

часто встречающиеся аллегории о зомби, созданные во время «войны со страхом» начала XX века. В принципе, «Я обвиняю», особенно версию 1919 года, можно рассматривать как притчу о том, что народ Франции недостаточно поддерживал войну — ведь ходячие мертвецы-ветераны, убедившись, что их жертвы должным образом оценены, просто возвращаются в свои могилы. Тема супружеской неверности в фильме — эта неизбывная тема в военном кинематографе — символизирует более широкую постановку вопроса: была ли нация верна делу своих солдат? Мертвые возвращались убедиться, что они не забыты.

В то же время стремление авторов фильма обратить внимание зрителя на погибших в боях в многострадальной Европе можно интерпретировать и по-другому. К 1938 году послание Абея Ганса, независимо от его намерений, превратилось в недвусмысленное предупреждение. В одном из интервью режиссер сказал, что политика его не интересует, но добавил: «Я против войны, потому что война бесполезна. Спустя десять-двадцать лет начинаешь осознавать, что миллионы людей погибли напрасно»⁵.

В США картина «Я обвиняю» вызвала очень слабый отклик. Зрители, а поначалу и сами американские дистрибьюторы, очевидно, полагали, что фильм чисто пацифистский. Режиссеру-новатору Дэвиду Уорку Гриффиту фильм понравился, и он добился его распространения через *United Artists**. Но мрачное послание картины не нашло должного отклика в стране, стремившейся поскорее забыть войну. У американской публики не было никакого желания думать об ожившем покойнике, тем более об армии разъяренных трупов, равно как и о вопросах, которые ставит такое кошмарное видение.

ТЫ КАЛИГАРИ ИЛИ ЧЕЗАРЕ?

Смертельное безумие Первой мировой войны пробрало Западную Европу до костей, и новое жутковатое развлечение в виде фильма ужасов не стало спасением или катарсисом, а ско-

* Американская кинокомпания, существовавшая в 1919–1981 годах. — *Прим. пер.*

рее повторением травмы. Повторение этих историй порой обнажало душевные раны, так что они становились незаживающими, а иногда приводило к скорби как самоцели. В некоторых случаях эти истории содержали социальную критику. Но всякий раз фильм ужасов включал в себя длинную процессию разъяренных восставших мертвецов.

Не все готовы согласиться и поверить, что фильмы ужасов имеют такое большое значение: «Вы ищете в фильмах какой-то глубокий смысл, а это просто развлечение». У этой позиции тоже есть своя история, и, как ни парадоксально, она ведет свое начало с писателя, который считал, что фильмы, снятые после Первой мировой войны, действительно содержат зашифрованное сообщение об этой эпохе. Он видел в них опасное послание, объясняющее путь, пройденный Германией от поражения в 1918 году к возрождению через 20 лет в качестве грозной державы.

Зигфрид Кракауэр покинул Германию в 1933 году: он эмигрировал в Париж, когда Адольф Гитлер стал канцлером Германии. После начала Второй мировой войны и немецкого вторжения во Францию летом 1940 года Кракауэр бежал к испанской границе, как и эссеист-диссидент Вальтер Беньямин. Однако, в отличие от Беньямина, Кракауэр сумел добраться до Соединенных Штатов, где весной 1941 года благодаря своему товарищу по изгнанию, философу Максу Хоркхаймеру, начал получать стипендию Рокфеллера. Нью-Йоркский музей современного искусства предложил Кракауэру должность, которая позволяла ему изучать немецкие фильмы, снятые с 1918 по 1933 год, — работа, которая, как он надеялся, могла бы дать некоторый ключ к пониманию того, что стало с его родиной.

Его книга «От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино», опубликованная в 1947 году, оказала огромное влияние на кинокритику в целом. Возможно, что еще более важно, она сильно повлияла и на то, как обычный зритель судит о кино, даже если он никогда не слышал об этом малоизвестном источнике своих идей. Полемическое название книги ясно давало понять, что ни ученым, ни зрителям не следует относиться к фильмам как к простому развлечению. Фильмы несут политический подтекст, не просто отражая эпоху, но и воплощая собой

ужасы времени. В целом книга унижает кинематограф и зрителей утверждением, что кино — это индустрия, а не искусство, и что все фильмы представляют собой бегство от реальности. Критик, находящийся под влиянием таких взглядов сегодня, мог бы сказать, например, что оригинальная комедия «Полицейский в торговом центре» (2005) мало чем отличается от драмы Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» (1959), а телевизионная криминальная драма «Прослушка» и вульгарное реалити-шоу «Ученик знаменитости» равно существуют в континууме бездумного времяпрепровождения. Этого непримиримого взгляда на популярную культуру, как ни парадоксально, придерживаются многие ее любители, которые требуют, чтобы фильмы не касались политики, потому что они «просто хотят хорошего шоу».

Подобно некоторым киноманам, которые с подозрением относятся к поискам в фильмах глубинного смысла, Кракауэр писал о кино прежде всего как о товаре, средстве зарабатывания денег. Кино, по его мнению, это просто развлечение, и именно поэтому оно является зеркальным отражением породившей их массовой культуры. В отличие от своего друга Вальтера Беньямина, он не считал фильмы возможными инструментами революционных перемен. Кинокритик полагал, что эти артефакты массовой культуры расслабляют зрителя, отвлекают его от инакомыслия и узаконивают существующий порядок. Если бы Кракауэр жил в нашу эпоху, он бы увидел во фразе *Netflix and chill* бездонную трясику этого культурного болота.

Фильмы, появившиеся в Германии между 1918 и 1933 годами, обладали, по утверждению Кракауэра, «глубокими психологическими предпосылками», которые привели немецкий народ к «капитуляции перед нацистами». Он пытается объяснить успех Гитлера не с точки зрения политики, экономического коллапса и общих структурных слабостей веймарского режима. Нет, в тени кинозала ему видится что-то более ужасное, набор неких мотивов, нашедших выражение как в кинематографических фантазиях, так и в кошмарах «фильмов ужасов». Антонио Грамши был прав: на руинах Старого Света обнаружилось «болезненные симптомы». Людям, пережившим мировую войну, повсюду мерещились чудовища, и эти чудовища заполнили

экраны. Но это помешало людям распознать появившихся среди них реальных монстров⁶.

Кракауэр начал свое исследование с «Кабинета доктора Калигари» (1920), который часто, хотя и неправильно, называют первым фильмом ужасов. Для Кракауэра, как и для нас, это удобная точка отсчета, поскольку в картине воплотились многие темы, присущие зарождающемуся жанру. Человеческое тело как пустая оболочка, персонаж — помесь безумного ученого и волшебника, и даже город как кошмарная пустошь — все это есть в фильме. «Калигари» привлек к себе более чем пристальное внимание критиков в Германии и за рубежом. В некоторых кругах термином «калигаризм» даже называли чувство утраты, сомнения и экзистенциальное отчаяние послевоенного поколения.

А вот публика откликнулась на «Калигари» не слишком активно. Возможно, отчасти дело в неудачной рекламной кампании. На афишах приводилась фраза из фильма — «Ты должен стать Калигари!» — но никто не понимал, что это значит. Фильм не был столь шокирующим, как более поздний «Носферату», и ходили слухи, что концовка несколько разочаровывает. Завершив фильм таким образом, как он это сделал, режиссер Роберт Вине превратил его в безобидную сказку.

Фильм начинается с обрамляющей истории, отсутствующей в оригинальном сценарии. Мы видим главного героя по имени Фрэнсис на скамейке в помещении, напоминающем больницу. Сидящий рядом с ним старик — вероятно, тоже пациент — что-то бормочет об «ужасной участи всей жизни». Мимо, словно в трансе, проходит Джейн, главная героиня картины. «То, что мы с ней пережили, еще необычнее, чем история, которую вы мне рассказали», — говорит Фрэнсис старику. Ответ Фрэнсиса кажется немного нелогичным и должен подсказать бдительному кинозрителю: что-то тут не так. Старик говорил вообще о жизни, а не рассказывал Фрэнсису какую-то конкретную историю.

После этого пролога мы видим старого доктора Калигари, который пытается получить разрешение выступить в качестве гипнотизера в воображаемом немецком городке Хольстенваль. Городской чиновник отказывается — и становится первой в фильме жертвой убийства, за которым вскоре последует множество других.

Но еще до начала убийств сама обстановка превращается в сюрреалистический кошмар. Здания нависают под невозможными углами, а комнаты наклоняются до головокружения. В центре повествования посреди этого унылого выморочного пейзажа оказываются два молодых студента, Алан и Фрэнсис. Они приходят на городскую ярмарку, где выясняется, что оба влюблены в Джейн. Вместе с ней они посещают палатку доктора Калигари. Происходит своеобразный спиритический сеанс, на котором Калигари отвечает на вопросы посетителей, задавая их якобы спящему Чезаре — он словно из воска, с густым слоем грима — нечто среднее между дьявольской марионеткой и живым трупом. В этом состоянии Чезаре якобы доносит по приказу Калигари сообщения с того света. Алан интересуется датой своей смерти, и Чезаре отвечает: «Сегодня до рассвета». Позже полиция находит молодого студента зарезанным — точно так же был убит местный чиновник.

Фрэнсис выясняет, что это Калигари приказывает зомби-подобному Чезаре совершать убийства. Пока он ищет доказательства, следующей мишенью кровожадного гомункула Калигари становится Джейн. Чезаре достает нож, чтобы убить ее, но вместо этого похищает, и в одном из самых известных эпизодов фильма Фрэнсис и отец Джейн гонятся за похитителем через кошмарный антураж фильма.

В расследовании дела Калигари к Фрэнсису присоединяется полиция; доктор скрывается от них в сумасшедшем доме. Фильм заканчивается тем, что Фрэнсис оказывается пациентом того самого сумасшедшего дома, где он, по его мнению, выследил Калигари. Доктор Калигари на самом деле является ведущим врачом и директором психиатрической лечебницы, где Фрэнсис переживает свои галлюцинации. Мы узнаем, что история, которую мы только что посмотрели, была просто плодом безумных фантазий Фрэнсиса.

У сценаристов Ханса Яновица и Карла Майера было совсем другое видение Калигари — такое, которое сделало бы подтекст истории более понятным для зрителей, и, возможно, слишком очевидным, по мнению режиссера. Изначальная версия родилась в одну из предвоенных ночей, а за годы войны переросла

в жуткую картину, осуждающую готовность масс превратиться в Чезаре, а не «стать Калигари», как ошибочно гласили афиши. По мнению сценаристов, зомбированные, как Чезаре, жители Германии в течение предшествующего десятилетия были сомнамбулами, управляемыми «докторами калигари» в погонах.

В тот странный вечер чешский поэт Яновиц, проживавший перед войной в Гамбурге, увидел на улице интересную молодую женщину и последовал за ней на городскую ярмарку. Потеряв ее среди праздничных разноцветных палаток, раскинувшихся по всей Репербан (улица, которая и сегодня остается центром ночной жизни и развлечений в городе), Яновиц услышал в кронах деревьев некий звук, показавшийся ему, вероятно, не вполне трезвому сознанию эфемерным, призрачным смешком. Затем из кустов вынырнул человеческий силуэт и так же быстро исчез в темноте. Поэтично настроенному Яновицу привиделось, что ему из мрака на миг явился призрак. Так и не отыскав предмет своей симпатии, поэт вернулся домой.

На следующее утро в местных новостях сообщили, что ночью на городской ярмарке кто-то убил молодую женщину по имени Гертруда. Пресса описала случившееся с ней как «ужасное сексуальное преступление». Яновицу засела в голову идея, что жертвой стала та самая красивая молодая женщина, с которой он надеялся познакомиться; хотя у него не было никаких оснований так думать, кроме собственного воображения. Он даже сходил на похороны жертвы, где ему (что опять-таки невозможно доказать) привиделась мелькнувшая в листве тень. Наваждение подсказывало ему, что именно эта таинственная фигура убила Гертруду⁷.

Прошло четыре года войны, и кровавая тень из кошмаров Яновица превратилась в Чезаре. Прослужив большую часть кампании пехотным офицером, Яновиц стал убежденным пацифистом. Пережитый опыт помог ему превратить странное происшествие 1913 года в повесть хоррора.

Второй сценарист Карл Майер разделял антивоенные настроения Яновица. Сам Майер, приложив немало усилий, убедил военного психиатра в своей непригодности к армейской службе. Но на войне погиб его брат. Примерно в то время,

когда Майер начал работать с Яновицем, он влюбился в актрису Гильду Лангер, которая сама оплакивала смерть жениха, погибшего на Западном фронте.

Обрамляющий сюжет, который Роберт Вине добавил в фильм, превратил повесть в галлюцинацию и лишил ее пронзительной метафорической силы. В оригинальном сценарии Калигари действительно является директором местной психиатрической лечебницы, но он на самом деле совершает преступления посредством Чезаре — трупа, возвращенного им из небытия. Когда Фрэнсис уличает Калигари, с того сползает маска адекватного человека, и история заканчивается тем, что доктор становится пациентом собственной лечебницы.

Кракауэр полагал, что Яновиц и Майер стремились средствами кино донести свое видение одержимости немецкого общества авторитаризмом. Два убежденных пацифиста показывают в контроле Калигари над Чезаре готовность немецкого народа словно под гипнозом следовать за своими лидерами в водоворот войны. Люди стали лунатиками, которые сеют смерть, не думая о последствиях. Авторитарные лидеры превратили граждан в дружно марширующих сомнамбулических убийц⁸.

Кинокритик считал, что зарождающаяся немецкая киноиндустрия исказила первоначальное видение сценаристов и превратило «Калигари» в продукт, укрепляющий желание аудитории принимать авторитет, не подвергая его сомнению. Жуткая идея потери самостоятельности и образ неуклюжего Чезаре, несущего под покровом ночи смерть по воле доктора Калигари, действительно повергали в ужас первых зрителей фильма. Тем не менее, утверждал Кракауэр, концовка подтверждала потребность масс в контроле со стороны сильного руководства. То есть власть имущие иногда могут казаться злодеями, но на самом деле массы гораздо более склонны страдать от болезненного сна иллюзорной самостоятельности, чем действительно противостоять безумному Калигари, способному подчинить их своей воле.

В общем-то, хоть сценаристы и не смогли вложить в фильм то, что хотели, послание, которое они надеялись донести, возможно, было проще: признание в их собственной одержимости идеей покойника и «великой смерти».

Съемочные декорации, и без того причудливые, были бы еще более сюрреалистичными, если бы Яновиц и Майер смогли настоять на своем. Для оформления своей «пустоши» и «живых трупов» они надеялись нанять чешского офортиста, художника и писателя Альфреда Кубина. Учитывая увлечение Кубина механическими куклами и его способность преобразовать узкие романтические улочки Праги в фантастический пейзаж, его работы хорошо соответствовали эстетике, к которой стремились авторы. Кроме того, Кубин написал довольно странный полуавтобиографический фантастический роман «Другая сторона» (1909), о котором Лотте Айснер пишет:

Кубин пишет о том, как он бесцельно бродил по темным улицам, измученный какой-то непонятной, бездушной силой, вызывавшей в его воображении странных животных, дома, ландшафты, гротескные и ужасающие сцены. <...> Он заходит в небольшую чайную, и ему кажется, что официантки — не живые люди, а восковые куклы, приводимые в движение при помощи загадочного механизма⁹.

Одержимость Кубина пейзажами ужаса и восковыми куклами смерти соответствовала хоррору эпохи трупов и полей сражений, а также общей тенденции этих миров превращать явь в сон.

В 1920-м Веймарская Германия осмысливала свое недолгое заигрывание с революцией годом ранее. Хотя мало кто из представителей среднего класса радовался открыто, многие испытывали некоторую благодарность фрайкоровцам за их жестокие расправы. Пусть страна так и не стала социал-демократической и вообще едва смогла сохранить плоды демократических реформ, начавшихся в 1918 году, но немцы хотя бы не пустили на порог большевиков, власть проявила твердость! Стали ли немцы доктором Калигари? Нет, на самом деле они уподобились Чезаре.

Кракауэр писал, что в «Кабинете доктора Калигари» предсказано как возвышение авторитарной личности, так и то, что силы фашизма воспользуются этой патологией в своих целях. Как в 1914 году весь континент превратился в убийцу-лунатика, так он и продолжал действовать: двигаться смертоносной марионеткой в мире фантазий и кошмаров, отвечая на зов властного

голоса. Народ Германии, утверждал критик, был готов очутиться в кабинете сумасшедшего доктора или в психиатрической лечебнице. «Это все ради вашей безопасности!»

У Кракауэра было более чем достаточно причин на такую точку зрения относительно немецкого фильма. Его склонность видеть повсюду авторитаризм можно понять. Но его версия не дает исчерпывающего объяснения собственных навязчивых идей сценаристов «Калигари», сосредоточенных больше на убийственном автомате Чезаре, чем на вопросе авторитаризма. В центре их концепции и увиденной зрителями картины — сама Смерть и оживший труп. Никто из них так и не смог забыть Великую войну. Создатели фильма не столько предсказывали нацизм, сколько пересказывали историю Великой смерти.

ЧЕРНАЯ ЯРМАРКА

В своем вдумчивом обсуждении творчества режиссера Фридриха Мурнау Кракауэр удивительно мало написал о популярном фильме «Носферату». Тем не менее он отметил, что Мурнау обладал «уникальной способностью стирать границы между реальным и нереальным». Это замечание перекликается с воспоминаниями солдат о Первой мировой войне, когда от постоянного напряжения и изнуряющей тревоги в обстреливаемых окопах реальность и фантазия у них начинали перемешиваться. Но Кракауэр истолковывает образ графа Орлока иначе: для него это страшная тень, почти мистическим образом витающая над всем послевоенным периодом. Он называет 1920-е годы временем, когда «немецкую душу швыряло по темным просторам, как корабль-призрак в “Носферату”»¹⁰.

Политическая ориентация Кракауэра отчасти объясняет отсутствие у него большого интереса к первому фильму о вампирах. К 1930 году он прочитал значительную часть работ Карла Маркса и написал под их влиянием пугающе пророческую книгу «Служащие». Он утверждал, что новые немецкие «белые воротнички» окажутся особенно восприимчивыми к нацизму. История, к сожалению, подтвердила его правоту. «Белые воротнички» из низов среднего класса вступили в сомнительный союз