

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попова Л.В. — «Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов // Культура и искусство. – 2023. – № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.39993 EDN: GIBTAO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39993

«Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель, Государственный университет управления

109542, Россия, г. Москва, Рязанский проспект, 99, каб. У-404

✉ pliana@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.39993

EDN:

GIBTAO

Дата направления статьи в редакцию:

17-03-2023

Аннотация: Предметом исследования данной статьи является творчество немецких режиссеров-экспрессионистов. Актуальность данного исследования связана с тем, что экспрессионисты оказали большое влияние на весь кинематограф в области открытия света и тени. В советской науке этому вопросу уделялось мало внимания. В настоящее время исследователи обращаются к теме экспрессионизма, но вопрос соотношения света и тени недостаточно изучен. Цель исследования — показать важность открытия немецких экспрессионистов в области света и тени, их влияние на мировой кинематограф, а также влияние советских режиссеров на немецких экспрессионистов в области монтажа. Новизна данного исследования заключается в изучении соотношения света и тени у экспрессионистов, а также в выявлении влияния советских режиссеров на немецких экспрессионистов в области монтажа. Эти аспекты остаются малоизученными. В данном исследовании использован комплексный подход. Применяются сравнительный, феноменологический, интертекстуальный методы в их сочетании и взаимодополнительности. Основными выводами данного исследования

являются выводы об открытии немецких экспрессионистов в области света и тени, их влиянии на мировой кинематограф, а также о влиянии советских режиссеров на немецких экспрессионистов. Фильмы, исполненные в традициях экспрессионистов, часто имеют и коммерческий успех.

Ключевые слова:

экспрессионизм, кино, Фридрих Вильгельм Мурнау, Фриц Ланг, Пауль Вегенер, Пауль Лени, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Лотте Айснер, Зигфрид Кракауэр

В отечественной науке в советское время творчеству немецких экспрессионистов не уделялось достаточного внимания. В настоящее время среди российских исследователей начинает просыпаться интерес к творчеству экспрессионистов в кино. Выпускаются монографии, наиболее интересная и значимая из которых «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина» [\[1\]](#), созданная коллективом известных исследователей кино. Публикуются исследования российских ученых, таких как Е.В. Сальникова [\[2\]](#), [\[3\]](#). Среди зарубежных авторов по-прежнему значимыми остаются исследования З. Кракауэра [\[4\]](#), Л. Айснер [\[5\]](#), [\[6\]](#), Р. Куртца [\[7\]](#). Истоки экспрессионизма исследовались такими авторами, как С. Бэррон и Вольф-Дитер Дюбе [\[8\]](#), Д. Пэн [\[9\]](#), Р. Гизен [\[10\]](#). Влиянию экспрессионистов на становление современного кино посвящены исследования таких авторов, как П. Коут [\[11\]](#), а также коллективные монографии [\[12\]](#), [\[13\]](#). Исследование С. Брокманна [\[14\]](#) посвящено исследованию эстетического аспекта.

Немецкие экспрессионисты своими открытиями в области света и тени оказали влияние на весь мировой кинематограф, что было оценено режиссерами и операторами. В свою очередь, немецкие экспрессионисты испытали влияние русского монтажа. Изучению этих аспектов посвящено данное исследование. Кино есть движущаяся фотография. Изучение пространственной композиции кадра, а также изучение света и тени, как одной из его главных составляющих никогда не утратит своей актуальности.

Свет и тень в фильмах немецких экспрессионистов

Еще Леонардо да Винчи определил, что «тень есть отсутствие света» [\[15, с. 129\]](#). При этом он отмечал: «Тень имеет природу мрака, а освещение — природу света, одна скрывает, другое показывает; и всегда они неразлучны и связаны с телом. Тень имеет большую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает света тело, а свет никогда не может совершенно изгнать тень от тел, то есть тел плотных» [\[15, с. 129\]](#). По мнению Витторио Стораро, одного из самых выдающихся операторов современности, задача оператора — «при помощи камеры донести до зрителя смысл отношения света и тени» [\[16, Электронный ресурс\]](#).

С помощью игры света и тени была получена фотография, затем движущаяся фотография и, наконец, первый фильм. Немецкие экспрессионисты с особой силой противопоставили свет тени. Нельзя не согласиться с В. Стораро, что «экспрессионизм изменил наше отношение к свету» [\[16, Электронный ресурс\]](#). Особое значение экспрессионисты придавали ночи, как времени, как длительности, а также, изображению тени [\[17, с. 95\]](#).

Экспрессионизм, как известно, — течение в искусстве первой трети XX в., сложившееся,

главным образом, в Германии в предчувствии Первой мировой войны, как реакция на разрушение ценностей западноевропейской культуры. Экспрессионистам были свойственны пессимизм и склонность к мистике, а художественной палитре — драматизм и выразительность. Отсюда и название художественного течения, что значит «выразительность». Своими предшественниками художники считали постимпрессионистов, в частности Винсента ван Гога, с его особой техникой, Эдмунда Мунка с его «кричащей» палитрой, а также Джеймса Энсора. К экспрессионистам относят Пауля Клее, Альфреда Кубина, Оскара Кокошку, представителей объединений «Мост» и «Синий Всадник». Другим источником для экспрессионистов оставались немецкий Романтизм и Предромантизм. Постепенно экспрессионизм проникает в кино.

Подлинно экспрессионистическим явился фильм Роберта Вине «Кабинет Доктора Калигари», снятый в 1919 г., повествующий о директоре психбольницы, который с помощью гипноза заставляет своего пациента-сомнамбулу Чезаре совершать убийства, чтобы держать город в страхе. Соавтором сценария стал ведущий немецкий драматург Карл Майер (совм. с Гансом Яновицем). Фильм отличался яркими декорациями, созданными художниками-экспрессионистами, и особо красочным гримом сомнамбулы. Город в дневное время, а также, ярмарочная площадь изображены в ярких тонах с использованием желтого цвета. Ночь дана, по контрасту, в черно-белых и синих тонах. Ночью город пуст, безлюден, страшен, лишь отчетливо проступает на стене тень убийцы. Ночной город показан весьма условно: безлюдные улицы, фонари. Ночь полна тайн и загадок. Ночь — время двойников: пока сомнамбула совершает убийство, в ярмарочном ящике «спит» его кукла. А днем спит сомнамбула, подобно вампиру в гробу [\[17, с. 95\]](#).

Спящий сомнамбула символизировал Германию в годы тяжелой депрессии. Поэтому неспроста интерес экспрессионистов вызвал роман Брэма Стокера «Дракула» 1897 г., тяготевший к традиции неоромантизма, к готическому роману. Первая экранизация «Дракулы» была сделана в 1921 г. венгерскими кинематографистами, но сохранилось лишь несколько кадров. Фильм считается утраченным. Режиссер Ф. В. Мурнау хотел экранизировать «Дракулу», но киностудия не смогла приобрести право на экранизацию. Мурнау снял фильм «Носферату. Симфония ужаса», где были изменены имена и сюжет. В фильме сохранились основные персонажи Джонатан и Мина Харкер, граф Дракула и некоторые другие, но в фильме они переименованы. Действие перенесено из Англии в Германию. Дракула становится графом Орлоком, Харкер — Хаттером, Мина — Эллен. По сюжету фильма Томас Хаттер, агент по недвижимости, узнает, что граф Орлок, живущий в Трансильвании, желает приобрести дом в Германии. Хаттер отправляется в Румынию, где после проведенной ночи в замке графа Орлока обнаруживает у себя на шее укусы. Граф ночью грузит гробы и уплывает на корабле, спрятавшись в один из гробов. На корабле один за другим умирают матросы. Хаттер возвращается к Эллен. Вампир поселяется в купленном доме и ночью является к Эллен, чтобы пить кровь. В городе умирают люди, народ думает, что в городе свирепствует чума. Так нагнетается атмосфера страха и ужаса. Эллен находит у Томаса книгу о вампирах, где узнает, что вампира можно победить, если женщина упоит его кровью, так, чтобы он не заметил восхода Солнца. Так Эллен приносит себя в жертву. В фильме Орлок, в отличие от Дракулы, не превращает своих жертв в вампиров, а убивает, чтобы думали, что в городе чума. В романе Б. Стокера граф умирает от охотничьего ножа, который вонзают ему в сердце, в фильме он умирает от солнечного света. Свет побеждает тьму, но страх и ужас остаются.

В фильме Мурнау используются цветные светофильтры, игра светотени. Особенно примечателен кадр с изображением тени вампира на стене. Игра светотени используется

и в изображении ночного города: крыши домов отбрасывают тени на асфальт. Так нагнетается атмосфера страха и ужаса.

Ж. Делез, характеризуя творчество немецких экспрессионистов, отмечал, что свет «противостоит тьме именно для того, чтобы проявиться» [\[18, с. 97\]](#). По его мнению, эта оппозиция предстает еще у И.В. Гете и романтиков. Действительно, в «Фаусте» Гете:

«Свет этот — порождение тьмы ночной!

И отнял место у нее самой...».

Гете сформировал свою теорию цвета [\[19\]](#), отголоски которой видятся у немецких экспрессионистов. Синий цвет есть «осветление черного, желтый — затемнение белого» [\[18, с. 101\]](#). Интенсификация с двух сторон, синего и желтого, доходит до кульминации красного цвета: «Таков пламенный круг в сценах призыва к демону у Вегенера в "Големе" и у Мурнау в "Фаусте". Таков костер Фауста. Такова "фосфоресцирующая голова демона с очами печальными и пустыми" у Вегенера. Таковы пылающие головы Мабузе и Мефистофеля» [\[18, с. 102\]](#). У Мурнау в «Носферату», как справедливо заметил Ж. Делез, мы встречаем не только «все оттенки светотени, контражура и неорганической жизни теней, не только все моменты, через которые проходит красноватый отблеск, но еще и кульминацию, когда мощный свет (беспримесно красный) отделяет этот отблеск от сумеречного фона, выводит его из еще более явно обозначенной бездны и наделяет его подобием всемогущества, превосходящего его обыденную форму» [\[18, с. 102\]](#). При этом, у Гете, красный цвет — не только страшный, сжигающий нас, но и благородный цвет, означающий, что душа возвращается к свету. По мнению Ж. Делеза, «пылающее» становится «сверхъестественным и сверхчувственным, как, например, жертва Эллен в "Носферату", или жертва в "Фаусте", или даже жертва Индра в "Восходе солнца"» [\[18, с. 103\]](#).

По свидетельству Л. Айснер, П. Вегенер в «Големе» использует все световые эффекты, придуманные еще его учителем, театральным режиссером Максом Рейнгардтом [\[5, с. 33\]](#): «Эта внезапная смена света и тени была возможна благодаря вращающейся сцене в Немецком театре и просторной арене Большого драматического театра в Берлине» [\[5, с. 30\]](#). Сцена заклинания духа, по мнению Л. Айснер, сильнее подобной 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» [\[5, с. 30\]](#). Ф. В. Мурнау также был учеником М. Рейнгардта.

Экспрессионисты довели до совершенства игру света и тени. Еще в 1915 г., режиссеры Хендрик Галеен и Пауль Вегенер создали фильм «Голем» по мотивам еврейской легенды об оживленной глиняной статуе. Этот фильм, по версии многих исследователей, считается утраченным. Пауль Вегенер снова обращается к этому сюжету в 1920 г. с новой версией фильма, снятой совместно с Карлом Безе, полное название которого, «Голем, как он пришел в мир». «Голем» в переводе с еврейского означает «глина». Это персонаж еврейской мифологии, оживленный каббалистами, подобно тому, как Бог создал Адама из глины. Действие фильма происходит в Праге. Рабби Лёв, наблюдая за звездами, видит знаки, предвещающие бедствия. Император издает указ: изгнать евреев из пражского гетто вследствие использования ими черной магии. Рабби Лёв обращается

к древним манускриптам, повествующим о возможном спасении евреев с помощью глиняной статуи. Он создает глиняное изваяние по чертежам. Чтобы оживить глиняную статую, приходится обратиться к магии, вызвать духа, который сообщает слова, необходимые для заклинания. Голема оживляют с помощью амулета в виде звезды. Он становится домашним слугой рабби Лёва. Постепенно у истукана просыпаются человеческие чувства: любовь к дочке хозяина Мириам. Однажды Голем гневается, рабби Лёв вытаскивает амулет из его груди, истукан становится недвижим. Голем с рабби Лёвом идут на прием к императору, чтобы продемонстрировать чудо. Необходимое условие: во дворце должна быть тишина. Рабби Лёв показывает на стене сцены из книги «Исход». Придворный шут нарушает тишину, стены дворца начинают рушиться. Голем руками удерживает их, император отменяет закон, касающийся изгнания евреев. Рабби Лёв победоносно возвращается в гетто. Голем выполнил свою миссию, Рабби Лёв хочет его разрушить, но его отвлекает помощник Фамулус, который также влюблен в дочь рабби Лёва. Застав ее с любовником, он оживляет Голема, тот сбрасывает любовника Мириам с крыши и устраивает пожар. Рабби Лёв успевает спасти дочь. Голем выходит за пределы гетто и встречает детей. Одна из девочек вынимает у него из груди амулет, Голем камнеет. Статую возвращают в гетто, чтобы не оживлять никогда.

Мотив оживления статуй присутствует и в фильме Пауля Лени «Кабинет восковых фигур», снятого в 1924 г., но происходит это не в реальности, а во сне. Поэт посещает ярмарку, попадает в кабинет восковых фигур, владелец которого предлагает ему придумать и записать три истории: о восточном деспоте Гаруне-аль-Рашиде, о «самом страшном» российском царе Иване Грозном и убийце Джеке-потрошителя. Поэт засыпает, и видит во сне все три истории. Просыпается он в тот момент, когда видит, как он и дочь владельца паноптикума подвергаются преследованию Джека-потрошителя. Все заканчивается благополучно, поэт обретает свое счастье в лице Евы, дочери владельца восковых фигур. Сон — одна из кинематографических реальностей, созданных экспрессионистами.

По мнению Л.Айснер, влияние на «Кабинет восковых фигур» П. Лени оказал «Кабинет Доктора Калигари» Р. Вине [\[5, с. 63\]](#), где также используется синий и желтый цветофильтры.

Экспрессионисты своими художественными находками, операторскими приемами оказали влияние на весь мировой кинематограф. Влиянию экспрессионистов на советский кинематограф посвящена коллективная монография наших соотечественников «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина», вышедшая в 2019 году [\[1\]](#). Нельзя не согласиться с высказыванием О. Ковалова о влиянии «Кабинета восковых фигур» Пауля Лени на становление стиля «Ивана Горозного» С. Эйзенштейна [\[1, с. 322\]](#). Сам же С. Эйзенштейн считал, что экспрессионизм вошел в историю формирования нашего кино «сильнейшим фактором... отталкивания» [\[20, с. 15\]](#). Экспрессионисты оказали влияние на становление операторского искусства во всем мире. В свою очередь, советские режиссеры также своими открытиями в области монтажа оказали влияние на мировой кинематограф, в том числе, на творчество немецких режиссеров-экспрессионистов. Еще З. Кракауэр писал о «русской моде», возникшей после «Броненосца "Потемкин"» С. Эйзенштейна и «Матери» В. Пудовкина, имевших в Германии головокружительный успех [\[4, с. 176\]](#). Особенно сильно влияние Эйзенштейна и Пудовкина, по мнению, З. Кракауэра, на Г. В. Пабста [\[4, с. 180\]](#). По мнению Л. Айснер, серый цвет гор Карпат в «Носферату» Ф. В. Мурнау напоминают «документальные съемки в фильмах Довженко» [\[5, с. 54\]](#). Кроме того, не стоит забывать о влиянии Д. Вертова на В. Рутмана и его «Симфонию большого

города» [\[21, с. 78\]](#).

Наиболее отчетливо влияние «русского монтажа» видится в фильме Ф. Ланга «Метрополис» 1927 г. По свидетельству Л. Айснер, Ф. Ланг при создании образа города опирался на «свои впечатления от небоскребов Нью-Йорка» [\[5, с. 118\]](#). Город создавался с помощью зеркальной техники Шюффтана, благодаря которой «вырастают из земли угрожающие громады казарм подземного города, в действительности недостроенные» [\[5, с. 118\]](#). Фильм «Метрополис» полностью не сохранился, после премьеры он был сильно сокращен и изменен. Четверть фильма считалась утерянной. В 2008 г. в Буэнос-Айресе была найдена почти полная копия, однако и она была сильно повреждена и урезана при копировании на 16-мм пленку. Местами сохранились оригинальные титры, в которых прослеживается влияние Д. Вертова, творчество которого было хорошо известно в Европе. В его фильме «Кино-глаз», снятом в 1924 г., все еще используются титры. По мнению Л. Рошаля, в этом фильме Д. Вертов решал новую задачу — «добивался предельного монтажного слияния надписей с кадрами» [\[22, с. 136\]](#). Особое значение имеют надписи и в фильме «Шестая часть мира», снятом в 1926 г. Надписи здесь, по словам самого Д. Вертова, «как бы вынесены за скобки картины и выделены в контрапунктически построенную слово-радио-тему» [\[23, с. 156\]](#). Автор напрямую обращается к народам России: татарам, бурятам, узбекам, калмыкам, хакасам, горцам Кавказа, коми: «Вы // все // хозяева // Советской // Земли // В ваших // руках // ШЕСТАЯ // ЧАСТЬ // МИРА». Россия противопоставлена миру западного капитализма. В странах капитализма мы видим веселящихся людей, танцы, фокстрот, золото, меха, позднее мы узнаем, что эти меха доставлены из Советской России. Параллельно монтируются сцены из жизни рабочих с киркой, колоний, рабов на плантациях и, в то же время, чернокожие музыканты, танцы чернокожих женщин, развлекающих европейцев. Приговор миру капитала суров: «На краю // своей // исторической // ГИБЕЛИ // ПОТЕШАЕТСЯ // КАПИТАЛ» [\[24, с. 27\]](#). Картины Советской России выглядят совершенно иначе: люди, купающие овец в морском прибое и в ручье; люди, запрягающие оленей на Крайнем Севере; человек, делающий зарубку на дереве, чтобы не заблудиться в тайге; люди в лодках на реке Печоре и в океане; аулы Дагестана. В «Шестой части мира» надписи встроены в «слово-радио-тему», следующий фильм «Одиннадцатый», снятый в 1928 году, представляет собой «видимо-слышимую кино-вещь, то есть смонтирован не только в зрительном, но и в шумовом, в звуковом отношении» [\[22, с. 146\]](#). «Человек с киноаппаратом», снятый в 1929 году, не содержит надписей, этот фильм представляет собой, по определению самого режиссера, «опыт полного отделения языка кино от языка театра и литературы» [\[22, с. 149\]](#). Творчество Д. Вертова постепенно эволюционирует в сторону звуковой кинематографии. В 1930 году он создал первый звуковой документальный фильм «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), где звук писался в реальной обстановке, используя наружную съемку [\[21, с. 79\]](#). Если у Д. Вертова противопоставлены Советская Россия и мир западного капитала, то у Ф. Ланга в «Метрополисе» противопоставлены друг другу «нижний» и «верхний» город, Ад и Рай. Достигается этот контраст не только с помощью светового решения, где Рай дан в белых светящихся тонах, а Ад в темных, черных, на разделение указывают и титры. Титр, повествующий о том, как «глубоко под землей лежит город рабочих, так и высоко над ним находится комплекс зданий, называемый "Клуб Сынов" с его аудиториями и библиотеками, театрами и стадионами», выстроен в форме пирамиды. Управляет городом один человек, подобный фараону Египта, Йо Фредерсен, остальные — его рабы. С первых кадров фильма мы видим вращающиеся детали машин, огромный завод, часы с вращающейся стрелкой. Все это напоминает кадры из «Стачки» С. Эйзенштейна и кадры

из хроник Д. Вертова. Движение рабочих на работу напоминает прогулку заключенных, попадающих в «мясорубку»: поднимаются и опускаются решетки, в помещения заходят люди. Рабочие движутся в два потока: на работу и с работы. Рабочие, у которых закончилась смена, напоминают роботов. В верхнем городе все обстоит иначе: молодежь веселится и устраивает соревнования. Здесь проводит время Фредер, сын Йо Фредерсена. Те рабочие, которые добились высоких показателей, могут подарить своим детям «Вечные Сады» с экзотическими деревьями, павлинами, фонтанами. Мария, девушка из нижнего города, приводит сюда детей рабочих, чтобы показать им перспективу возможного развития, но слуги их выдворяют. Встреча с Марией побуждает Фредера узнать другую жизнь, и он бежит в город рабочих. Люди движутся, подобно шестеренкам, они — приложение к машинам, своего рода «винтики». Стоит выпасть одному винтику — ломается машина. Один рабочий не выдерживает нагрузки и падает без чувств, температура кипения агрегата зашкаливает. Взрыв! Фредеру эта гигантская машина кажется Молохом, открывающим и закрывающим пасть и поглощающим людей. Видение это или реальность? Здесь, явно, сказывается влияние «Кабинета восковых фигур» П. Лени с видениями поэта.

Йо Фредерсен, хозяин Метрополиса, — своего рода, человек-машина, производящий в уме сложные расчеты, с которыми обычный человек не справится. Его альтер-эго, изобретатель Ротванг — тоже человек-машина, фанатик своего дела. У него железная рука, но он считает: «Стоит потерять руку, чтобы создать человека будущего». Ротванг был влюблен в Хел, жену Йо Фредерсена. Он создает ей памятник и изобретает в память о ней механическую куклу. Образ механической куклы встречается еще у Э.Т.А. Гофмана в «Песочном человеке» (Олимпия, которая вводит в заблуждение главного героя).

Йо Фредерсен и Ротванг проникают в катакомбы, где Мария рассказывает рабочим историю о строительстве Башни, прообразом которой является Вавилонская башня. Следует отметить, что в фильмах немецких экспрессионистов часто присутствует иной текст, то есть «интертекст» [\[25\]](#). В «Големе» присутствует книга с преданием о глиняной статуе, в «Кабинете доктора Калигари» — книга с легендой о докторе Калигари, которую берет на вооружение директор больницы, в «Метрополисе» — сама «Книга книг», то есть Библия. Согласно легенде о строительстве Башни, это должна быть башня до небес, которая должна была прославить величие человека. Башню задумали великие Умы, но сами не смогли осуществить замысел и наняли рабочих. Таким образом, Руки, которые строили Башню, не знали ничего о Голове, от которой исходила идея. То, что для Головы было благословением, для Рук оказалось непосильной ношей, и Башня так и не была построена. Голова и Руки говорили на одном языке, но не понимали друг друга. Им необходим Посредник-Сердце, который вот-вот придет. Между тем, рабочие готовы взбунтоваться и разрушить город, лишь вера в Посредника сдерживает их. Мария видит Посредника во Фредере. Йо Фредерсен предлагает Ротвангу придать механической кукле облик Марии, чтобы подорвать доверие рабочих к ней. Ротванг соглашается, но у него свои планы. Лже-Мария должна уничтожить Йо Фредерсена, его сына и его город.

Помимо легенды о Вавилонской башне, в фильме присутствует текст из «Откровения Иоанна Богослова». На званом вечере Лже-Мария предстает в образе Вавилонской блудницы, восседающей на звере с «семью головами и десятью рогами» (Откр. 17:3). Она исполняет танец, приводящий мужчин в неистовство, провоцирующий драки, дуэли, самоубийства. По мнению Л. Айснер, в экспрессионистском театре «поддерживать единство стиля помогало слово» [\[5, с. 26\]](#). В кино экспрессионистский стиль мог выражаться только через «позы, мимику и жесты»: «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.... Актеру высочайшего класса, каким был Файт, исполнивший роль Чезаре и прошедший многолетнюю школу экспрессионистского театра, все же удавалось придать завершенность этим отрывочным жестам» [\[5, с. 77\]](#). Л. Айснер также отмечает, что еще созданный в лаборатории Гомункулус «демонстрировал такую же судорожную мимику, а его руки при этом совершали точно такие же нервно-суетливые жесты» [\[5, с. 178\]](#). «Поэтому неудивительно, — считает Л. Айснер, — что даже в 1926 г., когда эпоха киноэкспрессионизма клонилась к закату, Рудольф Кляйн-Рогге 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 Хельм 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» [\[5, с. 178\]](#).

Лже-Мария выступает перед рабочими, призывая их к бунту, чтобы разрушить веру в Посредника, призывает уничтожать машины. Положение спасает старший бригадир Грот, который напоминает, что они все погибнут, если уничтожат машины, город затопит вода. Лже-Мария включает генератор, машины начинают рушиться. Настоящая Мария поднимает тревогу и, пытаясь спасти детей, отводит их в «Вечные Сады». Рабочие отправляются в погоню за Лже-Марией и приговаривают ее к сожжению. От нее остается лишь стальной каркас. Обезумевший Ротванг принимает Марию за Лже-Марию, пытается сбросить ее с колокольни Собора. Фредеру удается ее спасти, он сбрасывает вниз Ротванга. Йо Фредерсен (Голова) и Грот (Руки) готовы примириться, но им мешают предрассудки. Фредер (Сердце) соединяет их руки. Возможно это примирение в действительности? Пожалуй, стоит согласиться с З. Кракауэром, что ловкий магнат обводит сына вокруг пальца: «Уступка, которую он делает рабочим, не только мешает им продолжать борьбу, но помогает магнату еще крепче держать бразды правления» [\[4, с. 166\]](#). По мнению З. Кракауэра, требование Марии о том, что «сердце должно посредничать между действием и помыслом, мог вполне выдвинуть Геббельс. Он тоже обращался к народным сердцам, но во имя тоталитарной пропаганды. Изобразительное решение финального эпизода подтверждает аналогию между промышленным магнатом и Геббельсом.... Композиция кадра как бы указывает на то, что промышленник отдает дань народному сердцу, поскольку желает им управлять; и что он не только собирается сложить верховные полномочия, но хочет расширить их в новой области — коллективной душе. Бунт Фредера заканчивается установлением тоталитарной власти, но этот финал он причисляет к своим победам» [\[4, с. 166-167\]](#).

Фильм «Метрополис» в световом отношении явился кульминацией и завершающейся точкой развития экспрессионизма. Контраст черного и белого, света и тени, Ада и Рая, богатых и бедных доведены здесь до совершенства.

От экспрессионистов к современности

Как уже было отмечено, творчество немецких экспрессионистов тесно связано с немецкой культурной романтической традицией. Интерес к иррациональному, скрытому, неконтролируемому началу усиливается в годы Великой депрессии, мирового

экономического кризиса, охватившего США, Канаду, Германию, Францию с 1929 по 1939 гг. Почему же именно в Германии проявился большой интерес к Дракуле, вампирам? Дело в том, что в немецкой культуре сильны традиции «макабра» - «пляски смерти», древнего аллегорического сюжета Средневековья. В живописи наиболее яркими выразителями «макабра» стали Ганс Гольбейн Младший, Альбрехт Дюрер. В литературе, помимо средневековых легенд стоит вспомнить балладу «Пляска смерти» И.В. Гете 1815 г., к этой теме обращались Р.М. Рильке, Ш. Бодлер, А. Стринберг, Б. Брехт, В. Брюсов, А. Белый, а также К. Сомов («Арлекин и Смерть») в живописи.

Картина с изображением Смерти присутствует в фильме К. Т. Дрейера «Вампир: Сон Аллена Грея» 1932 г., снятого в традициях немецкого экспрессионизма во Франции. Дрейер обращается к более раннему источнику, на который опирался и Б. Стокер — новеллу Джозефа Шеридана Ле Фаню «Кармила» и его сборнику «Сквозь мутное стекло» 1872 г. Дрейер говорит символами. С первых же кадров мы видим вывеску гостиницы, где изображен ангел с крыльями, который держит в одной руке ветвь, а в другой венок. Гостиница же есть место обитания вампира. На берегу появляется человек с косой, который звонит в колокол. Человек символизирует Смерть, а паромщик у реки — Харона, перевозящего души умерших. По мнению М. Ямпольского, ветвь ангела «ассоциируется с золотой ветвью Энея из «Энеиды» Вергилия» [\[25, с. 64\]](#), которая «была необходима Энею, чтобы пересечь Стикс, погрузиться в царство теней и живым вернуться назад» [\[25, с. 64\]](#). Среди героев фильма — старик, хозяин гостиницы, и две его дочери — Жизель и Леон, доктор. Старика ночью убивают, он оставил Аллену пакет с надписью: «Вскрыть после моей смерти», где находится книга о вампирах. Леон ведет себя как сомнамбула, но Аллен замечает на ее шее укусы и понимает, что она — жертва вампира. Доктор говорит, что ее может спасти переливание крови. Аллен предлагает свою кровь. Пока Аллен приходит в себя после переливания, он видит в руке доктора яд и понимает, что доктор — слуга вампира. Аллен погружается в сон и видит себя в гробу, подобным вампиру. Дворецкий находит книгу, где сказано, что вампира надлежит проткнуть железным прутком. Они с Алленом отыскивают могилу старой вампирши Маргариты Шопен и исполняют обряд. Аллен, подобно Энею увозит на лодке из «дома Смерти» Жизель, другую дочь хозяина. Дрейер развивает приемы, применяемые экспрессионистами, в частности, сон.

Годом раньше фильма К. Дрейера в США выпустили свою версию «Дракулы», режиссером которой стал Тод Броунинг. В основе фильма лежит роман Б. Стокера, но фильм имеет мало общего с первоисточником. По эффектам фильм во многом уступает фильмам Мурнау, а по философской составляющей фильму Дрейера. Самым ярким эффектом является, пожалуй, подсветка глаз графа Дракулы, роль которого исполнил Бела Лугоши, участвовавший до этого в сценической постановке «Дракулы». Бела Лугоши исполнил роль довольно театрально. В этой постановке появляются также три «невесты Дракулы». Дракулу убивают, как в романе, с помощью деревянного кола, который вонзили ему в сердце. Фильм заканчивается «хеппи энд». Мина Харкер жива и свободна. В фильме нет ни клыков Дракулы, он не совершает ни одного укуса, тем не менее, фильм обрел большую популярность и породил множество интерпретаций: «Дочь Дракулы» 1936 г., «Сын Дракулы» 1943 г. и др.

В 1967 г. появилась комическая версия о вампирах «Бал вампиров» Р. Поланского («Бесстрашные убийцы вампиров, или Простите, но ваши зубы впились мне в шею» в американском прокате). Чудак-профессор из Кенигсберга Абронзиус вместе со студентом Альфредом едут в Трансильванию проверить слухи о вампирах. Альфред влюбляется в дочь трактирщика, но ее похищает вампир граф Фон Кролок. Им удается ее освободить

из замка графа, но она уже стала вампиром. Амбронзиус и Альфред об этом не знают. Пытаясь искоренить зло, они разносят его из Трансильвании по всему миру.

В духе немецкого экспрессионизма исполнен римейк фильма Ф. В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса», снятый Вернером Херцогом под названием «Носферату — призрак ночи» 1979 г. Херцог воспроизводит грим вампира по примеру фильма 1922 г., правда он скорее напоминает Фантомаса, чем графа Орлока. Роль вампира исполнил Клаус Кински. Сюжет повторяется, только в этой версии жену агента по недвижимости Харкера зовут Люси (ее роль исполняет Изабель Аджани), а не Мина. Именно Люси жертвует собой, чтобы задержать вампира до рассвета, после чего его убивает доктор Ван Хельсинг, вонзив кол ему в сердце, но Ван Хельсинга арестовывают, а Харкер становится вампиром. Неожиданный финал умаляет эстетическое достоинство фильма. Ведь катарсис связан и с этическим законом. Нельзя не согласиться с Н. Мариевской, что катарсис строится «на точном различении того, где свет, а где тьма» [\[26, с. 289\]](#), зритель становится «сопричастным высшей правде, этическому закону» [\[26, с. 289\]](#). Победа зла ведет в данном случае к снижению катарсиса. Иное дело, если сюжет комический, как у Р. Поланского.

Близкой к роману Б. Стокера, правда с некоторыми изменениями, можно считать постановку «Дракула Брэма Стокера» Фрэнсиса Форда Копполы 1992 г. В фильме использована также средневековая легенда о Владе Цепеше, прототипе романа. Роль Дракулы исполнил Гэри Олдмэн. Этот фильм не есть последняя версия «Дракулы». Вольно интерпретируется история Дракулы в фильме «Ван Хельсинг» 2004 г. Новые версии выходят по настоящее время.

Появляются новые сюжеты, среди которых фильм «Сумерки» (реж. Кэтрин Хардвик, в основе которого лежит роман Стефани Майер), но истоки образности таинственных существ следует искать в немецком экспрессионизме, а также в более ранних источниках. Немецкий импрессионизм оказал влияние, как на становление американского фильма ужасов, так и на фильм нуар. Это связано с тем, что многие экспрессионисты, прежде всего Ф. Ланг, в 1933 году после прихода к власти Гитлера перебрались в Голливуд. Фильм «М» («Город ищет убийцу») Ф. Ланга оказал большое влияние на мастеров Голливуда. Началом фильма нуар принято считать картину Джона Хьюстона «Мальтийский сокол» 1941 г. Для фильма нуар характерно наличие детективного сюжета, «крутого» детектива, роковых женщин. Изобразительный ряд представляет собой наличие густых теней и световых контрастов. Апогеем нуара можно считать фильм «Печать зла» 1958 г. Режиссера Орсона Уэллса, после чего нуар сходит на «нет».

Влияние немецких экспрессионистов испытал Альфред Хичкок. Его творчество перекликается с нуаром, как в фильме «Ребекка» 1940 г., где создается «готическая» атмосфера. В фильме «Психо» 1960 г. Хичкок, подобно немецким импрессионистам создает образ убийцы-психопата, страдающего раздвоением личности. Гостиница в «Психо» — «дом Смерти», подобно гостинице в фильме К. Дрейера. Об этом говорят и чучела мертвых птиц в вестибюле [\[17, с. 100\]](#).

Убийца-психопат, подобно директору лечебницы в «Кабинете доктора Калигари», предстает и в фильме Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок» 1922 г. Фриц Ланг должен был стать и режиссером «Калигари», но был занят в другом проекте. Доктор Мабузе — глава преступного мира, доктор психологии, который с помощью гипноза управляет сознанием других людей. В результате Мабузе сходит с ума, сам становится пациентом

психбольницы, но и оттуда он продолжает управлять преступным миром («Завещание доктора Мабузе», 1933 г.). Он продолжает им управлять и после своей смерти, как в «Тысяче глаз доктора Мабузе» 1960 г., последней части трилогии.

Отдает дань немецкому экспрессионизму и Вуди Аллен в фильме «Тени и туман» 1991 г. По сюжету в городе орудует маньяк-убийца «Странглер», подобно Джеку-потрошителю из «Ящика Пандоры» Г. В. Пабста. Весь город выходит на поиски убийцы. Чудака-клерка Кляйнмана, в исполнении Вуди Аллена, поднимают среди ночи для поисков убийцы. Город погружен в туман. В тумане с Кляйнманом происходит много различных приключений, в результате он становится подозреваемым, ему грозит линчевание. Спасаясь бегством, Кляйнман встречает фокусника, который загипнотизировал убийцу с помощью зеркала. Кляйнман с фокусником приковывают его цепью, но он словно растворяется в зеркале. Интересно живописное решение фильма. Из погруженного в туман города начинают отчетливо проступать «тени» — фигуры героев. В этом заслуга оператора Карло ди Пальмы.

Наиболее яркое цветовое решение в духе немецкого экспрессионизма присутствует в фильме «Дик Трейси» 1990 г., где режиссером выступил Уоррен Битти, он же сыграл главную роль, но главная заслуга принадлежит, конечно же, выдающемуся оператору Витторио Стораро. Литературной основой явились комиксы Честера Гулда. В основе сюжета — противостояние крутого полицейского Дика Трейси и гангстера по кличке «Большой Мальчик Каприз» в исполнении А. Пачино. Банда «Большого» держит в страхе весь город. Конфликт героев нашел свое отражение в цветовом решении благодаря В. Стораро, его собственной теории цвета [\[16, Электронный ресурс\]](#), схожей с теорией цвета у Гете и экспрессионистов. Красный цвет, согласно В. Стораро, есть цвет жизненной активности. Этим цветом в фильме наделен Малыш, ребенок-беспризорник, помощник Трейси. В красном появляется также «Большой мальчик Каприз». Оранжевый цвет — цвет теплых семейных отношений. Это цвет подруги Дика Трейси — Тесс Трухард. Желтый цвет символизирует осознание себя человеком, это — цвет Трейси. Синий, в системе В. Стораро, может означать как разум, так и интуицию, в данном случае, интуицию. Фиолетовый, сине-фиолетовый, в данном случае, связан с иррациональным началом, символизирует то, что называют злом. В этот цвет окрашивается ночной город, где правят силы зла. Зеленый — цвет познания. В зеленых тонах появляется Трейси, в зеленую одежду иногда одет Малыш, что объединяет «невинность юности с познанием зрелости» [\[16, Электронный ресурс\]](#). Черный цвет означает все бессознательное, тайное [\[16, Электронный ресурс\]](#). В черных одеждах и черных тонах появляется певичка кабаре Махоуни, в исполнении Мадонны, которая надевает маску Неизвестного и пытается сместить «Большого», но сама погибает. В фильме использован также специальный яркий гримм, который носят гангстеры, что тоже говорит о традициях экспрессионизма.

Многие направления современного кинематографа, так или иначе, перекликаются с немецким экспрессионизмом. С 2005 г. выходит «Город грехов» Р. Родригеса, криминальный триллер в стиле нуар, а затем и его продолжение. Макабрические элементы использует Тим Бертон. Появляются новые вампирские саги.

Заключение

Таким образом, экспрессионизм, как мы видим, был ярким явлением не только в живописи, литературе, но и в кино. Он положил начало новым жанрам: фильмам ужасов, фильму нуар, вампирским сагам. Он изменил отношение к времени в кино. Ночь становится не только временем, но и метафорой. Экспрессионисты вводят в

повествование новую реальность — сон. Противопоставление добра и зла, света и тьмы достигаются новыми техническими средствами. Немецкие экспрессионисты впитали все новшества своего времени, в том числе, достижения русского монтажа и оказали влияние на весь мировой кинематограф. К ним обращались и обращаются за вдохновением многие современные представители авторского и коммерческого кино. Фильмы, исполненные в традициях экспрессионистов, часто имеют и коммерческий успех.

Библиография

1. Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина. СПб.: Порядок слов, 2019. 464 с.
2. Сальникова Е.В. Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» // Наука телевидения. № 16.2. 2020. С. 45–69. URL: <https://tv-science.online/journals/16-2-prostranstvo-goroda-i-povestvovaniya-v-filme-kabinet-doktora-kaligari/> (дата обращения 11.03.2023).
3. Сальникова Е.В. «Алгол. Трагедия власти» (1920) — футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса» // Художественная культура. № 2. 2021. С. 286–321.
4. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Пер. с англ. М.: Искусство, 1977. 320 с.
5. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Паст Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
6. Eisner L. The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. University of California Press, 2008. 360 p.
7. Kurtz R. Expressionism and Film. Indiana University Press, 2016. 280 p.
8. Barron S., Dube Wolf-Dieter. German Expressionism: Art and Society. Thames and Hudson, 1997. 399 p.
9. Pan D. Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. 239 p.
10. Giesen R. The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy Jefferson. North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2019. 231 p.
11. Coate P. The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror. Cambridge University Press, 1991. 287 p.
12. Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre / Ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers. 2017. 248 p.
13. Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht / Ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen: V&P unipress, 2010. 193 p.
14. Brockmann St. A Critical History of German Film. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
15. Винчи да Леонардо. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. / Репринт с изд. 1935 г. М.: Ладомир, 1995. 492 с.
16. Стараро В. Живопись светом (1992, видеозапись)]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337> (дата обращения 11.03.2023).
17. Попова Л.В. Ночное действие в фильмах А. Хичкока // Артикульт. № 4 (36). 2019. С. 94–102. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-36-4-2019/articult-36-4-2019-popova.php> (дата обращения 11.03.2023). DOI: 10.28995/2227-6165-2019-4-94-102

18. Делез Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2004. 624 с.
19. Гете И.В. Учение о цвете / Перевод с немецкого В.О. Лихтенштадта.. М.: АСТ, 2021. 256 с.
20. Эйзенштейн С.М. Метод: в 2 т. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. 688 с.
21. Попова Л.В. Звуковые эксперименты Дзиги Вертова // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: VI Международная научно-практическая конференция, Москва, 16-18 октября 2019 г. М.: ИПП «КУНА», 2020. С. 73-84.
22. Рошаль Л.М. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982. 264 с.
23. Вертов Д. Из наследия: Статьи и выступления. В 2 т. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
24. Попова Л.В. Евразийская идея и кино русского авангарда // Вестник славянских культур. Т. 59. 2021. С. 21-32. DOI: 10.37816/2073-9567-2021-59-21-32
25. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.
26. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья посвящена одному из интересных аспектов эстетики кино прошлого века – работе со светом и тенью в фильмах, которые можно отнести к традиции экспрессионизма. Автор даёт краткую характеристику экспрессионизма как феномена европейской (главным образом, немецкой) культуры начала двадцатого века, убедительно показывает значимость «диалектики» «чёрного» и «белого» как инструментов киноискусства, просто и в то же время вполне квалифицированно знакомит читателя с основными вехами истории становления и эволюции той ветви кино, которое выступило в это время в качестве выражения мировоззрения экспрессионизма. Во второй части статьи автор подробно показывает влияние кино, созданного в рамках эстетики экспрессионизма, на развитие киноискусства более позднего периода, в частности, на творчество А. Хичкока. Более того, автор утверждает даже, что подобное влияние можно обнаружить и в кинофильмах конца прошлого века, например, у Вуди Алена, а также в современном кино. Думается, однако, что в последнем случае имеет место не столько влияние непосредственно киноискусства экспрессионизма, сколько многократно адаптированные художественные и технические решения, которые невозможно уже однозначно свести к их «историческому истоку». Статья в целом производит весьма благоприятное впечатление, автор, несомненно, обладает широкой эрудицией в той области культуры, о которой берётся судить, хотя в некоторых случаях и делает поспешные заявления. Особенно заметно это тогда, когда его высказывания выходят за границы киноискусства. Кроме того, излишне кратким и поверхностным в содержательном отношении выглядит заключение, хотелось бы порекомендовать переработать его до публикации статьи в журнале. Текст статьи написан доступным языком, она легко читается, правда, довольно часто встречаются лишние запятые, например: «изучение света и тени, как одной из его главных...», «...придавали ночи, как времени...», «а также, изображению тени», «а также, ярмарочная площадь», «Винсента ван Гога, с его особой техникой», «многие направления современного кинематографа, так или иначе, перекликаются...» и т.п. Кое-где остались опечатки и небольшие

стилистические погрешности. Так, в предложении «...обращается к более раннему источнику, на который опирался и Б. Стокер — новеллу Джозефа...» должно стоять «новелле», кроме того, здесь осталось «незамкнутым» придаточное предложение. «Сходит на нет» можно взять в кавычки как единое выражение, а можно и не брать, но закавычивать одно слово здесь нельзя. Выражение «...связано с немецкой культурной романтической традицией» следует заменить, например, на «традицией немецкого романтизма». Сделанные замечания, однако, не ставят под сомнение общий высокий уровень рецензируемой статьи, автор может внести исправления в текст в рабочем порядке. Рекомендую опубликовать статью в научном журнале.