословие)» (1925), костюмный «Старый Фриц» (1927), популярная детская комедия «Эмиль и детективы» (1931). В 1946 работал в восточном секторе Берлина, с 1949 в ФРГ. Один из создателей Немецкой синематеки».

¹⁷² Вильгельм Тиле (1890–1975). Театральный актер (с 1909), режиссер (с 1921). Ставил легкие комедии, включая первый немецкий мюзикл «Трое с бензоколонки» (1930). В 1933 эмигрировал в Англию, с 1936 в Голливуде, ставил проходные жанровые фильмы: «Принцесса джунглей» (1936), «Лондон ночью» (1937), «Триумф Тарзана» (1943), «Тайна пустыни Тарзана» (1943). В 1950–х работал на телевидении, поставил, в частности, 26 эпизодов знаменитого вестерна «Одинокий всадник» (1954–1955).

¹⁷³ Эрик Чарелл (1885–1974). Знаменитый режиссер и импресарио музыкальных ревю и оперетт. «Чарелл-балет» пользовался в 1920–х во всем мире сенсационным успехом. Поставил грандиозные ревю «Казанова», «Три мушкетера». Переложил «Микадо» и «Веселую вдову» на джазовую музыку. В труппе Чарелла начинала Марлен Дитрих. Режиссер фильмов «Конгресс танцует» (1931), костюмного мюзикла о любовных интригах на фоне Венского конгресса, и «Караван» (1934). В 1936 суд потребовал вернуть 216 тысяч рейхсмарок, выделенных Чареллу на постановку «Одиссеи». Эмигрировал, до 1945 работал на Манхэттене, где, в частности, поставил «Сон в летнюю ночь» (1939) с афроамериканской труппой. Вернулся в Германию, где еще двадцать лет шел от успеха к успеху.

¹⁷⁴ Ганс Макарт (1840–1884). Австрийский живописец. Произведения Макарта отличают салонность и академизм. С 1879 г. Х. Макарт — профессор исторической живописи венской Академии художеств.

¹⁷⁵ «Наполеон и маленькая прачка» — фильм не Эллен Рихтер, а Адольфа Гартнера. Рихтер играла в нем главную женскую роль мадам Сан-Жен.

¹⁷⁶ Арзен фон Черепи (1881–1946 или 1958). Режиссер, сценарист, продюсер. Автор первой экранизации пьесы Ведекинда «Ящик Пандоры» (1921). Его 4–серийный фильм «Фридрикус Рекс» (1922–1923), играя на шовинистических настроениях, вызвал антифранцузские демонстрации.

¹⁷⁷ Карл Фрелих (1875–1953). Пионер немецкого кино. С 1903 оператор Оскара Месстера. С 1913 режиссер, в 1920 создал собственную фирму, в 1930 купил участок в берлинском районе Темплхоф, где построил сту-

дию, разрушенную в 1945. Среди фильмов: «Рихард Вагнер» (1913). «Братья Карамазовы» (1921), «Коварство и любовь» (1921), «Мать и дитя» (1924), первый немецкий звуковой фильм «Ночь принадлежит нам» (1930), «Луиза, королева Пруссии» (1931), «Сердце королевы» (1940). Куратор фильма Л. Саган «Девушки в униформе» (1931). Убежденный нацист, в 1939–1945 президент Имперской кинопалаты. В 1945 арестован союзниками, прошел денацификацию.

¹⁷⁸ Пиль (с 1931 — Фил) Ютци (1896–1946). Режиссер, оператор. Один из основателей фирмы «Прометей» (1926–1931), созданной по инициативе знаменитого агента и финансиста Коминтерна Вилли Мюнценберга, и занимавшейся производством и прокатом прогрессивных, в том числе советских, фильмов. Главные фильмы: «Голод в Вальденбурге» (1928), «Путешествие матушки Краузе в счастье» (1929), «Берлин-Александерплац» (1931). Фильм «Кровавый май — 1929» (1929) использовался как свидетельство обвинения по делу о расстреле полицией первомайской демонстрации. Хотел снять «Восстание рыбаков», но фильм снял в СССР Э. Пискатор (1935). В 1931 уехал в Австрию, в конце 1930-х вернулся в Германию.

¹⁷⁹ Вера Барановская (1885–1935). Русская актриса, с 1903 играла в МХТ, в 1915–1922 во многих провинциальных театрах, в 1922 создала в Москве Художественно-театральную студию Веры Барановской (Маст-бар). В кино с 1916. Прославилась главной ролью в фильме Всеволода Пудовкина «Мать» (1926). Играла также в его фильме «Конец Санкт-Петербурга» (1927). С 1928 в Европе. Снималась в Чехословакии, в Германии по приглашению коммунистической фирмы «Прометей». Осталась за границей вместе с мужем, актером Валерием Инкижиновым. Умерла в Париже.

¹⁸⁰ Карл Юнгханс (1897–1984). Актер, сценарист, журналист, монтажер, режиссер. Судетский немец по происхождению. Член компартии (1924–1927, 1929–1930), для которой снял часовой агитационный монтажный фильм «Мир на переломе» (1928). Ставил для фирмы «Прометей» пропагандистские документальные фильмы. В 1929–1931 и 1933–1935 работал в Чехословакии, где поставил пролетарские драмы «Такова жизнь» (1929) и «А все-таки мы живем» (1935). В 1931–1932 в Москве, где так и не дождался обещанной работы. Вернулся в Германию, снял фильм о зимней Олимпиаде (1936), один из опера-

торов «Олимпиа» (1938) Лени Рифеншталь. Документальный фильм о войне в Испании вызвал неудовольствие цензуры. В 1939 эмигрировал через Францию и Марокко в США. Работал садовником, фотографом. В 1963 вернулся в Германию.

¹⁸¹ Вильфрид Бассе (1899–1946). Режиссер-документалист. Ради кино оставил работу в банке отца. С 1929 ставил просветительские фильмы о народных праздниках, спорте и труде, внося в них авторскую, иногда ироническую интонацию. Главный фильм — «Вот как живет народ» (1933) об эффekte кризиса на немецкое общество. Под названием «Германия между вчера и сегодня» фильм был перемонтирован и дополнен цензурой в нацистском духе. Впервые был показан в оригинальном виде в 1977. Один из операторов «Олимпиа» (1938) Лени Рифеншталь.

¹⁸² Пауль Зиммель (1887–1933). Живописец, карикатурист, рисовальщик комиксов. Среди главных тем — солдатский быт, дети, трудности повседневной жизни берлинцев. Тяжело заболел, покончил с собой.

¹⁸³ Генрих Цилле (1858–1929). Карикатурист, рисовальщик, фотограф, основатель сатирического журнала «Ойленшпигель». Автор множества сенок из жизни берлинских пролетариев и люмпенов. По мотивам творчества Цилле поставлены фильмы «Отверженные» (1925, Г. Лампрехт), «Те, кто внизу» (1926, Виктор Янсон), «Путешествие матушки Краузе за счастьем» (1929, П. Ютци).

¹⁸⁴ Ганс Штайнхофф (1898–1945). Режиссер. Дебютировал в 1921. Ставил фильмы, никак не предвещавшие роль, которая выпадет ему в Третьем Рейхе. Но именно он снял первый и один из важнейших (наряду с «Триумфом воли» Л. Рифеншталь и «Евреем Зюссом» Ф. Харлана), пропагандистский фильм «Юный гитлеровец Квекс» (1933). Главные фильмы: «Старый король и молодой король» (1935), «Роберт Кох, победитель смерти» (1939), «Дядюшка Крюгер» (1941), «Рембрандт» (1942), на историческом материале так или иначе утверждавшие арийские ценности. Погиб 20 апреля 1945, когда самолет, на борту которого находились Штайнхофф и чины СС, разбился при неясных обстоятельствах.

¹⁸⁵ Конрад Вине (1878–?). Режиссер, младший брат Роберта Вине. Дебютировал в 1916. Известен тем, что первым предложил в 1925 Лиону Фейхтвангеру экранизировать «Еврея Зюсса». В 1933 вернулся в Вену, дальнейшая его судьба неизвестна.

¹⁸⁶ Анна Стэн (настоящее имя — Анель Судкевич, 1908–1993). Актриса. Родилась в Киеве. Протеже Константина Станиславского. Дебют в кино — «Мисс Менд» (1926) Ф. Оцепа, женой которого она была в 1927–1931. Играла в фильмах «Девушка с коробкой» (1927, Борис Барнет), «Земля в плену», «Мой сын», «Белый орел» (все — 1928, Я. Протазанов). В 1930 вместе с мужем не вернулась из командировки в Германию. Сыграла Грушеньку в фильмах Ф. Оцепа «Братья Карамазовы» (1931) и «Убийца Дмитрий Карамазов» (1931, совместно с Э. Энгелем). Приглашена в Голливуд (1932) Сэмюэлем Голдвином, видевшим в ней соперницу Греты Гарбо. Играла в фильмах «Нана» (1932, Дороти Эрцнер, Джордж Фицморис), «Мы снова живы» (1934, Роберт Мамулян), «Брачная ночь» (1935, К. Видор). Затем снималась все реже, с перерывами, в ролях второго плана. Оставила кино в 1943.

¹⁸⁷ Ханс Берендт (1889–1942). Актер, сценарист, режиссер. Ученик М. Рейнгардта. В 1923–1936 поставил 30 фильмов, среди которых: «Старый Гейдельберг» (1923), «Брюки» (1927), «Дантон» (1931). В 1936 уехал в Австрию, в 1938 в Бельгию. Арестован во Франции, погиб на этапе в Освенцим.

М. Трофименков

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абель, Альфред 27, 57
Айхберг, Рихард 36–37, 42
Балаж, Бела 13, 50, 54, 80–81, 112,
128, 132, 167, 175, 180
Барлах, Эрнст 41
Бёклин, Арнольд 51, 81–82
Бёзе, Карл 92, 174
Биллингер, Рихард 41
Буховецкий, Дмитрий Савельевич 36,
38, 42, 44, 88, 173
Вагнер, Фриц Арно 20, 55, 74
Варм, Герман 18, 24, 124
Варнхаген, Рахель 39
Вегенер, Пауль 19, 32–35, 37, 45,
83, 88, 186
Вендхаузен, Фриц 26, 34, 46
Верндорф, Оскар 26
Вине, Роберт 16–19, 25, 56, 58, 60,
67, 77, 104, 113, 117, 164,
178
Вине, Конрад 178
Воррингер, Вильгельм 14, 22, 81,
133, 185
Гад, Урбан 35
Гад, Свен 35
Гейне, Генрих 39, 49, 58–59, 80, 87,
151
Гельдерлин, Иоганн Христиан Фрид-
рих 31, 45, 59, 64, 167
Герльт, Роберт 20, 35
Герлах, Артур фон 35, 54, 64, 66,
103
Гете, Иоганн Вольфганг 10–11, 29,
36, 49, 151, 156
Гитлер, Адольф 16, 31, 174, 183
Гиш, Лилян 57, 153
Гольбейн, Ганс (Младший) 51
Гофман, Эрнст Теодор Амадей 22,
46, 50, 57–59, 61–62, 66, 70–71
Грановский, Алексей Михайлович
44, 178
Грау, Альбин 53
Даговер, Лил 56, 141
Деллюк, Луи 16, 75
Дитерле, Вильгельм 52
Джекобс, Льюис 40
Дюпон, Эвальд Андре 27, 71, 143–
150, 154, 163, 168, 177
Жан-Поль 17, 104
Зорге, Райнхард 15, 29
Зеебер, Гвидо 20
Иеринг, Херберт 67, 78, 180
Йесснер, Леопольд 59, 67–68, 78,
126

- Калло, Жак 58
 Кальбус, Оскар 80
 Кассу, Жан 47
 Кеттельхут, Эрих 20, 82
 Клемансо, Жорж 45
 Клиндер, Макс 82
 Клузо, Анри-Жорж 57
 Кляйн-Рогге, Рудольф 78, 117
 Кобе, Ганс 26, 152
 Корнфельд, Пауль 76–77
 Кортнер, Фриц 78, 117, 161, 178
 Кракауэр, Зигфрид 16, 29, 63, 68,
 180, 183–184
 Крампф, Гюнтер 20
 Краус, Вернер 24, 26, 38, 68–69, 89,
 129, 162
 Кубин, Альфред 17–18, 23, 126
 Курц, Рудольф 23–24, 46, 64, 78, 81,
 97, 126, 166, 187
 Кэррик, Эдвард 20
 Ланг, Фриц 20, 34, 42, 44–48, 51,
 53, 56–57, 59–60, 62–64, 67, 78,
 80–81, 83–87, 89, 98, 102–103,
 109, 115–123, 125, 127, 147,
 151, 163, 170–171, 180, 182,
 186–187
 Лангбен, Юлиус 31, 84
 Лени, Пауль 47–48, 58–59, 63–67,
 71, 78, 83, 126–127, 163, 186
 Ленц, Якоб Михаэль Рейнгольд 59
 Леонгардт, Рудольф 57
 Луре, Рене 68
 Любич, Эрнст 34, 36–43, 52–53, 107,
 141, 149, 155, 164–165, 177
 Люмьер, братья 10, 56
 Май, Джоэ 44, 76, 136–137,
 175
 Майер, Карл 16–17, 25, 91–101,
 105–108, 140
 Майринк, Густав 22–23, 126
 Мак, Макс 19, 60
 Малапарте, Курцио 57
 Манн, Генрих 76
 Мантенья, Андреа 51
 Маргерит, Виктор 76
 Мартин, Карл Хайнц 26, 48, 57, 78,
 113
 Марцинский, Георг 23
 Месстер, Оскар 10
 Мецнер, Эрнэ 27, 141–142
 Мурнау, Вильгельм Фридрих 5, 20,
 27, 33, 35, 39, 46, 50–57, 59–60,
 64, 67, 73, 76, 82, 90, 96–97,
 101, 103, 105–113, 127, 129,
 138–142, 145, 148, 151–156,
 161, 163, 165, 182
 Нильсен, Аста 35, 131–132, 134, 160
 Ноа, Манфред 44
 Новалис 17, 31, 62, 81, 102
 Освальд, Рихард 36–37, 88, 164,
 166, 173
 Оцеп, Федор 44, 178
 Пабст, Георг Вильгельм 25, 28, 46,
 60, 71–72, 76, 83, 88–90, 100,
 108–110, 126–128, 130–134,
 138, 144–145, 157–163, 167,
 169–170, 174–175
 Парло, Дита 76, 166

Пельциг, Ганс 34
Пик, Лупу 47, 51, 59, 72, 91–93,
95–102, 105–107, 133, 174
Поммер, Эрих 17–18
Портен, Хенни 39, 127, 143, 163
Расп, Фриц 60, 110, 158, 178
Рассел, Генри Кеннет 40
Рейнгардт, Макс 10, 29–30, 32–38,
41–43, 46, 48, 72, 85, 88, 91,
115, 164, 181
Рейман, Вальтер 18, 25
Рёриг, Вальтер 18, 140, 155, 173
Рийе, Стеллан 19, 32
Рипперт, Отто 24, 36, 45, 116–117
Рихтер, Клаус 19, 53
Рихтер, Ханс 18, 113, 135–136
Рихтер, Эллен 173
Робисон, Артур 46, 70, 73–75, 141,
166
Роллан, Ромен 42
Рота, Пол 36, 68
Саган, Леонтина 26–27, 67, 171
Стокер, Брэм 60
Таиров, Александр Яковлевич 68, 116
Тик, Людвиг 23, 50, 71, 126
Файдт, Конрад 24
Файнингер, Лионель 65
Фехтер, Пауль 63
Фишер, Фридрих Теодор 22
Фридрих, Каспар Давид 62
Фризе–Грин, Уильям 10

Фройнд, Карл 20, 108, 138, 148
Фуке, Фридрих де ла Мотт 70
Хансон, Ларс 76
Хельм, Бригитта 78, 158
Хоффманн, Карл 20, 154
Хунте, Отто 20, 44, 82
Циглер, Леопольд 7, 10
Шамиссо, Адельберт фон 70
Шёстрем, Виктор 57
Шиллер, Иоганн Фридрих 49
Шлегель, Фридрих 17, 62
Шлеттов, Ганс Адальберт 82
Шпенглер, Освальд 14, 31–32, 115
Шпицвег, Карл 61
Шторм, Теодор 35, 64
Штрогейм, Эрих фон 59–60, 73, 82,
89, 137
Шюфтан, Ойген 20, 120, 170,
177
Эдисон, Томас Алва 10
Эдшмид, Казимир 12–13, 76, 105
Эйхендорф (Айхендорф), Йозеф фон
47, 50, 72
Эль Греко 34
Яннингс, Эмиль 52, 64, 97, 106,
112–113, 144–146, 148, 151,
156, 177
Яновиц, Ганс 16–17

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ (названия на русском языке)

- Алчность 59, 60, 73, 89, 137
Альрауне (1928) 158, 166
Альрауне (1930) 158, 166
Альрауне (1952) 166
Анна Бoleйн 36, 37
Анна и Элизабет 172
Ариане 171
Асфальт 135, 175
Атлантида 169
Атлантика 143, 149, 168
Безрадостный переулоч 76, 129,
160, 174
Безумие доктора Тюба 142
Белеет парус одинокий 177
Белый ад Пиц-Палю 167
Берлин–Александерплац 176
Берлин, симфония большого города
135, 176
Бриллиантовый корабль 44, 121
Броненосец Потемкин 67
Брюки 179
Вальс-мечта 165
Вампир 153
Ванина 66
Варьете 27, 71, 143–144, 146–147,
149–150, 177
Ватерлоо 173
Веер леди Уиндермир 165
Венгерская рапсодия 173
Ветер 57
Вечный сон 168
Владычица Атлантиды 158, 169
Власть тьмы 178
Внезапное обогащение бедняков из
Комбаха 179
Возвращение домой 76, 135–136
Вознесение Ганнеле 35
Ворон 57
Восстание рыбаков 116
Восход солнца 53–54, 76, 111, 153
Выходной 168
Гамлет 35, 37
Где-то в Берлине 176
Генуине 16, 25, 58, 60, 67, 69, 83,
164
Германия, год нулевой 176
Голем (1914) 19, 22, 32
Голем – как он пришел в мир 33, 34,
43, 47, 64
Голова Януса 60
Голубой ангел 108, 163, 169
Голубой свет 167–168
Гомункулус 24, 30, 60–61, 117
Гомункулус-судья 117

- Городская девушка 54
 Горящая пашня 53, 103
 Грезающий рот 171
 Дантон 38, 42
 Девушки в униформе 26–27, 67, 163, 172
 День гнева 153
 Детство Горького 177
 Диагональная симфония 135
 Дневник падшей 60, 76, 110, 157–159, 162
 Доктор Мабузе, игрок 86, 121, 123–124
 Дом без двери 19
 Дом без дверей и окон 19
 Дом в лунном свете 57
 Дом трех девушек 167
 Доротея 179
 Дочери Кольхизеля 39, 52, 165
 Дочь Наполеона 173
 Другой (1913) 19, 60, 62
 Другой (1930) 60
 Жена фараона 41, 177
 Женщина на Луне 121, 123, 125
 Женщина ниоткуда 75
 Живой труп 178
 Заблуждения 158
 Завещание доктора Мабузе 171
 Западный фронт 1918 169
 Запрещенный Христос 57
 Зигфрид 67
 Золотое озеро 44, 121
 И.Н.Р.И. 104
 Иван Грозный 66
 Индийская гробница 43–44
 Инфляция 135
 Истина побеждает 43
 Кабинет восковых фигур 47–48, 58, 63–64, 69, 71, 112, 146
 Кабинет доктора Калигари 16, 19, 51, 61, 63, 68
 Кабирия 118
 Каменный всадник 26, 34, 46
 Карлос и Елизавета 37
 Конгресс танцует 172–173
 Консервная невеста 164
 Король блузок 39
 Крысолов из Гаммельна 33
 Кукла 39, 41
 Куле Вампе 177–178
 Лилиом 171
 Лукреция Борджиа 36–37
 Любовь 102
 Любовь Жанны Ней 83, 89, 108, 130, 133, 157–158
 Люди в воскресенье 176–177
 Лютер 173
 М 60, 61, 67, 72, 98, 102, 115, 122, 125, 127, 163, 171, 175
 Мадам Дюбарри 36–37, 40–43
 Манон Леско 141
 Маркиз д'Эон 163
 Маскарад 167
 Мать 148, 175
 Мелодия мира 168
 Мелодия сердца 166, 173
 Месть Кримхильды 67, 84, 86

- Метрополис 30, 42, 56, 60, 72, 78,
 83, 108, 115, 117, 119–120, 122,
 144, 158
 Монна Ванна 36–37, 42–43
 Мулен Руж 150
 Мы из императорского королевского
 пехотного полка 164
 На прекрасном голубом Дунае 164
 Нападение 27, 141
 Наполеон 174
 Наполеон и маленькая прачка 173
 Наполеон на острове Святой Елены
 174
 Наркоз 27, 57
 Нибелунги 20, 48, 80–81, 84–86, 89,
 118, 135, 168
 Ниночка 131
 Носферату – симфония ужаса 50
 Нью 102
 Обнаженная женщина 75
 Олимпия в примечаниях
 Оперетта 167
 Осведомитель 133
 Осколки 91–92, 174
 Отверженные 176
 Отелло 38
 Падение Трои 44
 Парад любви 43
 Пауки 44, 121–122
 Песнь моя летит с мольбою 167
 Петр Великий 44
 Пламя 41
 По ту сторону улицы 175
 Последний берлинский извозчик 92
 Последний человек 51–52, 59, 73,
 96–97, 101, 103, 105, 109, 113,
 129, 154
 Последнее предупреждение 78
 Потерянный 182
 Потерянный башмачок 141, 165
 Похитители велосипедов 177
 Пражский студент (1913) 19, 32
 Пражский студент (1936) 19, 32,
 61–62, 72, 104, 166
 Предполуденный призрак 135
 Призрак 27, 112, 127
 Принцесса устриц 39
 Провинциальный грешник 134
 Процесс 133, 144, 157
 Прощание 169
 Путешествие матушки Краузе за сча-
 стьем 175–176
 Путь на Восток 153
 Разбойничья симфония 19
 Разве жизнь не чудесна? 129
 Раскольников 25, 164, 178
 Ромео и Джульетта в снегу 39, 164
 Рудничный газ 120, 163, 175
 Руки Орлака 77, 104, 164
 Рынок на Виттенбергской площади
 176
 Сага о Йесте Берлинге 131
 Сальто Мортале 150
 Сапфо
 Свадьба Рюбецаля 33
 Священная гора 168
 Сокровище 88–89
 Сочельник 47

Старый закон 143, 149
Стремительная симфония 136
Сумурун 36–37, 42–43
Табу 51, 55, 73, 109
Тайны Востока 43
Тайны одной души 28, 46, 157
Такова жизнь 175, 177
Тартюф 64, 138–139, 142, 165
Тени 46, 70, 74, 78
Ткачи 164, 175
Товарищество 169
Торгус 26, 152
Трагедия проститутки 133–135
Трехгрошовая опера 100, 110, 127,
157, 163, 170, 178
Триумф воли 118
Трое с бензоколонки 172
Тысяча глаз доктора Мабузе 122
Убийца Дмитрий Карамазов 178
Улица 127–128, 163, 167
Усталая смерть 30, 36, 38, 45–48,
57–59, 61–63, 67, 81, 85, 102,
123, 155

Фауст 5, 33, 35, 46, 49, 51–52,
54–55, 57, 59, 67, 82, 90, 139,
151–156
Финансы великого герцога 39, 51,
165
Хроника серого дома 29, 35, 64,
103
Человек без имени 68
Человек, который смеется 65
Человек, который убил 169
Чемоданы господина О.Ф. 178
Черная лестница 59, 78, 117
Четыре дьявола 148
Чудесная ложь Нины Петровны 173
Чума во Флоренции 36
Шпионы 121, 124
Эмиль и детективы 172
Эпизод 167
Юный гитлеровец Квекс 176
Юный Тёрлес 179
Ящик Пандоры 25, 47, 72, 76, 89,
131, 133, 138, 145, 157–159,
162, 170

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ (оригинальные названия)

- 4 Devils 73, 148
Abschied 169
Abwege 158
Algol
Alraune (1928) 158, 166
Alraune (1930) 158, 166
Alraune (1952) 166
An der schönen blauen Donau
164
Das alte Gesetz 143, 149
Der Andere (1913) 19, 60, 62
Der Andere (1930) 60
Anna Boleyn 36, 37
Anna und Elisabeth 172
Ariane 171
Asphalt 135, 175
Atlantide, L' 169
Atlantik 143, 149, 168
Austernprinzessin, Die 39
Berlin—Alexanderplatz 176
Berlin, Symphonie der Grossstadt 135,
175, 176
Blaue Engel, Der 108, 163, 169
Blaues Licht, das 167–168
Blusenkönig, Der 39
Brennendes Acker, der 53, 103
Brillantenschiff, Das 44, 121
Buchse von Pandora, Die 25, 47, 72,
76, 89, 131, 133, 138, 145, 157–
159, 162, 170
Cabiria 118
Carlos und Elisabeth 37
City Girl 54
Corbeau, Le 57
Cristo proibito, Il 57
Danton 38, 42
Dies irae 153
Dirnentragödie 133–135
Dr. Mabuse, der Spieler 86, 121,
123–124
Donna nuda, La 75
Dorothea's Rache 179
Drei von der Tankstelle, Die
172
Dreigroschenoper, Die 100, 110, 127,
157, 163, 170, 178
Dreimäderlhaus, Das 167
Emil und die Detektive 172
Episode 167
Ewige Traum, Der 168

- Faust 5, 33, 35, 46, 49, 51, 52, 54,
 55, 57, 59, 67, 82, 90, 139,
 151–56
 Femme de nulle part, La 75
 Finanzen des Grossherzogs, Die 39,
 51, 165
 Flamme, Die 41
 Folie du Dr. Tube, La 142
 Frau im Mond 121, 123, 125
 Freudlose Gasse, Die 76, 129, 160,
 174
 Geheimnisse des Orients 43
 Geheimnisse einer Seele, Die 28, 46,
 157
 Genuine 16, 25, 58, 60, 67, 69, 83,
 164
 Germania anno zero 176
 Goldene See, Der 44, 121
 Golem, Der (1914) 19, 22, 32
 Golem – Wie er in der Welt kam, Der
 33, 34, 43, 47, 64
 Gosta Berlings Saga 131
 Greed 59, 60, 73, 89, 137
 Hamlet 35, 37
 Hanneles Himmelfahrt 35
 Haus ohne Tur, Das 19
 Haus ohne Türen und Fenster, Das 19
 Haus zum Mond, Das 57
 heilige Berg, Der 168
 Heimkehr 76, 135–136
 Herrin von Atlantis, Die 158, 169
 Hintertreppe 59, 78, 117
 Hitlerjunge Quex 176
 Homunculus 24, 30, 60–61, 117
 Homunkulus als Richter 117
 Hose, Die 179
 Indische Grabmal, Das 43–44
 Inflation 135
 Informer, The 133
 I.N.R.I. 104
 Irgendwo in Berlin 176
 Isn't Life Wonderful? 129
 Januskopf, Der 60
 Jenseits der Strasse 175
 Junge Törless, Der 179
 Kabinett des Dr Caligari, Der 16, 19,
 51, 61, 63, 68
 Kameradschaft 169
 Kleinstadtsunder 134
 Koffer des Herrn O.F., Die 178
 Kohlhisels Tochter 39, 52, 165
 Kongress tanzt, Der 172–173
 Konservenbraut, Die 164
 Kriemchids Rache 67, 84, 86
 Kuhle Wampe 177–178
 Lady Windermere's Fan 165
 Last Warning, The 78
 Leise flehen meine Lieder 167
 letzte Droschke von Berlin, Die 92
 letzte Mann, Der 51–52, 59, 73,
 96–97, 101, 103, 105, 109, 113
 129, 154

- Liebe 102
 Liebe der Jeanne Ney 83, 89, 108,
 130–133, 157–158
 Liliom 171
 Love Parade, The 43
 Lucrezia Borgia 36–37
 Luther 173
 M 60, 61, 67, 72, 98, 102, 115, 122,
 125, 127, 163, 171, 175
 Macht der Finsternis, Die 178
 Madame Dubarry 36–37, 40–43
 Mädchen in Uniform 26–27, 67, 163,
 172
 Mann, der den Mord beging, Der
 169
 Manon Lescaut 141
 Markt am Wittenbergplatz 176
 Marquis d'Eon 163
 Maskerade 167
 Melodie der Welt 168
 Melodie des Herzens 166, 173
 Man Who Laughs 65
 Mensch ohne Namen 68
 Menschen am Sonntag 176–177
 Metropolis 30, 42, 56, 60, 72, 78, 83,
 108, 115, 117, 119–120, 122,
 144, 158
 Monna Vanna 36–37, 42–43
 Morder Dimitri Karamasow, Der
 178
 Moulin Rouge 150
 Mude Tod, Der 30, 36, 38, 45–48,
 57–59, 61–63, 67, 81, 85, 102,
 123, 155
 Mutter Krausens Fahrt ins Glück 175–
 176
 Napoléon 174
 Napoleon auf St. Helena 174
 Napoleon und die kleine Wäscherin
 173
 Narkose 27, 57
 Ninotchka 131
 Nju 102
 Nosferatu — Eine Symphonie des
 Grauens 50
 Operette 167
 Orlocks Hande 77, 104, 164
 Othello 38
 Pest In Florenz, Die 36
 Peter der Grosse 44
 Phantom 27, 112, 127
 Plotzliche Reichtum der armen Leuten
 von Kombach, Der 179
 Prozess, Der 133, 144, 157
 Puppe, Die 39, 41
 Raskolnikow 25, 164, 178
 Rattenfänger von Hameln, Der 33
 Rennsymphonie 136
 Robber Symphony, The 19
 Romeo und Julia im Schnee 39, 164
 Rubezahls Hochzeit 33
 Salto Mortale 150

- Schatten 46, 70, 74, 78
 Schatz, Der 88–89
 Scherben 91–92, 174
 Schlagende Wetter 120, 163, 175
 Siegfrieds Tod 67
 So ist das Leben 175, 177
 Spinnen, Die 44, 121–122
 Spione 121, 124
 Steinerne Reiter, Der 26, 34, 46
 Strasse, Die 127–28, 163, 167
 Student von Prag, Der (1913) 19, 32
 Student von Prag, Der (1936) 19, 32,
 61–62, 72, 104, 166
 Sumurun 36–37, 42–43
 Sunrise: A song of two humans 53–54,
 76, 111, 153
 Sylvester 47
 Symphonie diagonale 135
 Tabu 51, 55, 73, 109
 Tagebuch einer Verlorenen 60, 76,
 110, 157–159, 162
 Tartuff 64, 138–139, 142, 165
 Tausend Augen des Dr. Mabuse, Die
 122
 Testament des Dr. Mabuse, Das 171
 Tochter Napoleons, Die 173
 Torgus 25, 152
 Traumender Mund 171
 Triumph des Willens 118
 Trojas Untergang 44
 Überfall 27, 141
 Ungarische Rhapsodie 173
 Vampyr 153
 Vanina 66
 Variété 27, 71, 143–144, 146–147,
 149–150, 177
 Veritas vincit 43
 Verlorene, Der 182
 Verlorene Schu, Der 141, 165
 Verrufenen, Die 176
 Von morgens bis Mitternacht 26
 Vormittagsspuk 135
 Wachfigurenkabinett, Das 47–48, 58,
 63–64, 69, 71, 112, 146
 Walzertraum, Ein 165
 Waterloo 173
 Way Down East 153
 Weber, Die 164, 175
 Weib des Pharao, Das 41, 177
 Weiße Hölle vom Piz Palu, Die 167
 Westfront 1918 169
 Wind, The 57
 Wir sind vom K. und K. Infanterie-
 Regiment 164
 Wochenende 168
 Wunderbare Lüge der Nina Petrowna,
 Die 173
 Zur Chronik von Grieshuus 29, 35, 64,
 103

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| Предисловие к изданию 1975-го года..... | 5 |
| Предисловие | 9 |
| I. Предрасположенность к экспрессионизму..... | 11 |
| II. Рождение киноэкспрессионизма | 16 |
| III. Магия света и тени..... | 29 |
| IV. Любич и костюмные фильмы..... | 36 |
| V. Стилизация фантастического | 45 |
| VI. Симфонии ужаса | 49 |
| VII. Декоративный экспрессионизм | 63 |
| VIII. Мир зеркал и теней..... | 70 |
| IX. Студийные ландшафты и декорации..... | 80 |
| X. Экспрессионистский дебют «режиссера-реалиста»..... | 88 |
| XI. Каммершпиль и настроение..... | 91 |
| XII. Мурнау и каммершпиль | 105 |
| XIII. Геометрия масс..... | 115 |
| XIV. Приключенческие фильмы Ланга | 121 |
| XV. Уличные трагедии | 126 |
| XVI. Развитие костюмного кино | 138 |
| XVII. Камера-глаз Э.А. Дюпона | 143 |
| XVIII. Апофеоз светотени | 151 |
| XIX. Пабст и чудо Луизы Брукс..... | 157 |
| XX. Упадок немецкого кинематографа | 163 |
| Ксения Косенкова. Вечная Германия Лотте Айснер | 180 |
| Примечания | 188 |
| Алфавитный указатель имен..... | 226 |
| Алфавитный указатель фильмов (названия на русском языке)..... | 229 |
| Алфавитный указатель фильмов (оригинальные названия) | 229 |