



Исследовательская статья

УДК 130.2

<https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-3-23-156-170>

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА В КИНОИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Элла Александровна Радаева

Самарский государственный социально-педагогический университет, Самара, Россия

ellrad@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0003-4209-1951>



Аннотация. Предмет настоящего исследования — влияние традиций немецкого экспрессионизма на современное кино, в первую очередь жанра хоррор. Актуальность данной работы обусловлена необходимостью изучения генезиса современных тенденций в одном из самых популярных видов искусства и его востребованных жанров в контексте истории культуры на предмет аллюзий и реминисценций, традиций и новаторства. С целью доказать, что традиции экспрессионизма явственно прослеживаются по сегодняшний день и впредь обещают быть достаточно продуктивными, а также проследить характер их присутствия в истории киноиндустрии,

в русле культурологического подхода был применён преимущественно метод сравнительно-исторического, историко-ситуационного анализа, а также контентный анализ киноискусства указанного периода. Научная новизна работы заключается в самой призме исследования и его объекте — рассмотрению подвергались и фильмы 2021–2022 гг. на предмет традиций экспрессионистской эстетики; кроме того, представлен несколько иной взгляд на шедевры, ставшие классикой кино XX в. В результате было выявлено, что в художественном мире киноискусства указанного периода сильна экспрессионистская концепция человека и мира, получили продолжение в несколько модифицированном виде приёмы немецких кинорежиссёров начала прошлого века на уровне игры света и тени, кадрирования, самой образной системы (вампиры, гомункулы, призраки), механистичной игры актёров, зловещей атрибутики и коварства деталей. Общим знаменателем зарубежных и отечественных фильмов всех рассмотренных в статье жанров и поджанров стало использование особого музыкального оформления — музыки, которая берёт своё начало из «новой венской школы» (иными словами, музыкального экспрессионизма), что также подтверждает выдвинутую теорию.

Ключевые слова: экспрессионизм, традиции экспрессионизма, современное киноискусство, хоррор, нуар, неонуар, история культуры

© Радаева Э.А., 2022

Для цитирования: Радаева Э.А. Традиции немецкого экспрессионизма в киноискусстве второй половины XX – начала XXI вв. // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т. 6, № 3. — С. 156–170. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-3-23-156-170>

Research article

TRADITIONS OF GERMAN EXPRESSIONISM IN THE CINEMATOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

Ella A. Radaeva

Samara State University of Social Sciences and Education, Samara, Russia
ellrad@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0003-4209-1951>

Abstract. The subject of this study is the influence of the traditions of German expressionism on modern cinema, primarily the horror genre. The relevance of this work is due to the need to study the genesis of modern trends in one of the most popular types of art and its popular genres in the context of cultural history in terms of allusions and reminiscences, traditions and innovation. In order to prove that the traditions of expressionism are clearly traced to this day and promise to be quite productive in the long run, as well as to trace the nature of their presence in the history of the film industry, in line with the culturological approach, the method of comparative historical and historical situational analysis, as well as content analysis was mainly used regarding cinematography of the period under consideration. The scientific novelty of the work lies in the very prism of the study and its object — the films of 2021–2022 were considered in terms of traditions of expressionist aesthetics; in addition, the article presents a slightly different view on the masterpieces that have become classics of the cinema of the 20th century. As a result, it was revealed that the expressionist concept of man and the world is strong in the artistic world of cinema art of this period. The methods of German filmmakers of the beginning of the previous century were continued in a somewhat modified form at the level of the play of light and shadow, framing, the figurative system itself (vampires, homunculi, ghosts), mechanistic acting, sinister paraphernalia, and deceitful details. The common denominator of foreign and domestic films of all the genres and subgenres considered in the article was the use of a special musical setting — music that originates from the *new Viennese school* (in other words, musical expressionism), which also confirms the theory put forward.

Keywords: expressionism, expressionist traditions, contemporary cinematography, horror, noir, neo-noir, cultural history

For citation: Radaeva, E. A. (2022) 'Traditions of German Expressionism in the Cinematography of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 6(3), pp. 156–170. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-3-23-156-170>

Любое искусство невозможно рассматривать вне традиций, которыми оно питалось. Обнаружив влияние экспрессионизма начала прошлого века на современную культуру, в частности, на киноискусство, и задавшись целью изучить особенности этого влияния, исследователь вынужден столкнуться с целым рядом дилемм. С одной стороны, мы имеем дело с бесчисленным количеством «измов»¹, коими принято именовать те или иные течения, направления в культуре, тогда как все они, на наш взгляд, могут укладываться под «зонтичное» определение одного². С другой стороны, важно учитывать точку зрения, озвученную известным отечественным киноведом Д.Е. Коммом, о том, что неправомерно под одним направлением (стилем) объединять длинный ряд шедевров, как это делала (по его словам) Л. Айснер — историк кино, один из ведущих специалистов по немецкому экспрессионизму. Д.Е. Комм утверждает, что рассматриваемые ею продукты — это не экспрессионизм, а просто «немецкое кино», и ссылается на авторитетных на сегодняшний день специалистов — В. Зудендорфа и Т. Эльзессера [Комм, 2012: 7]. Третья сложность, и весьма парадоксальная: сама Л. Айснер, чьему перу принадлежит монументальный труд по немецкому кино-экспрессионизму («Демонический экран», 1955), говорит о той же тенденции: «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» [Айснер, 2010]. При этом кинокритик много и подробно рассуждает о мировидении

и миромоделировании экспрессионистов. И в этой связи возникает вопрос: что в данном случае понимать под влиянием экспрессионизма — непременно технику создания художественного образа с помощью светотени или сами образы и само умонастроение — как создателей фильмов, так и их реципиентов? Так, известно, что знаменитый фильм «Носферату, симфония ужаса» (1922) Ф. Мурнау — лишь самовольная интерпретация литературного произведения — романа «Дракула» (1897) Б. Стокера. Однако именно с Ф. Мурнау образ вампира вошёл в киноискусство. Это даёт нам право утверждать, что любой фильм о вампирах — рецепция экспрессионистского кино (а основой экспрессионистского кино, действительно, послужила литература, преимущественно романтическая, которая, в свою очередь, питалась и средневековой готикой).

Таким образом, обе вышеозначенные теории относительно экспрессионизма в кино достаточно противоречивы: тот же Д.Е. Комм соглашается с британскими авторами П. Томбсом и К. Тохилл, заявившими: «Американский фильм ужасов 30-х-40-х годов был на самом деле европейским фильмом ужасов!» [Комм, 2012: 9]. Советские исследователи в 1960-х гг.³, а позже — российские учёные⁴, единодушны, что именно европейский экспрессионизм подарил фильм ужасов кинематографу. В пользу этой точки зрения говорит и указанный во всех исследованиях факт, что уже в 1920-е гг. многие немецкие режиссёры (П. Лени, Э. Любич, Ф. Мурнау) стали снимать фильмы в США, плодотворно работали в Голливудских студиях, а приход к власти Гитлера лишь способствовал эмиграции, в результате которой немецкие,

¹ Понятие, которым оперирует Р. Ван ден Аккер: «...гордыня, подвигающая нас ...описать сложившееся в обществе положение в терминах ещё одного «-изма», в лучшем случае создаёт предпосылки для гомерического хохота...» [Метамодернизм..., 2020: 37].

² Так говорит современный философ А. Павлов о постмодернизме, который с начала 2000-х гг. пытались упразднить: «...постмодернизм — это не реальность и не некая объективно данная нам онтология, но огромное количество конфликтующих интерпретаций современной культуры и общества» (Павлов А. Я не устал от постмодернизма // Научно-образовательный портал IQ. — 2020. — 19 марта. — URL: <https://iq.hse.ru/news/350402179.html>)

³ Абрамов Н. Экспрессионизм в киноискусстве // Экспрессионизм. — Москва: Наука, 1966. — С. 130–154.

⁴ Туровская М. Кино и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. — Москва: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 267–271.

венские режиссёры в сотрудничестве с американскими коллегами подарили миру целую индустрию фантастики и хоррора. Кроме того, доказано влияние немецких экспрессионистов, особенно Ф. Мурнау, на мастера нуарного (в том числе) кино А. Хичкока [Акройд, 2016: 29].

Если нас интересует культурологический контекст влияния экспрессионизма на киноискусство, нельзя не учесть и монументальную работу 2009 г. Д. Дж. Скала «Книга ужаса: история хоррора в кино» [Скала, 2009]. Именно в культурно-историческом контексте данный автор рассматривает предпосылки возникновения и развития ключевых образов хоррора, подтверждая аксиому «спрос рождает предложение». Это в свою очередь доказывает неизбежную актуальность жанра — его фигуры, преломляясь в общественном сознании, будут ложиться на любую историческую действительность (у Д. Скала, фактически дополнившего и расширившего теорию З. Кракауэра [Кракауэр, 1977], неизвестный убийца Р. Вине конгениален образу послевоенной Германии; монотонно шагающий мертвец в «Белом зомби» (США) — очереди за бесплатным питанием, и далее каждая знаковая фигура хоррора связана либо с послевоенной разрухой, либо с проблемой СПИДа, либо с историческими личностями (волк-оборотень — параллель с Гитлером).

Мы не будем вступать в полемику с Д. Скалом в вопросах генезиса того или иного киноперсонажа, кого из монстров что породило, потому что в этом ключе достаточно субъективным покажется и Д. Скал, и любой другой исследователь, и даже кинолюбитель. Важным представляется иное — то, что экспрессионизм, породивший эти образы на экране, отвечает «духовным» запросам общества на протяжении всего XX в. и по сей день. Мы лишь добавим в копилку исследований фильмы, которые вышли позже изданий упомянутых киноведов, тем самым продолжив

начатый ими разговор, но, в отличие от Д. Комма и Д. Скала, рассмотрим их (и более ранние киноленты) сквозь призму экспрессионистской эстетики.

Основопологающей для данного исследования будет концепция экспрессионизма, обозначенная Ю.Б. Боровым как «отчуждённый человек во враждебном мире»⁵. Дополняя созданную киноведами галерею портретов и их толкований, необходимо использовать метод компаративного анализа. С этой же целью прибегнем к системному, типологическому и диалектическому методу на основе сравнительно-исторического, историко-теоретического и культурологического подходов с элементами тезаурусного. Культурологический подход позволяет соотносить шедевр того или иного режиссёра с контекстом эпохи, понять социально-философские идеи автора. Также нельзя обойтись без контентного анализа столь популярного вида искусства. Методология изучения кино предполагает и историко-ситуационный подход, чтобы выявить общее и специфическое в развитии кино на разных этапах общественной жизни.

Примечательно, что каждый из вышеуказанных теоретиков кино XX–XXI вв., на словах категорически отказываясь от той или иной схемы и схематизма как такового, тем не менее создаёт новую схему, в которую пытается «расфасовать» все явления киноиндустрии.

С помощью метода компаративного анализа мы создадим некую знаковую систему, представляющую традиции экспрессионизма и собственно экспрессионистского кино. Здесь резонно вновь обратиться к монографии Л. Айснер. Не согласимся с ней лишь в одном — в том, что экспрессионизм родился из литературных манифестов [Айснер, 2010]. Представляется более убедительной точка зрения П. Топера, утверждавшего, что, в отличие от других направлений в искусстве XX в., экспрессионизм «начинался не с манифестов и декла-

⁵ Боров Ю. Экспрессионизм // Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. — Москва: АСТ; Астрель, 2003. — С. 341.

раций, не из одного центра, в спонтанно и в разных местах, словно сам собой, с яркой и дерзкой художественной практики»⁶.

И, коль скоро речь идёт прежде всего о мировоззренческой установке, мы не должны забывать, что она имеет место и сейчас в мировосприятии современного человека. Другой вопрос — что влияет на её формирование из реалий сегодняшнего дня.

Л. Айснер считает, что слова одного из критиков касательно драмы Р. Зорге «Нищий» могут относиться ко всем произведениям экспрессионизма: «...мир стал настолько проницаемым, что каждую минуту из него выпархивают видения и фантомы; внешние факты непрерывно превращаются во внутренние переживания, а душевные процессы непрерывно воплощаются во внешнем мире» [Айснер, 2010]. У нас есть основания продолжить её мысль в отношении почти всех видов (фильмы о монстрах; об оборотнях; о привидениях; о вампирах; о зомби; готический фильм — все, за исключением фильмов о каннибалах, и то — условно) и поджанров хоррора на сегодняшний день: боевик ужасов; драма ужасов; праздничный фильм ужасов; психологические ужасы; научно-фантастические ужасы; слэшер; сверхъестественный фильм ужасов; триллер ужасов; найденная плёнка; подростковые ужасы; кибер-ужасы (на сегодняшний день сюда можно добавить десктоп-хоррор, скринлайф (computer screen), кибербуллинг и иные вариации «ужаса в сети»). Здесь исключением послужат сплэттер, естественные ужасы, приключенческий, природный, комедийный, биологический фильмы ужасов, природа и её кровожадная фауна (анаконды, акулы, крокодилы) мало интересовали экспрессионистов, равно как и смеховому началу в экспрессионизме места нет. То же касается героев — сильных личностей, мужественно преодолевающих всевозможные препятствия в приключенческих кинолентах.

Какие же темы экспрессионистского кино и приёмы его создания получили продолжение в вышеуказанных жанрах и поджанрах? В монографии Л. Айснер, посвящённой «демоническому экрану», вычленим следующие моменты, которым кинокритик уделяет особое внимание.

1. Световые эффекты — когда «каскиды света разрывают зловещую темноту» [Айснер, 2010] (финал любого фильма ужасов), а также приём светотени — неизменный спутник саспенса. Пусть работа с тенью со временем стала не столько услугой режиссёра, сколько оператора и качества технического оснащения, но эффект использования данного приёма по-прежнему действен.

2. «Коварство предмета» (этот элемент встречается даже в кино о каннибалах. Так, в фильме «Поворот не туда» (2003) Р. Шмидта предательски скрипнувшая пружина двери стала причиной гибели большей части героев). В «Оно» (1990) Т.Л. Уоллеса и (2017) А. Мускетти — по роману С. Кинга — бумажный кораблик, унесённый в сточную канаву, обернулся изуверским убийством ребенка).

3. «Прямая траектория» — когда субъект страха или некая субстанция движется прямо на камеру (в своё время экспрессионисты лишь усугубили этот момент, позаимствовав его у братьев Люмьер с их паровозом).

4. «Зловещие атрибуты»: как у Ф. Ланга в «М» (1931) одинокий стульчик и пустая тарелка убитого ребёнка, так, например, в драме ужасов «Оно» (1990) — кадр с перевёрнутым трёхколесным велосипедом и жалобно поскрипывающее колесо на нём (предмет, по инерции продолжающий движение, тогда как маленькая девочка уже растерзана клоуном). В «Зловещих мертвецах» (1981) С. Рейми те же «изогнутые деревья с узловатыми, наполовину вылезшими из земли корнями, подобно призракам, появляются из темноты» [Айснер, 2010] уже не только способ

⁶ Топер П. Понятие и термин экспрессионизма // Энциклопедический словарь экспрессионизма. — Москва: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 5.

нагнетания соответствующего настроения, но и непосредственный участник действия — проникают в студентку, превращая её в зомби.

5. Действие как «последовательность кадров или даже ракурсов»⁷, или «кадрирование» (по Ж. Делёзу [Делез, 2013]) — особенно распространённый приём в псевдо-документалистике («найденная плёнка»): «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» (1999) Д. Мирека и Э. Санчеса, «Последний радиовывоз» (2022) А. Родригеса (фильмы нулевых уже редко нуждаются в плёнках — герои чаще пользуются камерой айфона или смартфона); «Звонок» (1998) Х. Накаты (фильм о духах и привидениях); изредка — в кибер-ужасах, когда нечто, пугающее неизвестностью, мелькает на мониторе компьютера.

6. Колористика — коричневый цвет, «коричневый тон рембрандтовского ателье» [Айснер, 2010] — часто присутствует в фильмах о вампирах, в ужасах-боевиках К. Тарантино и Р. Родригеса, а также во всех фильмах, где нужно показать экскурс в отдалённое прошлое героев. Парадоксально, но этот цвет используется вовсе не с той же целью, что у экспрессионистов — как самый нереальный, ибо отсутствует в палитре радуги.

7. Лестница — частый элемент в фильмах вне зависимости от их вида и поджанра, но образ несколько «притупился» — это уже не символическое обозначение спуска или восхождения, а также узлового момента сюжета (киновед приводит в пример такие фильмы, как «Девушки в униформе» Л. Саган и «М» Ф. Ланга), но чаще — место смертельной схватки, погоны, выступает и как «зловещий атрибут» («Майки» (1992) Д. Димстера, «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» (1997) Д. Гиллесли, «Кровавая жатва» (2003) А. Ажа (триллеры).

8. Монтаж картин — уличного праздника и оцепеневшего в отчаянии (в оди-

ночестве, в горе, в ловушке) героя (психологические, праздничные фильмы ужасов, слэшеры, подростковые фильмы ужасов).

9. Игра актёра — механистичность жестов, мимики, патетические, немотивированные действия, математически абстрактные движения (фильмы о психопатах; в иных жанрах — с целью саспенса).

В знаменитом фильме «Звонок» (2002) Х. Накаты используется ещё и столь излюбленная экспрессионистами декорация — непонятные объекты, запечатлённые на видеокассете, когда контуры и линии ползут вверх и сходятся в одну точку над пленником (жертвой), трюмо, колодец. Примечательно, что и название в переводе с японского на английский переводится и как «звонок», и как «круг». Телефонный звонок — элемент фабулы, круг — образ колодца, который выступает, благодаря ракурсу съёмки, сначала абстрактно, затем — материально.

Ещё больше точек соприкосновения у немецких режиссёров-экспрессионистов и современных деятелей киноискусства — в темах и образах.

Именно экспрессионизм (в первую очередь своим доктором Калигари) вывел на экран внутренний мир личности, причём как в первоначальном, так и в итоговом, разрешённом цензурой варианте. В современном кино этот момент выступает более сгущённо. Часто зритель изначально думает, что смотрит фильм о духах и привидениях или жёсткий триллер, затем выясняется, что все эти привидения — плод воображения больного человека, или сам человек страдает раздвоением личности и из забитого существа превращается в маньяка-убийцу. К первой из указанных групп можно отнести (из более или менее поздних) «Злой дух» (2017) А. МакДональда, «Страна призраков» (2018) П. Ложье, «Близнец» (2022) Т. Мустонена, «Скрежет» (2022) Х. Бергхольм, ко второй — «Сумасшедший дом» (1981) О.Г. Ассонитиса, «Май-

⁷ Л. Айснер о Р. Вине, который «обладал выдающейся, ориентированной исключительно на визуальные образы изобразительной способностью. Действие он воспринимал как последовательность кадров или даже ракурсов» [Айснер, 2010].

ки» (1992) Д. Димстера, «Кровавую жатву» (2003) А. Ажа, «Пикок» (2009) М. Ландера, и др. Эта тема проистекает от понимания зыбкости и амбивалентности вещей, мира и, как следствие, человеческой природы. Отсюда, кроме мотива раздвоения личности, и смежные темы:

1) Мотив зеркала (как часть сюжета или как автономная тема едва ли не полусотни фильмов хоррора под одноимённым названием);

2) Мистицизм и магия («Пристальный взгляд» (2016) К. Мики, «Дом» (2016) Ф. Лина, «Злой дух» (2017), «Пост Мортем» (2022) П. Бергенди, «Ты мне не мать» (2021) К. Долан, «Деревня Усикуби» (2022) Т. Симидзу, «Сеульские городские легенды» (2022) Х. Вон-ги;

3) Мотив ночного города, улицы-балагана с её неоновыми огнями, витринами, толчëй — картины, подчёркивающие «миражность урбанистического пейзажа», делая его «ненадежным и угрожающим»⁸ («От заката до рассвета 3: Дочь палача» (1999) П. Дж. Пеше, «Шоссе в ад» (2003) С. Тейлора, «Тэлон Фолз» (2017) Д. Шрива.

С последним мотивом часто связан образ уличного зазывалы или клоуна. Образ клоуна не входит в список порождённых экспрессионизмом персонажей, которым оперирует большинство искусствоведов, и не пересекается ни с Големом, ни с Калигари, ни с сомнамбулой, ни с Дракулой. Но этот образ отвечает экспрессионистским антиномиям: своё-чужое, живое-мертвое, вписывается в концепцию карнавала. Наиболее экспрессионистичным можно назвать клоуна Пенивайза в «Оно» (в этом случае мы имеем в виду только фильм 1990 г., т.к. версия 2017 г. представляется менее удачной — акцент делается, на наш взгляд, исключительно на спецэффектах, гриме и зрелищности). Карнавалистичность этих персонажей в хорроре уже в том, что клоун, функция которого развлекать детей, убивает их. Атмосферу ужаса (саспенс) создают детали: надувной шарик, как в «М», бурлеск в поведении, жестах. Примечательны

и вставки — элементы чёрно-белого кино, а также работа света, контрастность: во тьме сточной канавы появляется мертвенно-белое от пудры лицо клоуна.

Что же касается остальных экспрессионистских кинообразов, то они по-прежнему прослеживаются в современном кино, хотя и несколько модифицировались. Так, сомнамбулы претворились в нынешнем хорроре в оживающих мертвецов. Часто их «источник» — опыты учёных в военных лабораториях при разработке оружия массового поражения. Реже — мистическая подоплёка (фолк-хоррор), и в этом случае они, пожалуй, пересекаются с образом Голема, вызванного к жизни с помощью ритуала. Сюжет «Пражского студента» (1913) С. Рюэ и П. Вегенера (сиречь фаустиана) сегодня — «Исполнитель желаний» (1997) Р. Куртцмана с рядом сиквелов («Исполнитель желаний 2: Зло бессмертно» (1999) Д. Шолдера, «Исполнитель желаний 3: Камень Дьявола» (2001) и «Исполнитель желаний 4: Пророчество сбылось» (2002) К. Энджела — о злобном джинне, охотящемся за душой нечаянно освободившей его «повелительницы».

Сравнительно яркой вариацией «Гомункулуса» (1916) О. Рипперта через 100 лет стал американский научно-фантастический фильм «Морган» (2016) режиссёра Л. Скотта. С культурологической точки зрения примечательно, что современность «измельчала»: образец человеческого гибрида по имени Морган — женского пола (дань феминизму XXI в.), и в обиде на человечество, в отличие от своего предшественника начала прошлого века, дальше мести группе учёных в центре биоинженерии не идёт. Сначала Морган мстит гостье лаборатории (Ли Уэзерс), которая испытывает к «девушке» безотчетную неприязнь. Но мировой войны этот гомункулус, страдая от своей инаковости среди людей, не вызвал: войны в относительно благополучные «нулевые» происходят на уровне технологий. И побеждена была Морган не молнией от неумолимой Природы, а таким же гомун-

⁸ Туровская, 269.

кулусом, коим оказалась Ли Уэзерс (т.е. более ранней версией биоробота). В финале фильма биоробот Ли Уэзерс была с приветствием встречена инженерами вместо убиенной ею менее удачной версии — Морган. Однако авторы фильма не захотели остаться в рамках научной фантастики с элементами экшна — последние кадры свидетельствуют о явном мистическом начале: Ли разминает руки точно так же, как когда-то это делала Морган перед ликвидацией враждебного объекта. Даже в этом можно обнаружить отсылку к романтизму XIX в., которым вдохновлялись экспрессионисты, с его идеей непознаваемости мира.

Образ Дракулы (и тема вампиров) остаётся одним из самых сложных, хотя и достаточно изученных в силу его беспрецедентной популярности (киноверсий на сегодняшний день более сотни). Причина неугасаемого интереса — в амбивалентности заключённых в этом персонаже добра и зла — человеческого и демонического начала. Носферату Ф.В. Мурнау (Б. Стокера) способен на высокие чувства (любовь), а значит, не может быть злодеем в чистом виде. Другой вопрос — в психологизме этого образа. Психологию, как и саму природу (иными словами, натуральность), экспрессионисты не приветствовали. Поэтому способности к любви в обычном понимании — т.е. как способности к самопожертвованию — Дракула у подавляющего большинства авторов посвящённых ему кинолент лишён, равно как и его «проекции» — вампиры. Мягкий и толерантный XXI в. восполняет этот пробел — на экранах появляются вампиры-«вегетарианцы» (питающиеся только кровью животных), мученики любви, ценящие в своей возлюбленной её человеческое смертное начало («Сумерки» (2008) К. Хардвик), отпускающие своих потенциальных жертв во имя дружбы и благодарности за доброту и понимание («Красный снег» (2021) Ш.Н. Линча). Хотя ещё Ф.Ф. Коппола наполнил фигуру своего героя (в исполнении Г. Олдмена) «Дракула Брэма Стокера» (1992) глубоким трагизмом, однако его персонаж всё ещё остается в большей мере злодеем. К этой дилемме (добра и зла) режиссёры и сце-

наристы периодически возвращаются, и создаваемые ими киноверсии, вопреки позиции Д. Комма, не всегда укладываются в примитивный экшн («Я дерусь с монстром, кто победит?») [Комм, 2012:10].

Так, в американском «Дракуле 2000» (2000) П. Люсье, кроме образа главного героя, присутствуют и приёмы экспрессионистского кино — карнавализация, поданные яркими кадрами картины улиц современного города с его чрезмерно раскованной молодёжью и её забавами — проститутки, неформалы, представители ЛГБТ — со сценами половых актов и их имитации — всё, что радует глаз появившегося сквозь толщу веков и победоносно шествующего князя тьмы. Основа фабулы — переложённый на современные реалии роман Б. Стокера, но более существенный элемент — сам образ главного героя, заимствованный из «Скорби Сатаны» (1895) англичанки М. Корелли, с которым не мог поначалу сравниться вышедший двумя годами позже «Дракула» ирландского писателя. Режиссёр настойчиво фокусирует внимание зрителя на деталях — распятие, порвавшаяся верёвка. Мэри, дочь антагониста Дракулы — Ван Хельсинга — делает открытие для себя: «Иуда Искариот!.. Крест... серебро... Вот откуда твоё отвращение!..». Таким образом, прообраз Дракулы — вовсе не валашский господарь Влад III Басараб (при жизни — Дракула, после смерти — Цепеш), а библейский герой. И трагизм — в любви и ненависти Дракулы к Христу, обиде на него, выливающейся в богоборчество: «Ты знал, что я должен буду предать Тебя, именно поэтому я был Тебе нужен! Теперь я пью кровь Твоих детей, но я даю им больше, чем вечная жизнь — я даю им то, что они хотят: удовольствия, в которых Ты им отказывал! Ты создал мир по своему подобию — я его переделываю!» (цитата из фильма — речь героя, обращённая к огромному, в неоновых огнях, распятию). При этом в музыкальном оформлении фильма присутствует характерный диссонанс — шум толпы, рок и металл сменяется песнопениями григорианского хора. В финале, когда Мэри, больше надевавшаяся на случай, удаётся убить Дракулу (он запутался в брошенной ею

верёвке и упал с крыши высотного здания, повесившись под накренившимся над ним распятием) за кадром звучит сакраментальная фраза «На этот раз верёвка не оборвалась...». Последними же словами князя тьмы, обращёнными к девушке, было: «Я отпускаю тебя» (т.е. едва ли не впервые Дракуле (олицетворению зла!) становится свойственно поистине христианское прощение. Видимо, на пороге миллениума в обществе вновь назрела острая потребность вспомнить об исконных новозаветных нравственных ценностях, результатом чего и стала эта работа американского режиссёра.

«Промежуточным» вариантом здесь можно отметить «Интервью с вампиром» (1994) режиссёра Н. Джордана, где главную роль исполнил Брэд Питт. Герой Б. Питта по-отечески привязывается к найденной им девочке, подобно тому, как у П. Хандке (современный австрийский писатель, в творчестве которого также отмечается экспрессионистская рецепция) Дон Жуан, утверждающий (исторически неожиданно для такого образа), что единственное существо, которое было ему близко — его скончавшийся в 10-летнем возрасте сын. В каждом фильме вампиры в какой-то мере философы. Герои Н. Джордана не стали исключением, более того, не обошлось и без «припечатывания» их к определённой ступени истории духовной культуры: «Я вовсе не дух этой эпохи — я веду борьбу с самим собой. — В этом и есть дух эпохи» (цитата из фильма, диалог персонажей).

В дальнейшем относительно Дракулы и вампиров усиливается постмодернистская ирония создателей, экспрессионистское начало значительно ослабляется. Возникает и больше самоиронии, комедийного элемента (ещё в «Интервью с вампиром» знаменателен эпизод, где вампир приходит в кинозал и с любопытством смотрит фильм «Носферату, симфония ужаса»).

В «Красном снеге» (2021) С. Линча вампир становится комическим персонажем, шутником и балагуром, нивелируя всю атрибутику, созданную в истории культуры ранее: на вопрос собеседницы, убил ли бы его осиновый кол в сердце, отвечает: «Думаю, осиновый кол в сердце убьёт лю-

бого» — «Святая вода?» — «Смотря от какого пастора. Если он лапал детишек, мне бояться нечего», а о Носферату говорит: «Большинство вампиров считает эту книгу оскорбительной для себя. Это как «Рождение нации». Я пошутил».

В 2000-х гг. усилилась тенденция накладывать на древний сюжет (о том же Владе Цепеше) как можно больше не просто артефактов современности, но «трендов» дня сегодняшнего. Так, в том же «Красном снеге», объясняя разницу между человеческой и свиной кровью, вампир Люк проводит параллель между крафтовым пивом и мочой, а его собеседница в поддержание разговора рассуждает о пользе уринотерапии (известно повальное увлечение этой модой в какой-то период). В фильме «Дракула: Первый живой вампир» (2022) М. Эльфельдта героем-вампиром уже высказывается скепсис по поводу предпочтений романистов Румынии как места действия в произведениях определённой тематики: «Вампиры не киснут в старых пыльных замках Восточной Европы. Они путешествуют... Туда, где клёво: Токио, Лондон, Тахо...», а также по поводу трагизма, флёром которого принято окутывать кровопийц, тоскующих о своей утраченной человеческой природе: «Жизнь вампира не грустна — она офигенна: ты живешь вечно, каждый день — праздник, не нужно платить налоги, стоять в очереди в магазине и переживать за холестерин» (цитаты из фильма).

Несмотря на свою чисто визуальную стилистику викторианской эпохи, «Дракула: Первый живой вампир» представляет собой дань толерантности новым европейским ценностям — лояльность к ЛБГТ и триумф феминизма: вместо Хуттера и верной Элен здесь с Дракулой борется за жизнь своей возлюбленной Мины девушка Амелия, в финале Мина с пафосом бросает в лицо одержимому ею графу: «Я — её жена!» (цитата из фильма).

Популярность бывшего некогда сугубо экспрессионистским образа Дракулы и вампира в истории культуры и впредь обещает быть вечной, а вариации его — неистощимыми. Причина — в тенденции, которую весьма образно указал переводчик Ш. Бодлера О. Дорофеев, говоря об об-

разе сатаны в истории культуры⁹. Начиная со средневековья и дантовского ада, образ сатаны менялся, очеловечиваясь — от вросшего в лёд чудовища с разверстой кровотокающей пастью до душевного мужичка, который садился у постели Ивана Карамазова Ф.М. Достоевского и больше всего мечтал сходить в церковь и Богу свечку поставить. Зло всегда обладало неким демоническим обаянием в глазах людей, ибо следовать греховным устремлениям проще, нежели воздерживаться от них. Кинокритик С. Бережной, говоря об истории киноампиризма, развивает эту мысль: «Может быть, отделяя вампиров от людей, волков от агнцев, мы символически отделяем от себя свою “тёмную половину”, создаем иллюзию своей непричастности к ней и ввергаем её в “несуществование”? Или, напротив, измышляем себе достойных “хозяев” — бессмертных, могущественных, почти всесильных, — которым можем вручить себя, словно стадо? А может, в мечтах мы и себя видим такими, как они, — вечно прекрасными ночными хищниками, освобождёнными от мыслей о грехе?..»¹⁰.

Далее, говоря о влиянии экспрессионизма на современное киноискусство, нельзя не вернуться к упомянутому выше нуарному кино — голливудским криминальным драмам 1940-х гг., в которых «в отношении кинематографии многие приёмы были позаимствованы из арсенала немецкого экспрессионизма («М», а особенно «Ярость» и «Жизнь даётся один раз» Фрица Ланга). Помимо самого Ланга, многие мастера нуара (Премингер, Сьодмак, Уайлдер) прошли закалку в немецком кинематографе довоенного времени»¹¹. В 1970-х гг. появляется понятие «неонуар», с 1990-х гг. — постнуар. Основа нуара во все времена — пессимизм,

хотя факторы, вызывающие его, разные, в зависимости от социально-исторической ситуации — от войны во Вьетнаме до семейного насилия и коррупции. Логично предположить, что мы никогда не будем жить в абсолютно безоблачном мире, соответственно этот жанр будет постоянно иметь подпитку. Из нуарных фильмов последних лет высокую оценку и массу премий получил американский психологический триллер «Под покровом ночи» (2016). Здесь экспрессионистская линия усиливается ещё и благодаря смешению «реальностей»: преломление мира через сознание героя и возникновение новых сюжетов в голове, их художественное воплощение в литературном творчестве.

Дань нуару отдаёт и Дэвид Линч («Синий бархат» (1986), «Малхолланд Драйв» (2001), однако на примере творчества этого режиссёра мы затронем несколько иную проблему. Дело в том, что влияние экспрессионизма гораздо глубже и шире, чем утверждают упомянутые нами исследователи. Так, фильмы Д. Линча нередко именуются сюрреалистическими [Lynch, Rodley, 2005; Ciment, 2003]). Однако есть основания усомниться в таком клише. По А. Базилевскому, сюрреализм — лишь наследник экспрессионизма, кроме того «типологически сюрреализм — это ассоциативный, смеховой, пародирующий экспрессионизм»¹²). Так, самым сюрреалистическим в творческом багаже режиссёра считают фильм «Голова-ластик» (1977). Однако слишком много деталей указывает на иное. Во-первых, сюжет навеян автору «Превращением» Ф. Кафки, а Ф. Кафку академик Ю.Б. Боров называет «крупнейшим представителем экспрессионизма в литературе»¹³. Во-вторых, этот чёрно-белый

⁹ Дорофеев О. Постоялец отеля Большого зеркала: Вступит. Статья // Шарль Бодлер. — Москва: Терра-Книжный клуб, 2002. — С. 5–58.

¹⁰ Бережной С. Те, которые всегда возвращаются (Краткий очерк истории киноампиризма) // Обозрение фантастики: Сайт Сергея Бережного на Русской Фантастике. — 2002. — URL: <http://barros.rusf.ru/article159.html>

¹¹ Morris G. Noir Country. Alien Nation. // Bright Lights Film Journal. — 2006. — 1 Nov. — URL: <https://brightlightsfilm.com/noir-country-alien-nation/#.YvzeEnZByUk>

¹² Базилевский А. Сюрреализм и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. — Москва: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 539.

¹³ Боров, 300.

фильм целиком построен на световых эффектах, что роднит его именно с наследием немецких кинорежиссёров начала прошлого века (своего рода апофеозом этой стилистики здесь становится замыкание электричества в финале). В финале же голова младенца превращается в планету (Земля). Вспомним начало фильма: звёздное небо, крупным планом — некое космическое тело (планета), по которому будто чья-то невидимая рука, как ластиком, водит головой перевернутого главного героя (Генри), постепенно планета превращается в подземное пространство — возможно, символически это тёмная нора нашего подсознания. Затем идут кадры надвигающегося пространства (круглая дыра в крыше дома, по размеру напоминающая только что показанную планету в звёздном небе); это пространство разорвано — снова отсылка к тёмным дырам человеческого подсознания. Отныне мир существует будто только в нашей голове, в нашем восприятии — это и есть экспрессионистское мировидение и миропонимание. Далее видим разверстый, как на известной картине Э. Мунка, рот главного героя, откуда появляется напоминающее головастика существо, которое станет причиной всех несчастий — иными словами, порождённое им же нечто есть он сам, сам он и есть причина болезненности своего существования в этом мире.

Не менее примечательна и игра актёров. Походка Генри механистична, его ноги — будто на шарнирах, он по дороге домой забирается на насыпанные холмы глины (или чернозёма) и делает несколько шагов по ним, вместо того чтобы перейти их сразу, далее будто нечаянно наступают в лужу на обочине, хотя идёт привычной дорогой и дорога эта по прямой траектории сухая. Т.е. даже в мелочах поступки его подчас немотивированы. Камера задерживается на тени деревьев, отражающейся в лужах. В аннотациях к фильму героя часто называют угрюмым, тогда как на самом деле он скорее напуган и затравлен, что подчёркнуто постоянно стоящими дыбом

волосами на голове. Затравленным поднимается он в лифте, затравленно смотрит на красивую соседку, которая сообщает ему о приглашении на ужин семьи Мэри (девушки, с которой Генри когда-то встречался). У самой же Мэри ведущая эмоция на лице на протяжении всего фильма — тревожность и подавленность. Герои полностью отвечают обозначенной Ю.Б. Боровым экспрессионистской концепции: «отчуждённый человек во враждебном мире»¹⁴. Иные герои в фильме представляют собой ходульных персонажей с нарочито патетическими жемствами: отец Мэри (Мистер X) оттопыривает брюки перед едва знакомым молодым человеком, в какой-то момент застывает с сардонической улыбкой в затянувшемся молчании. Механистичность усугубляется припадком матери Мэри (Миссис X) за столом во время ужина, а до этого мы видим сидящую в кресле парализованную бабушку, руками которой Миссис X размешивает салат в большой миске. Всё проникнуто искусственностью и мертвечиной. Уродливый младенец, которого оставили затем Генри на попечение, не отпускает его, своего отца, как не отпускают Генри собственные фобии и больные фантазии — существо каждый раз начинает кричать при каждой попытке Генри выйти за дверь. Далее внезапно заболевший младенец начинает задыхаться, как задыхается (ментально) в этом безвоздушном пространстве сам герой — в своей квартире, за единственным окном которой — кирпичная стена.

Любое замкнутое пространство в фильме (квартира Генри, квартира родителей Мэри) погружено во мрак. Свет лишь выхватывает из этого мрака тот или иной объект, на который автор хочет обратить внимание зрителя: человека, стол, окно, батарею, лежащую на полу собаку со щенками, дверцы шкафа, шевелящегося червячка (эмбриона) и т.д. Таким образом, «драматургия света» в этом фильме Д. Линча играет едва ли менее важную роль, чем у немецких экспрессионистов. Единственная отдушина (просвет) в жизни

¹⁴ Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник. — Москва: Высшая школа, 2002. — С. 342.

героя — его уход в мир фантазии: появляющаяся в этом просвете (чугунной батарее!) картина круглой сцены с шансоньеткой, представляющей собой уродливую пародию на Мэрилин Монро (столь излюбленные экспрессионистами ломаные линии, искажение пространства здесь отразились в накладных деформированных щеках певицы). Этот образ одновременно символизирует архетип красивой женщины (Мэрилин Монро) и яйцеклетку, вкупе это своего рода бурлеск женского начала во вселенной. Уродлив и страшен мир — уродливо представлено и это женское начало, которое вроде бы предназначено природой дарить жизнь, но вместо этого топчет каблуками извивающихся на полу сперматозоидов. О зыбкости граней между миром вымышленным и реально существующим, материальным и нематериальным свидетельствует и изготовление ластиков из головы Генри — тоже, как оказалось, лишь в его бредовых снах.

Всё это в целом представляет тупик, мало апеллирующий к «инстинкту игры и чувству юмора» сюрреализма — скорее к «метафизическому ужасу и предчувствию вселенской катастрофы» экспрессионизма. (Кстати сказать, фильм «Голова-ластик», по иронии судьбы, тоже малобюджетный, как и многие киношедевры немецких экспрессионистов).

В целом, не только у Д. Линча, но и практически во всех фильмах жанра хоррор до настоящего времени сохраняется принцип использования света, обозначенный З. Кракауэром: «Они (*немецкие кинематографисты — Э.Р.*) пытались преобразить его (*свет — Э.Р.*) в декорацию человеческой души... <...> душа в этих фильмах стала действительным источником света» [Кракауэр, 1977]. Действительно, мы видим объект ужаса глазами героя, и часто это происходит в темноте: взгляд персонажа в окружающем его мраке высвечивает то, что вселяет мрак уже в его собственную душу.

В контексте экспрессионистской традиции особо следует сказать о советской и российской киноиндустрии. Известны работы о влиянии немецких кинорежиссёров на советское документальное и художе-

ственное кино («Обводный канал» А. Учителя [Омельяненко, 2015a], «Исповедь. Хроника отчуждения» Г. Гаврилова [Омельяненко, 2015b]), и связано это с проблемой одиночества и нарушения душевного равновесия человека в переломное время.

Энциклопедические ресурсы указывают (с известной долей условности) на многочисленные криминальные драмы и сериалы «перестроечного» периода в России как наследников нуарного кино («русская-зычный постнуар» — фильмы В. Абдрашитова, А. Балабанова, В. Бортко и др.).

Что же касается хоррора, то по едва ли не единодушному мнению критиков, этот жанр далеко не самый развитый в отечественном кинематографе. В публицистике известна расхожая ирония: российская действительность содержит больше кошмаров, нежели художественный вымысел. Принято считать, что в основном отечественные фильмы ужасов — кальки с зарубежного кино и рассчитаны на зарубежный прокат, а самыми яркими шедеврами по-прежнему остаются «Вий» (1967) К. Ершова и Г. Кропачёва и «Прикосновение» (1992) А. Мкртчяна. Поскольку «Вий» — лишь экранизация одноименной повести Н.В. Гоголя, разговор об этой ленте рискует возыметь уклон больше в литературу, нежели в киноискусство, поэтому остановимся на втором из упомянутых фильмов. Автор (А. Мкртчян) практически лишил свою ленту голливудских спецэффектов, а формой саспенса, кроме прочего, служит зловещее фото с памятника погибшего во время аварии на химкомбинате Николая Мальцева, а также и речь последнего из потустороннего мира, материализовавшаяся в доносящихся издали командах железнодорожного диспетчера. Однако концептуально фильм, как и всё экспрессионистское искусство, — протест «мелкобуржуазному» самодовольству, сытости, зашоренности, толстокожести, а идея смерти в нём звучит как единственное спасение тонких натур от этого грубого мира. Тем не менее финал лишен экспрессионистского пессимизма: главный герой, покончив с собой, чтобы продолжить борьбу с союзом мертвецов уже в ином измерении, оставляет записку с сакраментальной в рамках художествен-

ного мира этого произведения фразой: «Жизнь прекрасна и удивительна».

Особняком в истории отечественного кино стоят фильмы республики Саха (Якутия). Они сохраняют самобытность, хотя нередко пересекаются с японским хоррором. Практически все эти фильмы («Проклятая земля» / «Сэтээх сир» (1996) Э. Иванова, «Тропа смерти» (2006) А. Сергеева, «Наахара» (2007) М. Калининой и др. относятся к поджанру тубэлтэ (фольклорная мистика, насыщенная местным фольклором — духами, призраками, поверьями, шаманизмом, проклятием предков). Преломленная реальность таких фильмов — незаживающие раны истории, в основе которой иногда навязанный когда-то советской властью атеизм, потревоженная память предков, — и так называемый «нижний мир» вешним потоком смывает все правила и законы цивилизации, становясь единственной и неумолимой реальностью. Иногда это месть за поругание девственной природы, иногда — народных верований, иногда — нечто, не поддающееся рациональному объяснению, как в «Иччи» (2021) К. Морсаана, и требующее признать, что это просто существует (потусторонняя сущность). Что касается используемых приёмов, то режиссёр «Иччи» в интервью говорит, что «специально даже изучал методики введения в транс, шаманские технологии, когда всё начинается сначала очень монотонно, тихо <...> постепенно ритм нарастает и в конце концов переходит в чуть ли не в экстатический крик»¹⁵. Автор также намеренно отказывается от голливудских спецэффектов, а своим фильмом являет новое слово в создании саспенса, уверенный, что истинный страх невозможно создать акустическими и визуальными средствами: «Каким-то образом подобные сущности находят выход в наш мир только через страдание, несправедливость — в общем, через тяжелые эмо-

ции»¹⁶. Автор не даёт разгадок в финале своего фильма — добрый или злой этот дух Иччи, почему погибла вся семья. Объяснения и не предусмотрены. Как ни парадоксально, теоретическое обоснование такой стилистики находим именно у теоретика экспрессионизма В. Воррингера: «Человек нордического типа <...> 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”» [Айснер, 2010].

Стоит отметить, что якутское и японское кино роднит использование (в целях создания саспенса) вышеупомянутого приёма кадрирования, когда «экран становится абсолютно чёрным или абсолютно белым» [Делез, 2013] (Ж. Делёз приводит в пример фильм «Завороженный» А. Хичкока: «стакан молока показывается во весь экран, оставляя на нём образ белый и пустой»). По аналогии можно вспомнить кадры обволакивающего сначала взор, а затем сознание героя ритуального огня под бубен шамана в фильмах якутских режиссёров, у японцев — расплзающиеся по потолку или в воде чёрные волосы, медленно превращающие экран в квадрат Малевича.

Несколько экспрессионистской, механистичной, хотя и не нарочито, и достаточно натянутой в этих фильмах выглядит и игра актёров, которая строится не по ставшей привычной нам системе Станиславского, а их речь — сбивчивой (возможно, это связано с особой ментальностью якутских актёров, но тем самым создаётся эффект квазидокументализма — «герои выглядят обычными людьми, которые просто смущаются перед объективом»¹⁷).

¹⁵ Серебрякова Н. Костас Марсаан о хорроре «Иччи»: «Мы могли придумать что-то с рожками, копытами и хвостом» // Афиша daily. — 2021. — 30 мая. — URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/19815-kostas-marsaan-o-horrorre-ichchi-mymogli-pridumat-chtoto-s-rozhkami-kopytami-i-hvostom/>

¹⁶ Там же.

¹⁷ Иванилова Е. Алмазы без огранки: Топ-9 якутских фильмов ужасов // Russo Rosso. — 2019. — 17 авг. — URL: <https://russorosso.ru/features/lists/top-yakutskix-filmov-uzhasov-spisok/>

Наконец общим экспрессионистским знаменателем всех рассмотренных выше жанров и продуктов киноиндустрии, как зарубежной, так и отечественной, является музыкальное оформление, которое, в свою очередь, основано на атональности (или «новой тональности») — отголосками «новой венской школы» А. Шёнберга. Именно об этом, правда, применительно лишь к парадигме Дракулы, говорит искусствовед Н.Ф. Бабич, перечисляя, по сути, специфические признаки экспрессионизма в музыке, которые находим в хорроре и к которым прибегают авторы для создания саспенса: потребность в специальных выразительных средствах преобразования звуковой волны, электронный музыкальный инструмент, нестандартное использование акустических инструментов, «отсутствие яркой мелодики, диссонирующие созвучия и кластеры, сложные внеладовые гармонические сочетания, пугающие акценты в сочетании с внезапными моментами тишины, использование крайних звуковых регистров [Бабич, 2019: 13].

Таким образом, есть все основания полагать, что экспрессионистская традиция в киноискусстве сохраняется по сей день, порождённые ею образы достаточно продуктивны, хоть и по-разному модифицируются, многообразно используется техника света и тени, пусть уже и не являющаяся самодовлеющей (однако и оптический язык Ф. Мурнау существовал не как самоцель, а лишь для создания атмосферы смутной угрозы). В современном кино ключевые фигуры экспрессионизма угадываются как «бродячие сюжеты», как архетипы. В российском кино на сегодняшний день особую художественную ценность, ввиду самобытности, представляет фолк-хоррор. В итоге реалии кинематографа второй половины XX – первых десятилетий XXI вв. позволяют утверждать, что сохраняется главным образом экспрессионистское мировидение режиссёра и сценариста (соответственно и зрителя). Т.е. коды экспрессионизма обнаруживают себя прежде всего на уровне «идеологии» двоимирия, смятенного сознания индивида, а также на уровне технических приёмов работы оператора и светопостановщика.

Список литературы:

- Айснер Л. Демонический экран. — Москва: Rosebud Publishing, 2010. — 240 с.
- Акройд П. Альфред Хичкок. — Москва: КоЛибри, 2016. — 254 с.
- Бабич Н.Ф. Музыкальные формулы страха: эволюция звукового портрета Дракулы в мировом кинематографе // Культура и искусство. — 2019. — № 9. — С. 11–21. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.9.30840>
- Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 559 с.
- Комм Д.Е. Формулы страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. — Санкт-Петербург: БХВ–Петербург, 2012. — 222 с.
- Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. — Москва: Искусство, 1977 — 321 с.
- Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккер. — Москва: РИПОЛ классик, 2020. — 340 с.
- Омельяненко О.В. Влияние немецкого экспрессионизма на советское документальное кино второй половины 1980-х годов: на примере фильма "Обводный канал" режиссера А. Учителя // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2015а. — № 3. — С. 83-85.
- Омельяненко О.В. Феномен одиночества на примере фильма режиссера Г. Гаврилова "Исповедь. Хроника отчуждения" в контексте развития приемов немецкого экспрессионизма // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2015б. — № 1. — С. 138-140.
- Скал Д.Д. Книга ужаса: История хоррора в кино. — Санкт-Петербург: Амфора, 2009. — 318 с.
- Ciment M. Kubrick: The Definitive Edition. — New York: Faber and Faber, 2003. — VII, 329 p.

Lynch D., Rodley C. Lynch on Lynch (Revised). — New York & Farrar Straus and Giroux. — XIII, 322 p.

References:

- Ackroyd, P. (2015) *Alfred Hitchcock*. London: Chatto & Windus. (Russ. ed.: (2016) *Alfred Hitchcock*. Moscow: Kolibri Publ.).
- Akker, R. van den., Gibbons, A. and Vermeulen, T. (2017) *Metamodernism historicity, affect and depth after postmodernism*. London; New York: Rowman & Littlefield. (Russ. ed.: (2020) *Metamodernizm: Istorichnost', Affekt i Glubina posle modernizma*. Moscow: RIPOL Classic Publ.).
- Babich, N. F. (2019) 'Musical Fear Formulas: Evolution of the Sound Portrait of Dracula in the World Cinematography', *Culture and Art*, (9), pp. 11-21. (In Russian). <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.9.30840>
- Ciment, M. (2003) *Kubrick: The Definitive Edition*. New York: Faber and Faber.
- Comm, D. E. (2012) *Formuly strakha: vvedeniye v istoriyu i teoriyu fil'ma uzhasov [Formulas of fear: An introduction to horror film history and theory]*. Saint Petersburg: BHV-Petersburg Publ. (In Russian).
- Deleuze, G. (1985) *Cinéma*. Paris: Éditions de Minuit. (Russ. ed.: (2013) *Kino 1. Obraz-dvizheniye. Kino 2. Obraz-vremya*. Moscow: Ad Marginem Press).
- Eisner, L. H. (1955) *Dämonische leinwand die blütezeit des deutschen films*. Wiesbaden-Biebrich: Feldt. (Russ. ed.: (2010) *Demonicheskij ekran*. Moscow: Rosebud Publishing).
- Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press. (Russ. ed.: (1977) *Ot Kaligari do Gitlera. Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino*. Moscow: Iskustvo Publ.).
- Lynch, D., Rodley, C. (2005) *Lynch on Lynch (Revised)*. New York: Farrar Straus and Giroux.
- Omelyanenko, O. V. (2015a) 'The influence of German expressionism on Soviet documentary cinema of the second half of the 1980's on example Obvodny Kanal, director Alexey Uchitel', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta kul'tury i iskusstv*, (3), pp. 83-85. (In Russian).
- Omelyanenko, O. V. (2015b) 'The phenomenon of loneliness on the sample film G. Gavrilov Confession. Chronicle of alienation in the context of the development of the techniques of the German expressionism', *Molodezhnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, (1), pp. 138-140. (In Russian).
- Skal, D. J. (1993) *The monster show: a cultural history of horror*. New York: Norton. (Russ. ed.: (2009) *Kniga uzhasa: Istoriya khorrora v kino*. Saint Petersburg: Amfora Publ.).

Информация об авторе

Элла Александровна Радаева — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного социально-педагогического университета, 443090, Самара, ул. Максима Горького, 65/67 (Россия), член Российского союза учёных-германистов.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author

Ella A. Radaeva — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching Literature, Samara State University of Social Sciences and Education, 65/67, Maxim Gorky st., Samara, Russia, 443090 (Russia)

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest

Статья поступила в редакцию 20.08.2022; одобрена после рецензирования 07.09.2022; принята к публикации 14.09.2022.

The article was submitted 20.08.2022; approved after reviewing 07.09.2022; accepted for publication 14.09.2022.