УДК 791.4 + 7.036.7 + 791.62(430)

А. Е. Якимов

ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУИРОВАНИЯ ХРОНОТОПА В НЕМЕЦКОМ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМЕ 1920-х гг.*

В статье проводится анализ и дается описание особенностей хронотопа в произведениях немецкого киноэкспрессионизма 1920-х гг., прослеживается связь этих особенностей со сложившейся в данный период социокультурной исторической ситуацией (опираясь на концепты, предложенные К. Ясперсом и Х. Ортегой-и-Гассетом). Автор описывает технические приемы и художественные средства, используемые режиссерами для конструирования экспрессионистской кинореальности. Основой всех этих приемов является пространственно-временной схематизм, или хронотоп. Статья задает определенный способ исследования игрового кино как «документа» и позволяет по-новому взглянуть на экспрессионистские фильмы как на попытку создать символический кинематограф; как на модель, отражающую произошедший культурный слом; как на историческое воображаемое, в котором выражаются элементы современной социально-психологической ситуации общества.

К л ю ч е в ы е с л о в а: кинематограф, киноэкспрессионизм, конструирование, хронотоп, темпоральность, кинематографическая реальность, теория кино, ситуация времени.

Несмотря на то что немецкий кинематограф 1920-х гг. уже давно признается исследователями классикой немого кино и является довольно изученным в рамках теории и истории кино, в данной статье я постараюсь взглянуть на фильмы этого периода с новой перспективы и проанализировать особенности конструирования кинематографической реальности в ее связи с исторической и культурной ситуацией времени. Я остановлюсь на анализе технических приемов, которые были изобретены в этот период и стали основой как для языка немого кино, так и для современных фильмов. Целью исследования является, во-первых, выявление особенностей конструирования пространства и времени в фильмах и обнаружение их зависимости от сложившейся в первой трети XX в. социокультурной исторической ситуации. Во-вторых, это ответ на вопрос о том, является ли хронотоп кинореальности экспрессионистских фильмов уникальным художественным явлением и насколько он выражает сложившееся в данный период мироощущение.

Кино как конструирование кинематографической реальности посредством времени

Используемый мною подход к анализу кинематографа исходит из положения о том, что кино является не столько набором знаков, отсылающих нас к референту, то есть к реальности, сколько представляет собой особую, сконструированную на основе репрезентаций реальность, которая отсылает не к действительности

* Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX века», 2019–2021 (проект №19-18-00342).

© Якимов А. Е., 2019

как таковой, а к реальности смыслов. Представление о том, что фильм является репрезентацией реальности, является неверным, поскольку создаваемая в фильме реальность не существует вне эстетического опыта ее переживания в процессе просмотра фильма. Подобный подход к кинематографу представлен в работах многих теоретиков кино. Наиболее известные из них «Метакино» О. Аронсона, «Кино» Ж. Делёза, «Эстетика Фильма» Ж. Омона и А. Бергала, «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» Т. Эльзессера и М. Хагенера. Данных исследователей объединяет еще и то, что в связи с появлением и развитием кинематографа они отмечают появление новой субъективности, нового способа восприятия и новой реальности — кинореальности. Как утверждает О. Аронсон в одной из своих лекций, «в кино момент первичных ощущений является базовым. И если понимание его разрушает, то оно разрушает и всю концепцию кинематографа как иного вида восприятия, восприятия по преимуществу неиндивидуализированного и десубъективированного» [5]. Кино, обладая особой аффективной природой, конструирует наполненный смыслами хронотоп, который является психологическим отражением создателей фильма и содержит их реакцию на мир.

В рамках данного подхода к анализу кино значение приобретает специфический для кинематографа нефигуративный аспект изображения, такой, как ракурс, экспозиция, план и пространство вне плана, особенности монтажа, при помощи которого конструируется кинематографическая реальность. Киновысказывание — это всегда сложная, многоуровневая конструкция, которая организуется из различных элементов, зачастую нелинейно, содержит в себе повторы, смещения, скачки. При этом нарративный элемент разворачивается на разных уровнях — на уровне денотации, на уровне представления или воображения, на уровне стиля и законов жанра, на уровне ритма и порядка киноповествования, на уровне мизансцены как внутренней организации кадра и т. д. Все вместе это сообразуется в «диегезис», историю, понимаемую как «псевдомир, как вымышленный универсум» [7, *248*], который представляет собой правдоподобный фон повествования.

Андрей Тарковский в статье «Запечатленное время» говорит о том, что с появлением кино появился новый эстетический принцип: «...Впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время... возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране... Человек получил в свои руки матрицу реального времени» [10]. Именно этот эстетический принцип, по мнению Тарковского, является основополагающим для кино, а главная идея киноискусства — это «время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях» [Там же]. Кино становится тем особенным «жизненным опытом», который расширяет и обогащает «фактический опыт» человека. Смысл кинематографа, по мнению Тарковского, состоит в том, чтобы сопоставить человека с «...бесконечной средой, сличить его с несчетным числом людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром...» [Там же].

Жиль Делёз также показывает важность времени для фильма, хотя кино для него, в отличие от Тарковского, это прежде всего новый, депсихологизированный способ мышления и философствования нового деиндивидуализированного,

пассивного субъекта. «Кино — виртуальная видимость. Здесь наше чувственное восприятие уступает место иным перцептивным силам... Кино открывает нам возвращение мысли, забытой в эпоху господства субъекта» [4, *21*]. Можно согласиться с тем, что «Делёз усматривает в самой философии кроме актуального еще и сущностный виртуальный момент» [9]. Оттого что он заостряет внимание не на актуальной составляющей фильма, а на потенциальности, виртуальности, и возникает понимание кино как пространства философии.

В теории Делёза кино — это актуализация воспоминания, но воспоминания несобственного, чужого, потому что время фильма не принадлежит зрителю и осуществляется независимо от него. Делёз утверждает, что «...если кино и возможно представить как язык, то не язык понимания фильмов, а язык описания образа-времени. Именно здесь кино обнаруживает свой теоретический потенциал, способность быть не только зрелищем, но и инструментом мышления, а скорее даже — самим мышлением» [4, *30*].

Таким образом, можно сделать вывод, что понимание кинематографа как совокупности знаков выходит за рамки схемы Ф. де Соссюра, утверждающей, что знак состоит из означающего, означаемого и референта. Но если и трактовать фильмы, опираясь на данную схему, то важно заметить, что референт кинематографического образа не сводится к запечатлеваемой им физической реальности, конструируя собственную и наделяя ее смыслами, к которым можно получить доступ при ее описании и интерпретации.

Описанный выше взгляд на кино как на конструирование кинематографической реальности посредством времени за счет использования особых для киноязыка нефигуративных аспектов изображения позволяет нам рассматривать экспрессионистское кино как своего рода «документ», отражающий преобладающее в данный период мировоззрение. Интерпретация и описание языка этих фильмов могут дать нам некоторое общее представление о том, как осмысляли историческую ситуацию их создатели.

Кино как «историческое воображаемое» или отражение социально-психологического измерения «ситуации времени»

Известный теоретик кино Томас Эльзессер в своей работе, посвященной истории немецкого кинематографа Веймарского периода, отмечает, что фильмы 1920-х гг. не столько конструируют национальное самосознание, сколько наделены «историческим воображаемым». Он утверждает, что эти фильмы «функционируют при помощи “исторической символики”, которая из-за ограниченности собственной перспективы становится в итоге историческим воображаемым» [13, *5*]. То есть их следует рассматривать не как «метафорический двойник» реальной истории, но как ее преломление при помощи конструирования в воображаемом, нереальном измерении. Эльзессер исследует немецкое кино именно через призму понятия «историческое воображение»: «Веймарский кинематограф стал воплощением страны, Германии XX в., неспокойной и встревоженной современностью, которая предвосхищала еще более ужасные потрясения, произошедшие впоследствии

в Европе» [13, *3*]. Подобные идеи мы обнаруживаем и в одной из самых известных работ, посвященных немецкому кинематографу, — «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» Зигфрида Кракауэра, в которой он отмечает особую тесную связь изобразительно-выразительной и сюжетной составляющих фильмов с «социально-психологическими процессами, которые преобладали в нации в соответствующий период» [6, *12*].

Кракауэр также отмечает преимущества кинематографа в отражении психологии народа и ощущении эпохи, поскольку кинематограф обладает коллективным характером производства, выражая умонастроения большого количества людей, участвующих в его создании. Кроме того, фильмы являются продуктом, который нацелен в первую очередь на массового зрителя, «стало быть, можно предположить, что популярные фильмы или, точнее говоря, популярные сюжетные мотивы, должны удовлетворять массовые желания и чаяния» [Там же, *14*]. Кракауэр рассматривает немецкое кино как отражение господствующих тенденций социальной психологии, отмечая при этом, что рассматриваемый им период описывается особой социально-психологической моделью общества. Понятие социально-психологической модели соотносится с понятием исторического воображаемого кино, поскольку, рассматривая фильмы как историческое воображаемое, мы уже рассматриваем их референт не как нечто исторически достоверное, но как нечто обусловленное индивидуальным взглядом на историю, который неизбежно несет в себе отпечаток современной ему социально-психологической модели.

Еще в одной известной работе, посвященной немецкому кино, — «Демонический экран» Лотте Айснер, кинематограф первой трети XX в. также рассматривается как зеркало духовной жизни общества. Айснер отмечает, что к «апокалиптической доктрине экспресионизма» привела «извечная склонность немцев к мечтаниям и раздумьям... Мистицизм и магия оказались теми темными, неясными силами, которым предалась германская душа» [1, *11*].

Отмеченная выше характерная особенность кинематографа как медиума, способного сохранять и передавать зрителю ощущение эпохи как посредством исторического воображаемого, так и при помощи социально-психологической модели общества, характерна также и для фильмов киноэкспрессионизма. Более того, учитывая ключевые особенности экспрессионизма в целом, его стремление выразить «доведенный до крайности субъективизм» [Там же, *14*], беспокойство и муки, которые человек «испытывает от соприкосновения с предметами внешнего мира» [Там же], первобытный страх перед несоизмеримыми с отдельным человеком величинами, мы можем утверждать, что экспрессионизм является художественной реакцией на происходящие события и становится течением в искусстве, отвечающим потребности человечества запечатлеть те серьезные потрясения, которое испытало европейское сознание первой трети XX в. Справедливо, что «художники-экспрессионисты стремились к абстракциям, искажениям реальности и, следовательно, к выходу за рамки повседневной реальности с целью репрезентировать мир не объективно, но прежде всего так, как они его сами видят и переживают» [12, *38*].

Причем кинематограф как никакой другой вид экспрессионизма способен удовлетворить эту потребность, поскольку он располагается на границе фантазии и реальности, субъективной точки зрения автора и объективности кинокамеры. Он способен создать диегетический универсум, в котором будет запечатлено переживание смыслов через проживание времени и пространства, диктуемое ракурсами, монтажом, движением камеры, наведением фокуса, конструируемыми декорациями и пр.

Общая характеристика «духовной ситуации времени»

Остановимся на выявлении наиболее важных характеристик мироощущения первой трети XX в. с целью дальнейшего анализа хронотопа, свойственного экспрессионистским фильмам. Исторический контекст, в рамках которого происходило развитие кинематографа Веймарского периода, характеризуется социальными и культурными переменами, причиной которых послужили Первая мировая война, научно-технический прогресс, повсеместная индустриализация и урбанизация, крушение империалистических надежд во многих странах Европы и появление тоталитарных режимов. Кракауэр так описывает состояние дел в послевоенной Германии: «Общественная жизнь находилась в полном разброде. Народ страдал от голода, беспорядков, безработицы и возникающей инфляции. Уличные бои стали привычным делом» [6, *48*].

Все эти события и процессы привели к тектоническому сдвигу в мировоззрении европейского человека, ощущению утраты традиционных ценностей и коренному изменению в образе жизни, которые не могли не отобразиться в художественных произведениях и работах философов. Карл Ясперс в «Духовной ситуации времени» пишет: «Было время, когда человек ощущал свой мир как непреходящий... Его деятельность была направлена на улучшение своего положения в рамках самих по себе неизменных условий... В сравнении с таким временем человек оказывается оторванным от своих корней, когда он осознает себя в исторически определенной ситуации человеческого существования» [11, *288*].

Согласно Ясперсу ключевой характеристикой «духовной ситуации времени» первой трети XX в. становится утрата единства бытия и знания о нем. Единство, «разбитое вдребезги» [Там же], является не просто фактом, который отмечают философы; оно также порождает различные эксперименты в рамках художественных течений модерна. Как он отмечает, «мы находимся внутри некоего движения, которое в качестве изменения знания вынуждает измениться существование и в качестве изменения существования, в свою очередь, вынуждает измениться познающее сознание» [Там же, *289*]. Изменения познающего сознания — это изменения, связанные в первую очередь с новым способом восприятия времени и движения, что вызвано интенсификацией индивидуального времени и изменениями в повседневных способах деятельности. Начинает преобладать время так называемых рабочих операций, время, которое разделяется на рабочее и досуговое, время городское, интерсубъективное. «...Мы живем не только в ситуации человеческого бытия вообще, но познаем ее каждый раз

лишь в исторически определенной ситуации, которая идет от иного и гонит нас к иному» [11, *289*].

Помимо «разбитого вдребезги» единства и в связи с ним возникает «ощущение беспомощности» перед происходящими в мире событиями. Здесь мы можем провести параллель с тем чувством беспомощности, которое гипертрофированно воссоздается и доводится до абсурда в литературе, например в романе Кафки «Процесс». В романе это ощущение абсурда передается не только при помощи описания конкретных событий, происходящих с Йозефом К., но и при помощи описаний времени, которое имеет свойство растягиваться и сжиматься, а также не соответствовать привычному повседневному времени фоновых практик. Этот роман показывает, что история перестает восприниматься как упорядоченный ряд событий, находящийся под контролем человеческого разума. История оборачивается рядом потрясений, которые затрагивают не только страны, но и отдельных людей, оказавшихся заброшенными в индивидуалистический, жестокий мир. Отдельный человек существует в условиях ужесточившейся бюрократии и необходимости добывать средства на жизнь при помощи наемного труда. Преобладающие в проекте Просвещения рационализм и нацеленность на прогресс оборачиваются трагедией и разочарованием в разуме как абсолютном благе. Это привело к возникновению большого количества иррациональных элементов, которые уже были характерны для вступившего в спор с Просвещением романтизма и получили развитие в художественных практиках авангарда, экспрессионизма, абстракционизма в начале XX в. Иррационализм возникает как попытка осмыслить, изобразить, выразить ничто, с которым, как отмечали уже Ницше и Кьеркегор, сталкивается человек и которое вызывает у него страх, иррациональный ужас неизвестности. Это «...ощущение опасности проходит через все последнее столетие: человек ощущает угрозу» [Там же, *295*], констатирует вновь Ясперс.

Все перечисленные выше особенности ситуации времени, приписываемые социокультурному пространству данного периода, отражаются в самых известных философских течениях XX в. Типичным может быть онтологический поворот в философии Хайдеггера, весь пафос которой основан на тезисе о забвении бытия. Феноменология в целом переосмысляет субъект-объектную систему и переводит внимание с объектов на сознание, одним из ключевых свойств которого становится интенциональность как направленность сознания, а реальность мыслится как феноменальная, в основу которой положен временной синтез предметности. В рамках философии экзистенциализма человек перестает быть самотождественным и мыслится как существо, «обреченное на свободу». Несамотождественность человека отмечает, например, Хосе Ортега-и-Гассет в своей работе «Человек и люди»: «Быть человеком — значит быть жизненной задачей, грозным, рискованным приключением на грани самого человеческого бытия... И если тигр не может не быть тигром, детигрироваться, то человек всегда живет в постоянной опасности дегуманизироваться» [8, *490*]. Ясперс уверен в том, что бытие человека «...не в его образе, а в его ситуации. Основная ситуация, в которой находит себя человек, есть одновременно и основной признак его существа» [11, *443*].

Разомкнутость человека при его конечности, как утверждает Ясперс, является основным знаком его свободы. Философия перестает заниматься поиском первоосновы всего, перестает быть «онтотеологической», что ярко демонстрирует ту самую утрату единства, ощущение беспомощности, ощущение иррационального страха перед неструктурируемым рационально множеством, которым оборачивается бытие. Все эти элементы нового мировоззрения приобретают ясные очертания и в искусстве, которое чувствительно реагирует на подобные изменения. Несамотождественность человека, как мы увидим далее, становится важным мотивом экспрессионистского кино, где утрата персонажами идентичности становится одним из самых распространенных тропов.

Описанные выше особенности «духовной ситуации времени» способствуют более детальному пониманию фильмов режиссеров-экспрессионистов 1920-х гг. Ее отражают все самые основные, признанные классикой экспрессионистские фильмы 1920-х гг., такие как «Руки Орлака» (1924) Р. Вине и «Последний человек» (1924) Ф. В. Мурнау, конструирующие нестабильную, вызывающую тревогу и беспокойство реальность, в которую оказывается заброшенным человек, наделенный духовной свободой, но не способный ее реализовать в действительном мире, выступающем против него.

Далее мы увидим, что те или иные характеристики сложившегося мировоззрения обусловливают художественную форму, технические приемы и способы осуществления нарратива в Веймарском кинематографе. Каждый элемент конструируемой в этих фильмах реальности отсылает нас к описанному в этом параграфе взгляду на мир.

Особенности хронотопа в немецком экспрессионистском кинематографе 1920-х гг.

Рассмотрим особенности хронотопа в некоторых фильмах, особенно показательных для киноэкспрессионизма, но сначала скажем несколько слов о том, что представляет собой понятие «хронотоп художественной реальности». Согласно Бахтину, который и ввел понятие «хронотоп» в эстетическую теорию, это пространственно-временное единство художественного образа. Хронотоп конструирует ценностно-смысловое содержание образа, обладая определенной интенсивностью и направленностью движения. Он обнаруживает себя в формально-содержательном аспекте любого произведения и конструируется зачастую при помощи нефигуративных элементов художественного текста. Его основной характеристикой выступает то, что «приметы времени раскрываются в пространстве и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [3, *235*].

Время в художественном хронотопе приобретает чувственно-наглядный характер, а события происходят на фоне и благодаря хронотопу, конституируются при помощи него: «Хронотоп определяет художественное единство... произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент...» [Там же, *391*]. Он

также может выражать какое-либо идеологическое или философское содержание. Поэтому искусство высказывается не только на уровне образа, но и на уровне конструирования художественной реальности, основополагающими элементами которой являются время и пространство произведения.

Особенности экспрессионистского хронотопа можно выделить на основе описанных ранее особенностей экспрессионизма в целом. Одной из основных его характеристик является конструирование времени и пространства не в объективном, реалистическом их измерении, а в преломлении познающего, воспринимающего их героя. Пространство и время в этих фильмах репрезентируют именно внутреннее состояние сознания героев фильма. Это достигается при помощи искажений, движущейся определенным образом камеры, а также декораций, которые также становятся важным элементом повествования, а не просто фоновой условностью, призванной повысить уровень правдоподобия. Например, «здания наклоняются, изгибаются или располагаются необычным образом. Предметы, используемые нами в повседневной жизни, становятся неестественными, непредсказуемыми, выведенными из равновесия» [12, *39*]. Именно поэтому экспрессионистские фильмы являются интересным материалом, который можно использовать для анализа темпоральности, выражающей мироощущение европейского человека начала XX в.

Используя инновационные кинематографические приемы, данные фильмы делают носителем смысла само время. Уже упомянутый Томас Эльзессер отмечает, что «многие из классических фильмов Веймарского периода — это фильмы о самом кинопроизводстве, осмысляющие сами себя» [Там же, *14*]. Эта «феноменологическая» самореферентность направлена не только на осмысление возможностей еще пока только зарождающегося киноязыка, но и на осмысление самого «сознания», которое обнаруживает себя в новых обстоятельствах и сталкивается с серьезными вызовами эпохи, описанными ранее. Поэтому использование движущейся камеры, искажающих линз, огромных по своему масштабу декораций можно в данном случае анализировать как попытки сделать субъективные индивидуальные эмоции (страх, встревоженность, беспомощность, отчаяние и др.) внешним, трансцендентным, переведя его на поверхность экрана, манипулируя восприятием зрителя и стремясь вызвать у него те же чувства, что испытывают герои. Экспрессионистские фильмы, обладая феноменологическим свойством регистрировать не сами явления, но прежде всего аффекты, являющиеся следствием тех или иных событий в диегезисе, становятся ярким примером того, как кинематограф обретает свойство становиться «историческим воображением» или отражением «социально-психологической модели» современного общества. Таким образом, игровое, художественное кино может рассматриваться как «документ», который опосредованно регистрирует духовную ситуацию времени, ее настроение и основные интенции или культурные доминанты эпохи.

В рамках киноэкспрессионизма можно выделить две группы фильмов, которые отличаются по способу конструирования кинореальности. Первая группа — это фильмы, ориентирующиеся на фоновую составляющую пространства, использующие сложные, искаженные, причудливые декорации, которые передают

состояния, настроение и в целом характер изображаемого диегезиса, а также на мистические и фантастические сюжеты. Вторая группа — фильмы, в которых задействованы возможности самой камеры, ее движение, искажающие линзы, нетипичные ракурсы, создающие необходимый угол обзора, съемки от лица персонажей и крупные планы.

Ярким примером первых являются самые известные фильмы Роберта Вине — «Кабинет доктора Калигари» (1920), «Раскольников» (1923), «Руки Орлака» (1924), а также фантастические и мистические фильмы Фрица Ланга — «Усталая смерть» (1921), «Метрополис» (1927), «Женщина на луне» (1929). Примеры фильмов, расширяющих киноязык при помощи работы с нефигуративными его аспектами, — это фильмы Ф. В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса» (1922), «Последний человек» (1924).

В фильме «Кабинет доктора Калигари» при помощи нарисованных художниками декораций конструируется абсолютно искаженная и искривленная реальность, которая тем не менее репрезентирует мироощущение начала XX в., передавая свойственное ему разочарование в разуме как абсолютном благе. Тогда как рациональность символизируют прямые линии, симметрия, геометрическая выверенность, декорации данного фильма, напротив, наполнены наклоненными зданиями, совершенно неестественными искривленными улицами города, в котором происходят события. В сцене посещения канцелярии чиновника доктором Калигари этот самый чиновник сидит за высоким столом, и людям, обращающимся к нему, приходится смотреть снизу вверх. Пространство этой сцены доводит до абсурда саму идею социального неравенства и бюрократизации общественных процессов. Этот фильм конструирует совершенно абстрактную кинореальность и демонстрирует нам такие особенности экспрессионистского хронотопа, как утрирование и доведение до абсурда, сведение кинематографического образа к абстракции с целью репрезентации определенных идей и мироощущения создателей данного фильма. Искаженным в этом фильме оказывается не только город, но и сама природа.

Зигфрид Кракауэр анализирует послевоенное кино через призму «потрясения от свободы», которое испытал немецкий народ после войны, завершившейся многочисленными бунтами и мятежами в рядах военных. Это привело к волне духовного возбуждения, которая разрушила «старую шкалу ценностей и условностей... Немецкой коллективной душе... была предложена возможность превозмочь традиционные представления и как бы заново себя воссоздать» [6, *48*].

Это, как уже было упомянуто выше, приводит к тому, что множество сюжетов фильмов киноэкспрессионизма, как, например, «Руки Орлака» Роберта Вине, «Последний человек» Ф. В. Мурнау и др., основываются на утрате персонажами определенной, ясной и привычной идентичности. В фильме «Руки Орлака» главному герою, пианисту, потерявшему руки, пересаживают руки, принадлежавшие убийце, и он обнаруживает у себя тягу к совершению преступлений. В фильме «Последний человек» главного героя, работающего швейцаром в очень дорогом и престижном отеле, понижают до должности уборщика, и он начинает сходить с ума и пытается сохранить свой статус среди соседей, украв старую форму

из отеля. Все эти сюжетные линии при анализе фильмов не так важны, как то, при помощи каких средств и за счет каких элементов киноязыка достигается ощущение тревоги, помешательства и страха.

Утрата идентичности как важная составляющая сюжетов данных фильмов может трактоваться как попытка выразить ощущение того самого противоречия, которое отмечает Ясперс, — противоречия между бытием и знанием о нем. Фильм «Руки Орлака» конструирует тревожный, неспокойный хронотоп при помощи параллельного монтажа, в котором между собой пересекаются сцены заключительного концерта Орлака и сцена с возлюбленной, готовящейся к его приезду после концерта. Следующий кадр повышает напряжение, представляя нам вид железной дороги со стремительно приближающимся поездом, который движется в сторону зрителя. Теперь уже между собой спорят не кадры с концерта и не кадры с девушкой, но вид приближающегося поезда и переключения стрелок на железной дороге, что предвосхищает грядущее столкновение. Стремительность, с которой сменяются эти образы, заставляет испытывать чувство страха и тревожности. Ощущение нестабильности и противоречивости усиливается с кадрами, в которых мы наблюдаем прибытие возлюбленной Орлака на площадь перед вокзалом, и кадрами спорящих между собой работников железной дороги.

Затем мы видим, как машина с возлюбленной Орлака спешит в темноте с включенными фарами в сторону Монтгерона, где произошло столкновение поездов. Мы видим само место аварии с толпами бегающих людей и людей с носилками. Пространство наполнено обломками поезда, а время предстает в смене кадров с людьми, спешно разбирающими завалы, и кадров с девушкой, которая пытается отыскать в них Орлака. Таким образом, мы видим, как при помощи монтажа и переклички между собой различных сцен, которые происходят одновременно, но обладают разным настроением и смысловой наполненностью, создается ощущение нестабильности кинореальности, в которой роковая ошибка приводит к тому, что в итоге станет ключевой темой данного фильма.

Драматизм событиям в данных сценах придается также при помощи контраста света и тени. Важной особенностью пространства фильмов Вине и большинства экспрессионистов является обострение этого контраста. Освещение нарочито выделяет персонажей и их яркий грим, при том что пространство остается затемненным. Во многих произведениях периода немого кино освещение распространяется равномерно по всему пространству кадра (например, фильмы Чарли Чаплина), тогда как в экспрессионистском кино все события происходят словно в темноте, с выделением фигур, но с затемнением фона. С точки зрения Андре Базена, переключение между фигурой и фоном расставляет приоритеты создаваемой кинематографической реальности. Акцентуирование фона, по его мнению, характерно для реалистических фильмов («глубинная мизансцена» [2, *21*]), тогда как акцентуирование фигуры является в большей степени приемом, свойственным нарративам фильмов, создающих в рамках кинематографической реальности определенную символическую игру значений. Таким образом, акцент на фигуре и затемнение фона или его искусственное искажение (при помощи декораций) являются еще одной важной и характерной особенностью экспрессионистского

хронотопа: «Сказочное, мистическое обрамление истории, помимо того что оно выставляет на первый план сам акт рассказывания истории, также привлекает внимание к личности персонажей, их внутреннему состоянию или мотивации того, кто рассказывает историю» [13, *84*]. Акцент на фигуре в данных фильмах призван сделать внутреннее внешним, показывая состояние сознания героев, изменяющееся в связи с теми или иными событиями.

Выразительность также достигается при помощи особой экспрессионистской хореографии. Актер Файдт, исполняющий роль Орлака, совершает судорожные, отрывистые, несколько утрированные движения, как и многие другие актеры экспрессионистских фильмов, мимика и жесты которых иногда становятся усиленно экспрессивными для передачи ужаса или тревоги. Помимо эмоционального обострения это также создает ощущение того, что герой отчужден от собственного тела. Например, «постепенно погружающийся в пучину безумия Орлак боится своих собственных, странным образом отчужденных рук, так как полагает, что ему пришили руки душителя, и совершает судорожные движения с ножом, от которого эти руки не могут оторваться» [1, *77*]. Также в фильме «Метрополис» Фрица Ланга герой, маг-изобретатель, двигается нарочито отрывисто, и его движения ассоциируются с движением куклы-марионетки, а актриса, играющая роль Марии Бригитта Хельм, «...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» [Там же, *78*].

Отрывистость, утрирование, судорожность, преувеличенность жестов — свойства экспрессионистской хореографии. В рамках диегезиса они становятся важным элементом хронотопа, который создает мистичность, странность, абсурдность и иррациональность происходящих событий и самого мира, в котором они происходят. Герои живут в реальности утрированных жестов и образов, словно находясь в «мире зеркал и теней» — так характеризует кинематографическую реальность этих фильмов Лотте Айснер. По ее мнению, структурирование пространства у режиссеров-экспрессионистов «осуществляется в том числе и при помощи человеческого тела. Экспрессионисты не устают повторять, что накал страстей выражается в повышенной подвижности. Поэтому нужно придумывать движения, выходящие за рамки реальности. Ведь внутренний ритм человека выражается в жесте и должен интерпретироваться через жест» [Там же]. Сама игра актеров задает динамику действия, их продолжительность, скорость, интенсивность и выразительность; это не просто сопутствующий элемент кинообраза, но важная составляющая диегезиса. Движение актеров, экспрессивная деформация жестов перекликаются с искажениями пространства и предметов, его наполняющих, создавая не реалистический, но абстрактно-символический хронотоп путем формирования особых пространственно-временных отношений.

Томас Эльзессер, рассуждая о фильмах «Руки Орлака» и «Кабинет доктора Калигари», утверждает, что острый конфликт в них — это, с одной стороны, выражение психоаналитической идеи о подавленных желаниях, а с другой — марксистской идеи о процессе отчуждения труда, «в котором произведенный продукт противостоит человеку в монструозной форме» [13, *84*]. Один из титров,

передающий слова доктора Орлаку в фильме, подтверждает эту идею Эльзессера: «Руки не могут управлять человеком, разум и сердце управляют всем телом, но не руки». Взаимодействие сюжета, событий фильма с его выразительными средствами (монтаж, освещение, игра актеров, декорации) делают из кинематографа как репрезентативной системы символическую систему образов, организованных в кинореальность, которая репрезентирует философские концепты.

Еще одним важным элементом кинематографической реальности для экспрессионизма является разделение на сон и действительность, когда зритель затрудняется определить, что в рамках фильма происходит на самом деле, а что является сном, фантазией или помешательством персонажей. Например, сцена из фильма «Последний человек» передает зрителям ощущение опьянения при помощи вращающейся вокруг главного героя камеры. Этому предшествует сцена, снятая трясущейся, быстродвижущейся камерой с неравномерной фокусировкой, из-за чего лица выглядят размазанными, словно в экспрессионистской масляной живописи. Расплывчатый кадр, в котором персонаж все еще носит свою форму и по-прежнему остается в почетной должности швейцара, с которой в действительности, как мы видели ранее, его уволили из-за того, что он не смог поднять багаж постояльца отеля, показывает нам, как ему удается поднять этот тяжелый сундук одной рукой и проделать с ним пару трюков. Вокруг него столпилась толпа аплодирующих, восхищенных силой персонажа зевак. Этот кадр затем становится прозрачным, растворяется в мультиэкспозиции, плавно переходя к следующему кадру, на котором мы видим то ли спящего, то ли находящегося в бреду персонажа и вместе с ним испытываем переживания и страх от столкновения его фантазий с реальностью. Данная сцена может быть понята как обострение противоречий между реальной ограниченностью и умозрительной свободой человека, поскольку прямо сталкивает между собой в мультиэкспозиции одного кадра сцены сна и реальности.

Мультиэкспозиция — наложение друг на друга двух или более кадров — является еще одним характерным приемом для создания мистической атмосферы. В фильме «Руки Орлака» этот прием используется в сцене, в которой огромная рука тянется к Орлаку, лежащему в постели, и при этом на него смотрит полупрозрачное улыбающееся лицо предполагаемого убийцы, которому до этого принадлежали пересаженные Орлаку руки. В этот момент главный герой просыпается от испуга. Наслоение различных пространств и образов друг на друга позволяет усилить атмосферу иррациональности и мистичности происходящих событий для того, чтобы изобразить пошатнувшийся рассудок персонажа или подчеркнуть, что происходящее является сном или галлюцинацией. Подобные сцены также усиливают ощущение тревоги и беспомощности героев перед лицом сверхъестественных событий.

***

В качестве вывода необходимо отметить, что ощущения тревоги, беспокойства, страха и нестабильности, являющиеся основными особенностями хронотопа в экспрессионистском кинематографе, выражают те тенденции, которые были

схвачены философской мыслью, в особенности экзистенциализмом. К ним относятся попытки мыслить человека как существо, осознающее одновременно и свою свободу, и ограниченность, попытки передать сущностное противоречие между индивидуальным и всеобщим, между личностью и обществом: «Сознавая свою свободу, человек хочет стать тем, чем он может и должен быть. Он рисует идеал своей сущности... Человек хочет освободиться от беспомощности в вопросах, от путаницы и войти в сферу всеобщего, которому он может подражать в своих конкретных формах» [11, *452*].

К используемым художественным средствам относятся монтаж, в котором пересекаются различные по настроению сцены, повышающие ощущение напряженности и тревоги; контраст света и тени, акцент на фигуре, на рассказываемой истории, а не на фоновой составляющей; выразительная, отрывистая игра актеров, задающая динамику действия, его продолжительность, скорость, интенсивность и выразительность; экспрессивная деформация жестов, перекликающаяся с искажением пространства и наполняющих его предметов; разделение на сон и действительность, смешение реальности с фантазией и помешательством: мультиэкспозиция кадров, которая совмещает различные образы и пространства для достижения эффекта сверхъестественности, нереальности и иррациональности происходящих событий; выразительные, искаженные, причудливые декорации; конструирование кинематографической реальности не в реалистическом, правдоподобном модусе, а создание символического хронотопа, формирующего особые пространственно-временные отношения, наполненные смысловым, философским содержанием. Можно видеть, что основой всех этих приемов является пространственно-временной схематизм, или хронотоп.

Все это в разной степени присутствует в различных фильмах режиссеров-экспрессионистов и характеризует экспрессионистское кино, во-первых, как саморефлексию кинематографа по поводу собственных возможностей, как попытку создать символический кинематограф; во-вторых, как отражение произошедшего культурного слома, выразившегося в изменении системы ценностей, взгляда на мир и общего ощущения времени; в-третьих, как историческое воображаемое, в котором отражаются элементы современной социально-психологической ситуации общества, его реакция на уже произошедшие в истории события, на сложившееся в связи с этим положение дел, а также предвосхищение, обеспокоенность по поводу того, как события будут развиваться в будущем. Кино, таким образом, представляет собой в определенной степени модель общества.

Дальнейшие перспективы развития этой темы заключаются в более детальном анализе конкретных фильмов первой трети XX в. с применением результатов данного исследования, а также в выходе за рамки киноэкспрессионизма и сопоставлении особенностей экспрессионистского хронотопа с особенностями хронотопа отечественных или американских фильмов этого периода.

---

1. *Айснер Л.* Демонический экран. М., 2010.
2. *Базен А.* Что такое кино? : сб. ст. М., 1972.

3. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

4. *Делёз Ж.* Кино. Кино 1 : Образ-движение; Кино 2 : Образ-время. М., 2004.

5. Кино не является искусством: Олег Аронсон о преимуществе восприятия над пониманием (расшифровка лекции) : [электрон. журн. «Теории и практики»]. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8489cinema_no_art (дата обращения: 29.04.2018).

6. *Кракауэр З.* От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М., 1977.

7. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / пер. с фр. И. И. Челышевой. М., 2012.

8. *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. М., 1997.

9. *Рыклин М.* Жиль Делёз: «Кино в свете философии» // Искусство кино. 1997. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://www.kinoart.ru/archive/1997/04/n4-article23 (дата обращения: 04.04.2019)

10. *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. М., 1967. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://imwerden.de/pdf/tarkovsky_andrey_zapechatlennoe_vremya_19 67.pdf (дата обращения: 05.05.2019).

11. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 443.

12. *Fabe M.* Closely Watched Films An introduction to the Art of Narrative Film Technique. L., 2004.

13. *Elsaesser T.* Weimar cinema and After. Cinema's historical Imaginary. Abingdon, 2000.

Рукопись поступила в редакцию 4 июня 2019 г.