

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА НА РУССКОМ ЭКРАНЕ И РУССКАЯ НА НЕМЕЦКОМ



Материалы международной
научной конференции
6–7 декабря 2012 года

МОСКВА
2013

Сборник статей

**Немецкая литературная
классика на русском экране
и русская на немецком.**

**Материалы научной конференции
6–7 декабря 2012 года**

«ВГИК»

2012

УДК 778.5.04.072.094+8И(Нем.)+8РІ
ББК 85.37+83

Сборник статей

Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком. Материалы научной конференции 6–7 декабря 2012 года
/ Сборник статей — «ВГИК», 2012

ISBN 978-5-87149-149-2

Настоящий сборник составлен по материалам международной научной конференции «Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком», которая была организована кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа и состоялась в университете кинематографии в декабре 2012 года, объявленного перекрестным годом России в Германии и Германии в России. Это пятая конференция цикла, посвященного проблемам экранизации литературной классики, который проходит во ВГИКе. Российские и немецкие филологи, киноведы, театроведы рассмотрели ряд насущных вопросов, связанных с данной проблематикой. Сборник представляет интерес для всех интересующихся вопросами эстетики, истории, теории кино и литературы.

УДК 778.5.04.072.094+8И(Нем.)+8РІ
ББК 85.37+83

ISBN 978-5-87149-149-2

© Сборник статей, 2012
© ВГИК, 2012

Содержание

Экстравагантные визуальные образы экранизаций классической литературы	6
От Калигари до Раскольникова. Федор Достоевский, Роберт Вине и духовные поиски немецкого киноэкспрессионизма	16
Отечественные экранизации «Сказок» братьев Гримм	28
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком. Материалы научной конференции

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова
(ВГИК)



Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком.
Материалы международной научной конференции 6–7 декабря 2012 года

Составитель: доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа В.И. Мильдон

Экстравагантные визуальные образы экранизаций классической литературы

Елена Елисеева (Москва, Россия)

Я выбрала для разговора об экранизации русской классики весьма необычную в изобразительном плане немецкую картину легендарного Роберта Вине «Раскольников»¹ (снятую по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»).

Анализируя этот фильм, невозможно говорить о передаче психологического состояния героев, которое мы встречаем в произведении Ф. М. Достоевского. В нем нет и, по сути, не может быть длительных рассуждений героя о мотивах своего поведения, что определено тем, что фильм выпущен в период немого кинематографа, и передача текста Достоевского в титрах была попросту невозможна. Конечно, позже, когда появится звуковое кино, монологи и диалоги героев возьмут на себя существенную нагрузку в передаче психологического состояния персонажей.

Тем не менее, замахнувшись на столь глубокое литературное произведение русской классики при технической невозможности передать речь героев, фильм Вине поражает решением в передаче настроения литературного произведения. На фоне экранизаций русской классики в Германии, к примеру, картины «Белый дьявол»² и других, выполненных в традиционном повествовательном стиле, картина Роберта Вине привлекает также своей экстравагантностью и выразительностью.

Возникает естественный вопрос: почему Вине обратился к произведению «Преступление и наказание»? У К. Разлогова нашла интересную информацию: «Красные корешки собрания сочинений Достоевского в те дни украшали каждую немецкую гостиную»³. Можно предположить, что ощущение трагичности жизни, которое мы встречаем в прозе Достоевского, было близко мироощущению немцев.

В историю кино вошел фильм Р. Вине «Кабинет доктора Калигари»⁴ как первая картина, снятая в стилистике экспрессионизма. Справедливости ради надо сказать, что в 1915 году В. Мейерхольд поставил картину «Портрет Дориана Грея» (по О. Уайльду), которая не сохранилась, но о которой современники писали, что ее изобразительное решение было выдержано в стиле экспрессионизма и отличалось изысканностью. На ней работал выдающийся художник кино Владимир Егоров. Однако картина Вине оказалась более популярной. Да и стиль экспрессионизма⁵ немецкий режиссер использовал не только в «Кабинете доктора Калигари», но и в других лентах («Генуине»⁶). Но «Раскольников» поражает тем, насколько выбранный стиль экспрессионистской живописи (так работали его соотечественники и современники: Эрнст Людвиг Кирхнер в «Потсдамской площади в Берлине», 1914; Эрих Хеккель в «Хрустальном дне», 1913; Карл Шмидт-Ротлуп в «Сенокосе», 1921, и в «Домах ночью», 1912; Сент-Луис Миссури в «Даме в сиреновом», 1922) отвечает драматургии Достоевского.

¹ Сценарист и режиссер – Р. Вине, оператор В. Голдбергер, художник – А. Андреев, Германия, 1923.

² Сценарист – М. Лински, А. Волков (по произведению Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»), режиссер – А. Волков, операторы – К. Курант, Н. Топорков, художники – А. Лочаков, В. Мейнгарт, Б. Блински, Германия, 1930.

³ www.art-movie.ru/prod.php

⁴ Сценаристы – Г. Яновиц, К. Майер, режиссер – Р. Вине, оператор – В. Хамайстер, художники – В. Райманн, В. Рёриг, Х. Варм, Германия, 1920.

⁵ Экспрессионизм – течение в европейском искусстве эпохи модернизма, получившее наибольшее развитие в первые десятилетия XX века, преимущественно в Германии и Австрии. Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора.

⁶ Сценарист – К. Майер, режиссер – Р. Вине, оператор – В. Хамайстер, художники – В. Райманн, Ч. Клейн, Германия, 1920.

Мрачная серая комната, которую снимает Раскольников (Григорий Хмара). Стена, наклоненная под углом к полу. На стене – какой-то маленький листочек, портрет. Ни одного прямого угла. Окна ломаной формы, неровные колонны, косые (по замыслу авторов) проемы дверей. Лестница, состоящая из наклонных углов. Ломаное пространство улиц, подъездов.

Игровое пространство фильма очень выразительно. Однако выбранный авторами художественный приём не дает им возможности передать оттенки прозы Достоевского⁷:

«На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, – все это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши»⁸.

Образ нищеты с покосившимися от старости стенами и дверями доводится авторами до абстрактной формы. Но, на удивление, это не смотрится аттракционом. В картине создается очищенный образ жизни города и душевного настроения героя. Это изломанное пространство соответствует нравственным страданиям персонажей: мучается Раскольников, мучается Мармеладов. А вот что пишет автор:

«Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу»⁹.

Интересно отметить, что текст дневника в картине, который появляется на крупных планах, написан по-русски. Все-таки внутренние мучения, преступление Раскольникова создатели фильма оценивали как проблемы иностранца, мыслящего и пишущего на ином для них языке.

Выбранный стиль экспрессионистической живописи превращает действие в фантасмагорию жатых фактур стен, нависающих и грозящих придавить потолочных балок, дверей. Нормальны только отдельные элементы обстановки. В комнате Раскольникова это листы бумаги, перо и маленький портрет на стене. В трактире: бутылки, графины, птичья клетка. Но рядом с обычным столом стоит стул, спинка которого прибита нарочито косо. В доме Мармеладовых: диван, портрет над диваном в тяжелой раме, самовар.

Авторы не сильны в исторически точной передаче материального мира, в котором существуют герои. Только отдельные детали обозначают обстановку. Костюмы героев также далеки от исторической правды: персонажи одеты в некую странную смесь одежды, напоминающей XIX и начало XX веков одновременно.

Улица, по которой Раскольников направляется к старухе-процентщице, представляет набор кубистических элементов, лишь напоминающих стены, лестницу, перила. А окна на стене дома – просто нарисованные прямоугольники разной неправильной формы. В ночной сцене, как мы видели уже в «Кабинете доктора Калигари», тени от фонарей нарисованы на полу павильонной декорации. А вот сцена романа:

«Близость Сенной, обилие известных заведений и, по преимуществу, цеховое и ремесленное население, скученное в этих срединных петербургских улицах и переулках, пестрили иногда общую панораму такими субъектами, что странно было бы и удивляться при встрече с иною фигурой»¹⁰.

В фильме такие тонкие характеристики отсутствуют, и причиной этому, конечно, служит ограниченность выразительных возможностей выбранного художественного приема.

В изобразительном решении авторы используют контрастное сочетание света и тени. Все это превращается в некий странный абсурдный мир, в котором неизбежны мрачные мысли

⁷ Картина снята с участием актеров МХТ: П. Павлова, А. Тарасовой, М. Тарханова, М. Крыжановской, И. Берсенева, П. Шарова, Г. Хмары.

⁸ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., Профиздат, 2004, 2007. С. 4.

⁹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. С. 4.

¹⁰ Там же. С. 5.

и преступные замыслы. Это же пространство становится выражением бреда и трагического раскаяния героя.

А в сцене страшного сна настроение кошмара усиливается угловатыми формами предметов. Во сне Раскольникова авторы окружают его обыденными предметами (рама, табуретка), «выросшими» до гигантских размеров и, разумеется, не имеющими прямых углов.

Образ мерзкой сторбленной старушонки, изломанные линии, «говорящие» фактуры, например, паутина, затянувшая угол стены в сценах переживаний Раскольникова перед следствием, становящаяся участником действия. Это выразительное решение, но у Достоевского есть описание ощущения Раскольникова, пришедшего к старухе, которое, конечно, глубже и трагичнее:

«Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем. “И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!...” – как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова, и быстрым взглядом окинул он все в комнате, чтобы по возможности изучить и запомнить расположение»¹¹; «В углу перед небольшим образом горела лампада. Все было очень чисто: и мебель, и полы были оттерты под лоск; все блестело»¹².

В заключение приведу цитату из статьи «Доктор Разлогов о докторе Калигари»:

«Кто-то из экспрессионистских поэтов сказал, что искусство экспрессионистов – это в первую очередь искусство экспрессивного жеста. Но что может быть экспрессивнее, чем взмах топора “раба Божьего” Родиона Раскольникова»¹³.

Несмотря на совершенно разный подход к изобразительным описаниям в романе и в фильме, авторы картины, тем не менее, передают ощущения, близкие прозе Достоевского. Благодаря непривычному, почти абстрактному художественному приему, зритель испытывает то же, что и Родион Раскольников:

«Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мутить его сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей»¹⁴.

Следует признать, что Р. Вине удалось соединить в «Раскольникове» глубокую русскую драматургию и экспрессивное решение пространства фильма. На мой взгляд, изобразительный ряд «Раскольникова» настолько удачно лег на глубокую драматургию, что, случись подобное художественное решение у какого-либо современного режиссера, критики и зрители приняли бы его как революционное открытие¹⁵.

¹¹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. С. 7.

¹² Там же. С. 8.

¹³ www.art-movie.ru/prod.php

¹⁴ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. С. 10.

¹⁵ К слову, исполнитель роли Раскольникова в фильме Вине Григорий Хмара последнюю свою роль сыграл в телефильме «Преступление и наказание» («Crime et chatiment», 1971).







Кадры из фильма "Раскольников", 1923, Германия. Реж. Р. Вине.



Эрнст Людвиг Кирхнер. Потсдамская площадь. 1914



Карл Шмидт-Ротлуфф. Сенокос. 1921



Лионель Файнингер. Дама в сиреновом. 1922



Под картинами: Карл Шмидт-Ротлуфф. Дома ночью. Около 1912

От Калигари до Раскольников. Федор Достоевский, Роберт Вине и духовные поиски немецкого киноэкспрессионизма

Лариса Ельчанинофф (Москва, Россия)

Говоря об экранизации романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», сделанной автором манифеста немецкого киноэкспрессионизма («Кабинет доктора Калигари», 1920) Робертом Вине в 1923 году в Германии и названной «Раскольников», нужно обозначить два вопроса. Во-первых, почему Достоевский, и, во-вторых, почему для экранизации романа этого автора режиссер возвращается к экспрессионистскому стилю, который Деллюк назвал «калигаристским». Эти вопросы взаимосвязаны, и от ответа на них зависит восприятие и трактовка фильма. А это необходимо сделать, так как об этой, по мнению многих киноведов, ярчайшей ленте немецкого кинематографа, наверное, самого главного и определяющего для него периода – 20-е годы XX века – написано крайне мало. В двух основных киноведческих книгах, посвященных этому периоду немецкого кино, – у З. Кракауэра в «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» и у Л. Айснер в «Демоническом экране» – этой картине отведено буквально несколько строк.

На первый вопрос ответ кажется очевидным: кто как не Достоевский может быть близок тяготеющему к вопросам метафизики «сумрачному германскому гению», да еще в период общенациональной депрессии, вызванной поражением в Первой мировой войне. Зигфрид Кракауэр это подтверждает: «... душевные метаморфозы в ту пору казались важнее жизненных катаклизмов, и подтекст свидетельствовал об отвращении, которое питал мелкий буржуа ко всякого рода социальным и политическим переменам. Понятно, отчего в «Носферату» любовь Нины побеждает вампира и почему в «Усталой смерти» союз девушки с возлюбленным в грядущей жизни покупается ценой ее мучительного самопожертвования. Это было решение проблемы в духе Достоевского. Сочинения его были настолько популярны в мелкобуржуазной среде, что красные корешки Достоевского украшали почти каждую гостиную»¹⁶.

Оставляя за скобками большевистский тон комментариев Кракауэра, примем к сведению сам факт интереса немцев именно к Достоевскому в этот период их истории, когда, в сущности, и сформировался образ национального кинематографа. Но глубокий интерес немцев к произведениям Федора Михайловича был и прежде. Французский ученый Жан-Мишель Пальмье (Jean-Michel Palmier) в своем исследовании. «Экспрессионизм и искусства» («L'expressionnisme et les arts»)¹⁷ отмечает, что три автора радикально повлияли на германское общественное сознание и на немецких (как и на прочих европейских) интеллектуалов и творческих деятелей конца XIX – начала XX веков: Ницше, Бодлер и Достоевский. По мнению французского исследователя, именно эта «троица» заложила фундамент экспрессионизма, который был реакцией на «обуржуазившийся» импрессионизм и провокацией против упорядоченной и самодовольной капиталистической цивилизации. После новой философии XVIII–XIX веков с централизацией субъективизма в познании, после романтизма Достоевский в своем творчестве катализирует те духовные процессы в мире, которые вырываются криком: неслучайно герои Достоевского кричат, а картину Эдварда Мунка «Крик» (1893) искусствоведы считают этапной. (На одном из семинаров, посвященных немецкому киноэкспрессио-

¹⁶ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. http://www.dnevkino.ru/library_kracauer_1.html.

¹⁷ Palmier J.-M. L'expressionnisme et les arts. P., 1979. P. 286–289.

низму, во Французской синематеке участникам раздавали дополнительный материал, где была такая схема: «Крик» Мунка, психоанализ, Первая мировая война, Веймарская республика = «Калигари».)

У Достоевского будущие экспрессионисты, по мнению Ж.-М. Пальмье, взяли символические образы и видение мира. Так, образ проститутки, рождающей мертвого ребенка у Тракля, даже её имя – Соня – указывают на Достоевского. Из романов Федора Михайловича к экспрессионистам перешло это сумрачное видение большого города с госпиталями, моргами, нищетой и болезнью, что привлекало их и в Бодлере. Но именно у Достоевского, как и у других русских писателей – Горького и Андреева, – они увидели это сочувствие к человеку и мессианский дух («Теория романа», 1915, Дьёрдя Лукача заканчивается надеждой и ожиданием мессианского пути, идущего из России). В «Духе утопии» (1918) Эрнст Блох больше всех цитирует именно Достоевского, и интерпретация немецким философом Апокалипсиса Иоанна Богослова происходит через призму «Легенды о Великом Инквизиторе». Пальмье отмечает, что Достоевский близок не только левым марксистским авторам, как Блох и Лукач, которые видят возможности для социально-общественного преобразования мира, но и правым, как

Юнгер, которого в Достоевском привлекает религиозная парадигма и возможность духовного преображения человека и мира. Интересно, что Лукач, увлеченный Достоевским, отмечал, что немецкую молодежь привлекали в русском писателе в меньшей мере политические взгляды на возможности и перспективы мироустройства, а в большей – его радикальная этическая концепция (сам Лукач, увлеченный Достоевским, обращается к марксизму и переезжает в СССР). Для Эрнста Юнгера, который оправдывал войну и был националистом, Достоевский дает надежду даже в самой толще безнадежности: в споре Ивана с Алешей страх первого не был погашен словами второго, но они дали надежду, что чувство спасет будущее. Поэтому для Юнгера Достоевский был оправданием погибших в Первой мировой войне – они не были «пушечным мясом», и в своем первом романе «Стальные грозы» (1913) он пишет, что к каждому из погибших на той войне относятся слова Иоанна Богослова, которые Достоевский вынес в эпиграф своего великого романа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода»¹⁸.

Вообще Достоевский – это «открытая система», порождающая подобные парадоксы, когда его идеи становятся основополагающими для мировоззренчески оппозиционных личностей. Э. Блох в своей работе 1918 года «Дух утопии» так резюмировал феномен Достоевского:

«С произведениями Достоевского этот новый мир в первый раз определяется далеким от всякой оппозиции к тому, что существует как чистое и простое видение реальности. <...> по правде говоря, Достоевский не писал романы, и та внутренняя форма построения его произведений, которую мы видим, не имеет ничего общего – ни одобряя и ни отвергая того, – с европейским романтизмом XIX века и с различными возникшими на него реакциями, которые все были романтическими. Он принадлежит другому миру»¹⁹.

Итак, подчеркнем в контексте нашего доклада, что Достоевского, помимо всего прочего, считают «предтечей» экспрессионизма.

Здесь нужно сказать, что дискуссия на тему, был ли экспрессионизм вообще и киноэкспрессионизм в частности, остается по сей день актуальной в искусствоведческой (и киноведческой в том числе) среде. Искусствоведы указывают на расплывчатость границ: Р. Курц относил некоторые картины Пикассо к экспрессионизму, а А. Ланглуа к ним причислял фильмы Мельеса. Современный французский теоретик кино Ж. Омон считает, что никакого экспрессионизма не было. Его статья в сборнике «Киноэкспрессионизм: от Калигари до Тима Бартона», говорит, что Херварт Вальден, который был издателем журнала «Штюрм» и которому

¹⁸ Иоан.12:24.

¹⁹ Bloch E. L'Esprit de l'Utopie. P, Gallimard, 1977. P. 328.

принадлежит авторство термина (а не приписываемому Паулю Клее, который на самом деле выразился так: *Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe* – искусство – это дар, а не воспроизведение), ввел его в обиход. Придуманый критикой, он возник в противовес импрессионизму, «обуржуазившемуся и малопоэтичному». Ж. Омон утверждает, что это не движение художников и артистов, но социальные и идеологические амбиции интеллигенции, ищущей пути к революционному преобразованию мира, поэтому он и возник в определенное (переломное) время – десятилетия – начало двадцатых годов XX века. По Омону, экспрессионизм в кино – вторичный феномен, который «только внешне имитировался на экране, но не восходил к сердцевине идеи, к идеологии гуманизма, наивного и щедрого»²⁰.

Обратимся к «первоисточникам» – авторам, которые этот термин создали. Книга Рудольфа Курца «*Expressionismus und Film*», вышедшая в 1926 году и щедро иллюстрированная картинками экспрессионистов и кадрами из фильмов, – первое размышление на эту тему. По Курцу, у экспрессионизма было много направлений. Но объединяет их главный эстетический посыл – это декларация войны импрессионизму как имитации реальности. А искусство должно ее выражать. И примитивное искусство выражало жизнь. Африканская маска экспрессионистична, по Курцу, так как она предлагает метафизическое видение реальности²¹. Упомянутый уже Херварт Вальден сказал вещь фундаментальную: «Экспрессионизм – это не стиль или направление, это *Weltanschauung* – это видение мира, мировоззрение»²². Он же: «Имитация никогда не может быть искусством. То, что изображает художник, во всех смыслах должно быть глубоко личным выражением своего “я”: это значит, что внешний мир, проходя через него и выходя из внутреннего мира человека, из самых его сокровенных, интимных чувств, этот мир выражает. Внешний мир несет видение внутреннего мира и выражается через него»²³. «Экспрессионизм – это искусство, которое дает форму опыту, пережитому в самой глубине себя самого»²⁴. Вторая глава книги Курца называется «*Weltanschauung*» (мировоззрение). Они с Вальденом дают и второе ключевое слово – *Stimmung* – настроение. (Лотте Айснер возьмет их в свой инструментарий в «Демоническом экране».) Кстати, с обоими Вине был знаком, с Курцем дружил, поэтому правомерно предположить, что он как философ (у Вине был диплом философского факультета университета) наслаждался роскошью интеллектуального общения и понимал, какие последствия это может иметь в искусстве, и в кинематографе, в частности.

Итак, примем за данность существование экспрессионизма, и в наших размышлениях будем понимать его именно как *Weltanschauung*. А это, как мы уже говорили, означает «видение мира», то, что, по мнению Пальмье, сформировалось у экспрессионистов под влиянием Достоевского. Поэтому неслучайно, что автором экспрессионистского киноманифеста стал дипломированный философ Роберт Вине. К моменту, когда продюсер Эрих Поммер искал режиссера, которому он мог бы доверить заинтересовавший его сценарий «Кабинет доктора Калигари», написанный двумя немецкоязычными иностранцами – Карлом Майером и Гансом Яновицем, Вине работал уже около восьми лет в кино, и небезуспешно. У него была репутация профессионала, который умело снимал реалистические ленты, правда, что соответствовало моде тех лет, с мистическим уклоном. Среди киноведов стало общим местом считать, что Р. Вине был режиссером очень заурядным, что лучшие его фильмы делали художники, что Вине любил экспрессионизм в живописи и с энтузиазмом пошел на эксперимент в кино, но не мог органично сочетать декорации и игру актеров. Только некоторые актеры, дескать, обладают этой экспрессионистской пластикой – Вернер Краус, Конрад Фейдт, Григорий Хмара, –

²⁰ Le cinema expressionniste. De Caligari a Tim Burton. P.: 2008.

²¹ *Mannoni L.* Kurtz et Eisner: deux regards sur l'expressionnisme. // *Le Cinema expressionniste*. De Caligari a Tim Burton. P. 2008. P. 44.

²² Там же С. 36.

²³ Там же С. 36.

²⁴ Там же С. 36.

а актеры реалистического направления выглядят в конструктивистских декорациях просто нелепо. В меньшей мере, эти мнения касаются «Кабинета доктора Калигари», но к «Раскольникову» – это одна из основных претензий критиков. Во многом создавшееся отношение к Вине в киноведении было сформировано Л. Айснер, восторженное отношение (абсолютно заслуженное!) к книге которой в профессиональных кругах сделало любое её мнение бесспорным. Но вспомним, что Рудольф Курц, прочтя книгу Айснер и благодаря её за обилие цитат из его труда, к тому времени забытого (книга Курца долгое время не переводилась на иностранные языки из-за экспрессионистского стиля, которым она написана, поэтому Айснер «воскресила» и Курца, и его книгу), хваля в целом труд тонкой и глубокой исследовательницы, вместе с тем позволил с ней не согласиться в двух пунктах. Одним из которых была оценка, данная в «Демоническом экране» режиссеру «Кабинета доктора Калигари». К оценке фильма Курц претензий не имел, но он категорически опровергал заявление Айснер, что настоящим автором ленты являются декораторы фильма – художники экспрессионистской группы «Буря» Герман Барм, Вальтер Рёриг и Вальтер Рейман. В письме к Л. Айснер от 23 марта 1958 года Курц писал: «Я считаю своего друга Вине живым источником создания фильма, и я делаю этот вывод из наших многочисленных с ним дискуссий во время съемок фильма. Я считаю противоестественным полагать, что этот стиль режиссуры пришел от декораторов»²⁵. Вине-режиссером восторгался и Деллюк, который будучи не только искусствоведом (он закончил Эколь нормаль по специальности: история искусств), но и режиссером-практиком, понимал подлинную меру авторства.

Далее, стало «классическим» (благодаря Кракауэру) и мнение, что Яновиц и Майер написали антиимпериалистический революционный сценарий (Калигари – это аллегория тирании германского милитаризма, а Чезаре – социально и революционно латентного немецкого народа), а осторожный Вине сделал в нем фундаментальную трансформацию – кольцевую композицию с сумасшедшим домом, – которая этот революционный пафос сняла. Кракауэр ссылался на Яновица и благодарил того в самом тексте книги за предоставленную ему рукопись воспоминаний сценариста. Кракауэр не указывает, когда и где Яновиц ее писал, но тонкий и по-немецки точный Курц замечает Айснер, которая только дает намек на возможность и такой социально-критической интерпретации, ссылаясь на воспоминания уже Майера: «Я не согласен с критическим социальным аспектом, о котором говорит Майер в отношении “Калигари”. Это поздняя интерпретация, сделанная в атмосфере изгнания из тысячелетнего райха»²⁶.

Если Курц присутствовал на съемках картины, обсуждал ее концепцию с Вине, и даже, если учесть, что их объединял экспрессионистский *Weltanschauung*, и они оба были заинтересованы в реализации своего киноэксперимента, то все-таки странно, что он «забыл», что в оригинале сценарий был аллегорией тирании германского империализма. Не будем расставлять точек над «В» в данном вопросе, заметим только, что данная ремарка Курца указывает на то, что для него, экспрессиониста (а стало быть, и для Вине), социальная критика (как и психологический анализ) была за пределами интереса. Такая трансформация сценария шла в абсолютном русле с экспрессионистской эстетикой, где размывается грань между сном и реальностью, нормой и сумасшествием. (А если мы, стойкие материалисты и гуманисты, трезво посмотрим на окружающий нас мир, разве не придет подчас крамольная мысль: кто сошел с ума – мир или я; и главное, невозможно выбрать более «оптимистический» ответ.) Значит, для Вине это был осознанный выбор, и он создает свой кинематографический *Weltanschauung*.

Справедливости ради отметим, что в той же работе Кракауэра есть замечание, которое подтверждает мнение, что трансформации сценария, сделанные Вине, носили эстетический характер. Кракауэр цитирует высказывание Карла Гауптмана о возможностях природы кинема-

²⁵ *Mannoni L.* Kurtz et Eisner: deux regards sur l'expressionnisme. // *Le Cinema expressionniste. De Caligari a Tim Burton*. P. 2008. P. 53.

²⁶ Там же. С. 53.

тографа и следом выходит на «Калигари»: «Фильм, или, как он (*К. Гауптман – Л. Е.*) говорил, биоскоп, дает уникальную возможность запечатлеть на экране брожение внутренней жизни. Конечно, подчеркивал он, биоскоп должен изображать только те внешние проявления вещей и человеческих существ, которые действительно отражают движение души. Взгляды Карла Гауптмана проливают свет на экспрессионистский стиль “Калигари”. У него была своя функция – превратить экранный феномен в феномен души – функция, которая затемняла революционный смысл фильма»²⁷.

А в чем этот «революционный смысл», по мнению Кракауэра?

«Преднамеренно или нет, но “Калигари” показывает, как мечется немецкая душа между тиранией и хаосом, не видя выхода из отчаянного положения: любая попытка бегства от тирании приводит человека в крайнее смятение чувств, и нет ничего странного в том, что весь фильм насквозь пропитан атмосферой ужаса. Подобно нацистскому миру, микрокосм “Калигари” изобилует зловещими знаменами, ужасными злодеяниями, вспышками паники».²⁸

Не буду дискутировать с самим Кракауэром – это уже блистательно сделала Лотта Айснер, введя эту картину в широкий контекст немецкой ментальности, философии, литературы, искусства, напомнив, что немецкий, как его называли философский, романтизм этой пугающей бездной интересовался, а народные сказки, собранные теми же романтиками Гриммами, весомой своей частью посвящены вопросу пакта за бессмертную душу. «Зловещими знаменами» полны произведения Гофмана, Шамиссо, Гёльдерлина, Клейста, Новалисса. Да и Гёте не был им чужд. Помните, как подтрунивала острая мадам де Сталь над немцами, которые поголовно – от герцогини до её камеристки – увлечены всякими inferнальными существами и явлениями. Очевидно, вопрос генеалогии зла в его метафизическом разрешении является для немецкой ментальности сущностным. Немецкая душа металась, но метания эти были метафизического порядка.

Если посмотреть на «Кабинет доктора Калигари» с точки зрения немецкой романтической традиции, то очевидным будет такая трактовка: зло метафизично. Помните, как точно сказал об этом Достоевский: «Здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца человеческие». Какой Калигари тиран? – он такая же марионетка, как и Чезаре. Помните, как выстраивает Вине элементы, подталкивающие к такому выводу: из дневника злодея мы узнаем, как он стал Калигари – сначала ему попадает старинная книга (sic: сценарий), затем чудом появляется именно такой, как нужно, и такой же, как есть в «сценарии» сомнамбула (sic: партнер), а затем он слышит приказ: «Ты должен стать Калигари!». (В «Носферату» заточенный в сумасшедшем доме бесноватый духом чует прибытие мэтра.) И надписи с этим императивом заполняют весь экран, и некуда этому безвольному будущему Калигари от них деться: он должен «исполнить эту роль» в «этом спектакле». И он ее также безропотно исполняет, как и его сомнамбула – между ними в этом смысле нет разницы. (Помните, как в «Фаусте» у Мурнау выведена эта линия Мефистофель-режиссер: той подмигнул, того подпоил, а тому нашептал, и в результате – утром Маргарита идет к причастию в церковь, куда ангелы не пускают Фауста, а вечером она уже обесчещенная отравительница матери и причина смерти брата; Мурнау подчеркивает, как все «статисты» добросовестно отыграли свои «роли», даже не ведая, в каком «спектакле» отыграли. Это, кстати, одна из любимых тем современного экспрессиониста Дэвида Линча.)

Заметьте, здесь есть и фаустовская тема: Калигари – доктор, и он проводит эксперимент с феноменом сомнамбулизма, и этот «эксперимент» его подчиняет (вспомните, как эту же тему развивает Ларе фон Триер в «Антихристе»). И этот момент перекликается с вышедшим в 1918 году первым томом «Заката Западного мира» («*Der Untergang des Abendlandes*») О. Шпенглера, где философ обозначает «фаустовский тип человека». И присутствие этой темы указы-

²⁷ Кракауэр З. Цитируемое издание.

²⁸ Там же

вает на то, что Вине, как и Шпенглер, мыслил универсально – о мире вообще (не замыкаясь на Германии), о цивилизации вообще (не ограничиваясь только немцами). Вспомните, как в экспрессионистских картинах действие перемещается сквозь время и страны («Кабинет восковых фигур» П. Лени, «Усталая смерть» Ф. Ланга, «Тартюф» Ф. В. Мурнау), подчеркивая универсальность духовных законов. Да, это была реакция на поражение Германии в Первой мировой войне, но по большому счету проигравшим был весь мир, который до этого опыта пал. Нужно было сделать выводы, и немцы как философы этим и занимались – и в философии, и в искусстве, и в кино в том числе. Калигаризм – не только германский диагноз, но общечеловеческий: как можно законы метафизики локализовать для отдельно взятой страны и отдельно взятого народа.

Фильм выходит в 1920 году, и Вине сразу приглашает Карла Майера и художника Чезаре Клейна для работы над новым фильмом «Генуине», который он сделал в том же, как нарек его деллюковский журнал «Синеа», «калигаристском» стиле. Фильм и в прокате, и во мнении критиков провалился. Его обвиняли в том, что он был длинным, запутанным (зритель терялся во временных пластах, в переходах между ними, в реальности и вымыслах, персонажах) и скучным, а профессиональная критика упрекала в том, что декорации были столь роскошными, что актер становился их частью. Этот провал был «зафиксирован» в истории кино. А зря, потому что, помимо ценности самого фильма, историки должны были бы обратить внимание на такие моменты: лорд Мелос похож на Носферату из снятого через два года фильма Мурнау; из героини этой картины «вышли» и Брунхильда из «Смерти Зигфрида» (1924) и псевдо-Мария из «Метрополиса» (1927) Ф. Ланга, и Лулу из «Ящика Пандоры» (1929) Г. В. Пабста²⁹. – важный для немецкого кино этого периода женский образ «духа земли».

О чем, собственно, лента? Молодой художник ищет тему для картины (как Александра в «Идиоте») и увлекается легендой о кровожадной жрице любви Генуине, попавшей на невольничий рынок. Ее покупает странный старик лорд Мелос (похожий на будущего Носферату у Мурнау) и заточает в стеклянную клетку, доступ к которой всем заказан. Генуине, однако, удается соблазнить молодого брадобрея, и тот перерезает старому деспоту горло, а Генуине уничтожает и его, и всех мужчин, которые попадают на ее пути. Она посягает на жизнь художника: выходит из нарисованной им картины и нависает с ножом над своим спящим Пигмалионом, тот пугается, борется, а затем... пробуждается. И уже со страхом смотрит на вдохновлявший его образ.

Что хотел сказать Вине своим фильмом? Во-первых, как все экспрессионисты, он был критичен к современной цивилизации, вступившей в единоборство с природой, забыв, что человек – ее часть. Для экспрессионистов было важно «пробиться» к живому импульсу жизни – и в человеке, и в мире. По их теории, свежесть и полнота природного эстетического восприятия человеком окружающего мира была у древних народов (Курц называл примитивное искусство первым проявлением экспрессионизма в искусстве). Саморазрушение человека через уничтожение природы, когда рукотворная, искусственная цивилизация, «закатывающая» под асфальт все пространство живой земли, живой жизни, вдруг взрывается страшным по своей разрушительной силе и диким (в смысле оппозиционным всякой культуре) импульсом «духа земли». Мир природы – мир Божий, цивилизация – мир, созданный человеком. Пока эти два мира сосуществовали, было равновесие, но взбесившийся в своей гордыне человек, подобный старухе из известной сказки (в Германии – по сборнику сказок братьев Гримм, в России – по ее поэтическому переложению Пушкиным в «Сказке о рыбаке и рыбке»), одержимый страстью обладать, замахнулся уже и на природу, а значит и на себя, став одновременно и палачом, и жертвой.

²⁹ Veyrier H. Cinema expressionist. R: 1984. P. 76.

Во-вторых, в этой цивилизации понятие «любить» тождественно понятию «обладать». Кто выкупает жрицу любви? Очень, мягко говоря, странный старик. Он заточает ее в своем доме – стеклянной башне, – давая видеть окружающий мир, но не давая его ощущать, с ним соприкасаться. Насилие человека над природой, которая была к нему дружелюбна (до грехопадения в Раю Адама и Еву окружала гармоничная им природа, и все звери – даже хищные – служили им и были ласковы) отзывается страшным бумерангом: одичанием сердец человеческих – зло становится природным рефлексом.

В-третьих, для Вине, который в «Калигари» дал уже однозначный ответ о природе зла, здесь было интересно понаблюдать, как смертоносность греха не пугает человека, как грех ему сладостен и как он добровольно его выбирает (чего не было в «Калигари» – я говорила уже, что не только Чезаре, но и Калигари не выбирает – они «утверждаются на роли», они только проводники метафизического зла): несмотря на всю очевидность исхода – мужчины, вожделяющие Генуине, наверное знают, что их ожидает, но никто не сопротивляется злу, никто от него не бежит, не отказывается, и человечество даже эстетизировало это свое повреждение, введя в художественную практику «роковые страсти», и в самой формулировке заложено уже принятие такого положения вещей.

В-четвертых, роль искусства, черпающего вдохновение в инфернальное™ и повреждающего человека созданными под этим влиянием произведениями (во «Внутренней империи» Д. Линча есть сказка: мальчик вышел из дому поиграть, мальчик увидел этот мир, мальчик вернулся домой и нарисовал этот мир – так в мир вошло зло).

В общем, говоря о фильмах Вине, нужно помнить о том, что он – философ, что активно общался с экспрессионистами и теоретиками, этот стиль выпестовавшими, что только пять картин (из нескольких десятков им снятых), он сделал «калигаристским» стилем (кроме «Генуине», остальные четыре – «Калигари», «Раскольников», «I.N.R.I.» и «Руки Орлака» – имели большой зрительский успех и сочувствие критики). Поэтому логично, если мы их объединим в один цикл и попытаемся найти сквозную идею, которая и заставляла, по-видимому, Вине обращаться к экспрессионистской пластике, которая единственная могла воплотить его Weltanschauung.

Если мы посмотрим таким образом на первые два «калигаристских» фильма Вине, то вот что получается: «Кабинет доктора Калигари» – зло метафизично, а его природа инфернальна; «Генуине» – но люди с этой бездной беспечно заигрывают, несмотря на очевидность страшного исхода (тема сладости греха, превышающей даже страх смерти); видения этой бездны волнуют художников, и через искусство тот мир тоже овладевает людьми.

С метафизикой греха мы разобрались, но что же делать, иначе существование этой цивилизации станет длительным и беспощадным Апокалипсисом. К этому вопросу Вине вплотную подходит, а решение ему подскажет Достоевский.

Действительно, произведения Достоевского открыли западному миру в период, как предупреждал Шпенглер, его заката тот «другой мир», о котором материально процветающая цивилизация пытается забыть – мир богочеловеческой духовности. «Мир склоняется к отрицанию реальности духа. Он не сомневается лишь в реальности видимых вещей, принуждающих себя признать»³⁰. А романы Достоевского образно показывают, что мир стоит на духовных законах. Поэтому поступки его героев «немотивированны» для читателя, знающего только материальную реальность и ориентирующегося на те же, по сути, материалистические (к ним же относится и психология) составляющие личности. У Достоевского все не так: «Ибо кто из человеков знает, что в человеке, кроме духа человеческого, живущего в нем?»³¹. Его герои

³⁰ Бердяев Н. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. [http://www. magister.msk.ru/library/philos/berdyayev/berdn014.htm](http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyayev/berdn014.htm).

³¹ Кор.2:11.

могли бы вслед за апостолом Павлом сказать: «Знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброе, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех»³². Он выстраивает своих персонажей в соответствии с законами христианской антропологии, показывая механизм повреждения человека грехом, но и указывая на возможность «взыскания погибших».

К экранизации Достоевского Вине приступит только через два года после выхода «Генуине». За этот период он снимет ряд реалистических фильмов. Заметим, что в это время он очень активно сотрудничает с русскими эмигрантами – Берлин стал одной из первых столиц массовой послереволюционной эмиграции (к 1922 году в Германии жило почти полмиллиона русских), и русская творческая диаспора играла значительную роль в культурной жизни послевоенной Германии. Интерес к русской литературе был связан еще и с этим. В 1921 году Вине вместе с Георгом Кролем снимает «Месть женщины» с Верой Коралли в главной роли, «Игру с огнем», где были заняты русские актеры, и «Женщину на кресте» с Владимиром Гайдаровым в главной роли. В том же году на деньги русских капиталистов было создано кинематографическое акционерное общество «Rembrandt-Film» (впоследствии переименованное в «Leonardo-Film») и Вине возглавил там художественный совет³³. В 1922 году создается русско-немецкое кинематографическое общество для инсценировки «классических шедевров» русской литературы за границей и возглавляет его именно Вине (в общество входили звезда русского дореволюционного кино О. Рунич, режиссер, ученик В. Э. Мейерхольда Г. Кроль)³⁴.

10 августа 1922 года «Голос России» сообщил: «Общество "Черепи-Фильм" приступает к инсценировке для фильма романа Достоевского "Преступление и наказание", Можно думать, что картина будет избавлена от несообразностей, т. к. общество пригласило для участия в главных ролях артистов МХТ гг. Берсенева, Хмару, Павлова, Тарханова, г-жу Германову и др.»³⁵. А в четырнадцатом номере «Театра» за тот же год находим: «"Leonardo-Film" производит съемки картины "Раскольников" по Достоевскому с участием артистов Московского художественного театра. Роль Раскольникова исполняет Г. Хмара. Декорации А. В. Андреева»³⁶.

Мы видим, что Вине целенаправленно идет к Достоевскому, погружаясь в русскую среду, подбирая из нее исполнителей и творческий коллектив. К произведениям Федора Михайловича к 1922 году немецкие кинематографисты уже неоднократно обращались: Карл Фрелих экранизировал «Братьев Карамазовых» (1920) и «Идиота» («Блуждающие души, или Рабы страстей», 1921), Фридрих Цельник – «Униженных и оскорбленных» (1922). И интересующее нас «Преступление и наказание» уже было экранизировано в Германии в 1919 году Вильгельмом Каном.

Но не забудем, что русская диаспора, хоть и создавала среду и условия для экранизаций русских произведений, но вместе с тем была и строгим оценщиком результатов. Вот рецензия на «Блуждающие души», опубликованная 14 марта 1921 года в русскоязычном эмигрантском издании «Руль»:

«Задача инсценировки Достоевского для кинематографа, за которую брались не раз, и на этот раз осталась нерешенной. <...> Когда в Германии искусство наше начинает серьезно организовываться, общество под названием «Руссо-фильм» – стало быть, сколько-нибудь русское и причастное к общему движению – первым своим показательным фильмом выпускает вымышленную картину под бьющим названием "Рабы страстей" не по мотивам цыганского романса, а

³² Рим. 7: 18–20.

³³ ³⁶ Янгиров Р Хроники кинематографической жизни русского зарубежья. М.: Книжница. Русский путь, 2010. Т. 1. См. с. 74.

³⁴ Там же. С. 113.

³⁵ Там же. С. 108.

³⁶ Там же. С. 116.

под маркой “Идиота”-Достоевского, одно имя которого делает любой фильм боевиком у немецкой публики. Перед выпуском картины режиссер печатно заявил, что он до того свято чтит память русского писателя, что, чувствуя наперед невозможность передачи на экране Достоевского, будет делать свой фильм просто “по мотивам”, в результате чего “Идиот”, как своеобразно-упрощенное выражение чувств режиссера, появился на экране одним голым своим остовом, загроможденный рядом присочиненных сцен, перенесенных из стриженной головы кинозвезды и ее современных костюмов в наши дни, с вывороченными наизнанку перьями и уподобился бульварному любовному роману, притом скучному и непонятному».³⁷ А вот что пишет «Голос России», 13 октября 1922 года, № 14: «Мода на все русское нашла свое отражение и в кинематографии, и целый ряд германских кинообществ инсценирует картины из русской жизни по образцам русской литературы, обрабатывая их на свой образец по капризу режиссерской фантазии, гонящейся не столько за верностью оригиналу, сколько за разными сценическими эффектами и трюками. В области бесцеремонного обращения с русскими авторами выделяется общество “Zelnick-Mara-Film”, которое уже “перефильмовало” по такому способу “Анну Каренину”, “Ревизора”, “Униженные и оскорбленные» и теперь заканчивает постановку картины “Лида Санина” по мотивам Арцыбашева. Уже название картины показывает, что режиссер не гнался за близостью к оригиналу».³⁸

Не будем безоговорочно доверять рецензентам – в «Блуждающих душах» Настасью Филипповну играла Аста Нильсен и считала эту роль своей любимой³⁹. И восторженная оценка ее игры в этом фильме в «Freie

Deutsche Bühne» («Свободная немецкая сцена») это подтверждает⁴⁰. Да и художником картины был Вальтер Рёриг, один из художников «Кабинета доктора Калигари».

В общем, Вине приступает к работе над Достоевским в условиях большой творческой конкуренции. Он решает снимать «Раскольников» в калигаристской манере, пригласив гениального театрального художника Андрея Андреева (Андреев был реалистом и никакого опыта в экспрессионистской живописи не имел; известно его воспоминание о первом показе Вине сделанных им макетов для «Раскольника», о которых режиссер сказал: «Стол слишком прямой»). Название картины соответствует названию первого перевода «Преступления и наказания» на немецкий язык, сделанного в 1882 году Василием Егоровичем Генкелем, долгое время занимавшимся издательской деятельностью в России. Возможно, что Вине сохранил титр первого перевода, так как в последующих изданиях (начиная с 1909 года) оригинальное название («Schuld und Sühne») было переведено под влиянием английского перевода «Crime and punishment», где употреблено существительное Sühne: 1) искупление, покаяние; 2) возмездие, кара. А этого акцента Вине не нужно было. К тому же, если мы рассмотрим эту ленту в ряду других фильмов цикла, то обратим внимание, что все пять картин имеют в названиях имена главных героев: Калигари, Генуине, Раскольников, Иисус Назаретянин, Орлак. (К тому же символична и фамилия героя – раскол безбожием и грехом поврежденного мира.)

А это указывает на интерес Вине к вопросу личности. И здесь все снова сходится к Достоевскому, который, по интересной идее С. Аскольдова, «впервые в мировой литературе сделал объектом изображения именно личность в человеке, в то время как в предшествующей литературе таким объектом был либо тип, либо характер. Наконец, изображение человека как личности предполагает выявление внутренней неповторимости, своеобразия и цельности человека»⁴¹. Достоевский дает свою философскую концепцию личности, о которой очень точно

³⁷ Янгиров Р. Хроники кинематографической жизни русского зарубежья. М.: Книжница. Русский путь, 2010. Т. 1. С. 59.

³⁸ Там же. Т. 1. С. 116.

³⁹ Asta Nielsen. Eine Bildbiographie. B. Henschverlag, 1984. S. 165.

⁴⁰ Там же. С. 166.

⁴¹ Евлампиев И. И. История русской метафизики в XIX – XX веках. 2005.http://sbidlio.com/BIBBLIO/archire/evlampiev_istorija/Ol.aspx

пишет Вячеслав Иванов: «Реализм Достоевского был его верой, которую он обрел, потеряв душу свою. Его проникновение в чужое я, его переживание чужого я как собственного, бес-предельного и полновластного мира содержало в себе постулат Бога как реальности, реальной-шей всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: “ты еси”. И то же проникновение в чужое я, как акт любви, как последнее усилие в преодолении начала индивидуации, как блаженство постижения, что “всякий за всех и за все виноват”, – содержало в себе постулат Христа, осуществляющего искупительную победу над законом разделения и проклятием одиночества, над миром, лежащем во грехе и в смерти»⁴².

И в этом вопросе значение Достоевского, как справедливо замечает современный русский философ Игорь Евлампиев, распространяется на ход всей современной философии: «В рамках западноевропейской философии указанный новый подход к человеку претворился в целостную философскую концепцию только в двадцатые годы нашего столетия в творчестве М. Хайдеггера (в русской философии – чуть раньше, в работах С. Франка). И хотя было бы слишком смелым предприятием пытаться проследить прямое влияние идей Достоевского на Хайдеггера, нельзя не заметить, что в рамках интерпретации Вяч. Иванова (его работа была опубликована впервые в 1911 г.) Достоевский оказывается родоначальником того направления философской мысли, в конце которого стоят известнейшие философы XX века, провозгласившие требования “возвращения к бытию”, “преодоления субъективности” и создания “онтологии нового типа”»⁴³.

Заметим, что работа Иванова «Достоевский и роман-трагедия» была опубликована в 1911 году, и Вине мог ее знать. Во всяком случае, очевидно, что Вине обращается к Достоевскому не из-за популярности русской темы, а потому что только у Достоевского он может найти разрешение своей калигаристской темы. Он хочет найти ответ на вопрос: как человеку освободиться от греха, от плена inferнальности, как ему спастись.

И экспрессионистская пластика Вине в «Раскольнике» – попытка перейти в метафизическое измерение романа Достоевского. Отсюда контраст как эстетический прием и как мировоззрение (взрывает привычные причинно-следственные и пространственно-временные связи). «Бьет» зрителя по нервам контраст актеров и декораций, контраст общих планов и крупных, где, как и в «Калигари», нарочитое несоответствие пространства и освещения; пространство все время «уходит» из-под зрительского контроля, оно словно бы мобильно – то «сжимает» персонажей, то «расширяется» до каких-то нереалистических масштабов (как чердак Раскольникова); свет словно «продырявливает» темноту, часто выстроен как туннель – мощный источник света по периферии кадра, а в центре, как в трубе, находятся во тьме персонажи, и это похоже на картину Босха «Восхождение в эмпирей», изображающую переход душ умерших.

Вине с первых кадров показывает духовную поврежденность героя, одержимого идеей того, что «необыкновенный человек имеет право разрешить своей совести перешагнуть через иные препятствия, и единственно в том только случае, если этого требует исполнение его идеи, иногда спасительной, может быть, для всего человечества». Именно этот текст видим мы на экране после первого кадра фильма – крупного плана Григория Хмары/ Раскольникова, пишущего свою статью. Здесь звучит типичная для Weltanschauung’a Вине тема лукавого разума (вспомним эксперименты Калигари и лорда Мелоса, воображение художника, «родившее» монстра Генуине) как транслятора одержимости. После текста статьи появляется образ Алены Ивановны как персонифицированного зла, от которого нужно избавить человечество. То, что идея убийства старухи-процентщицы не совсем принадлежит Раскольникову, что она ему навязана (как и Калигари, как и художнику из «Генуине») показана Вине следующим обра-

⁴² Евлампиев И. И. История русской метафизики в XIX–XX веках. 2005.

⁴³ Там же.

зом: Раскольников после написания своей статьи приходит к Алене Ивановне, та – экспрессионистский персонаж (в картине таких персонажей в сравнении с реалистическими – считанное количество: кроме старухи, только полицейские и сам Раскольников, который должен по ходу фильма этого экспрессионистского персонажа словно бы совлечь с себя как ветхого человека). Когда она подносит к глазам принесенные студентом в заклад часы, лицо ее неестественно озабужается (этой фантастической деталью Вине подчеркивает infernalную природу духовного повреждения человека – старуха одержима алчностью), Раскольников выходит от старухи как сомнамбула, спускается в трактир, при этом Вине так выстраивает освещение, что герой снят в «контражуре» – он словно ослеп, он движется как тень, как будто под гипнозом, как сомнамбула Чезаре. И убивать старуху он пойдет в таком же сомнамбулическом состоянии: Раскольников спит и видит во сне хохочущую старуху в окружении ее страждущих жертв, пробудившись, он словно по полученному во сне приказу идет на преступление. Эта навязчивая идея овладевает им, как и Калигари, не давая ему уклониться от предназначенного ему «сценария». Если сначала все развивается по-экспрессионистски, как и в двух предыдущих калигаристских картинах Вине, то с появлением на экране Сони Мармеладовой в картине реализуется предложенная Достоевским концепция личности, ее осуществления и спасения. Еще раз обратимся к глубокому пониманию этой концепции Вячеславом Ивановым:

«Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а “проникновение”: недаром любил Достоевский это слово и произвел от него другое, новое – “проникновенный” Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект... Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чужого бытия: “ты еси”. При условии этой полноты утверждения чужого бытия, полноты, как бы исчерпывающей все содержание моего собственного бытия, чужое бытие перестает быть для меня чужим, «ты» становится для меня другим обозначением моего субъекта. “Ты еси” – значит не “ты познаешь мною как сущий”, а “твое бытие переживается мною, как мое”, или: “твоим бытием я познаю себя сущим”. *Es, ergo sum*»⁴⁴.

Так, бытием Сони, с ее верой и страданиями, с прочитанным ею Евангелием и советом во всем признаться познал себя сущим Родион Романович Раскольников.

Лестница – один из важнейших образов фильма «Раскольников»: герой постоянно поднимается и спускается по лестницам – своего дома, дома старухи-процентщицы, кабака, дома Катерины Ивановны, полицейского участка. И все эти лестницы как бы надломлены, темны и опасны. И только лестница, ведущая в квартиру Сони, пряма, устойчива и освещена. Несмотря на то, что фильм длится немногим более часа, Вине оставляет две сцены у Сони, отчего они выстраиваются в поступательное духовное движение героя.

Режиссеру удалось передать и важную для Достоевского идею, что «всякий за всех и за все виноват». Так, между двумя сценами у Сони режиссер вводит сцену со стариком, пришедшим к Раскольникову просить прощение: Раскольников прижимается к стене, входит старик, кланяется ему и произносит: «В злобных мыслях донес я, что вы на квартиру приходили и про кровь спрашивали. За оговор и злобу мою простите». А во время разговора Раскольникова с Соней показан подслушивающий Свидригайлов, и для Вине было важно показать катарсис, который пережил этот персонаж, узнав о трагедии Раскольникова. (И не только катарсис переживает Свидригайлов здесь, но и духовное преображение после чтения евангельской главы о воскрешении Лазаря, которая коснулась и его заблудшей души.) Вот это метафизическое всеединство людское и наше всеучастие в жизни друг друга передано режиссером с ясностью, и это становится в фильме существенным моментом *Weltanschauung* а, который выража-

⁴⁴ Евламтiev И.И. История русской метафизики в XIX – XX веках. 2005.

ется финальным крупным планом осеняющего себя крестным знаменем героя, который через бытие ближнего вышел на бытие Божие и Им познал себя сущим.

И неудивительно, что следующей картиной, которую Вине снимет в том же 1923 году и тоже в каллиграфическом стиле, станет «I.N.R.I.» («Иисус Назаретянин, Царь Иудейский»), название которой уже говорит о том духовном векторе, который задал в своем каллиграфическом цикле режиссер. Вине сам писал сценарий, и нужно сказать, что есть в этом драматургическом опыте русский след. Фабула похожа на рассказ Льва Толстого «Божеское и человеческое»: некий террорист-революционер, взорвавший министра и приговоренный за это к смертной казни, видит во сне распятие Христово, просыпается другим, познавшим истину и любовь человеком, просит пригласить к нему священника, приносит покаяние и просветленным идет на смерть.

Итак, видно, что каллиграфические фильмы Р. Вине диалектически выстраиваются в такую последовательность: первые два – «Кабинет доктора Калигари» и «Гениуине», как уже было сказано выше, поднимают тему метафизики гениалогии и природы зла; «Раскольников» обращается к теме, как это зло можно преодолеть, и тот ответ, который дает Достоевский в экранизируемом романе – через Христа и во Христе, – подкрепляется Вине в «I.N.R.I.», действие которого происходит не в «экзотической» России, а в Германии, что подтверждает мировоззрение режиссера.

Г. А. Авенариус в своих лекциях аспирантам ГИКа в 1936–1937 учебном году говорил: «Мистический экспрессионизм шел на смычку с церковью. Раскольников осуждает сам себя во имя Бога и признается. Та же тема и в “Иисусе Назаретянине”: убийца кается – тема смирения. Этот протест против капиталистической действительности чудовищным образом перекрещивается со самосмирением, самоуничтожением, призывом к религии, к Богу»⁴⁵.

Оставляя за скобками тон утверждения (он не мог быть другим в то время), согласимся, что в творчестве Роберта Вине немецкий киноэкспрессионизм имел духовную парадигму. И Достоевский сыграл в этом существенную роль.

⁴⁵ Авенариус Г.А. Стенограмма лекций, прочитанных аспирантам ВГИКв в 1936-37 учебном году. РИО ВГИКа.

Отечественные экранизации «Сказок» братьев Гримм

Диана Кобленкова (Нижний Новгород, Россия)

Прежде чем начать разговор о характере самих экранизаций, коротко остановимся на одной из литературоведческих проблем.

Братья Якоб (1785–1863) и Вильгельм (1786–1859) Гриммы принадлежат к школе гейдельбергских романтиков. Научная сфера их интересов была связана главным образом с лингвистикой, вопросами сравнительного языкознания. «Сказки», изданные братьями Гримм в 1812 году, как известно, не являются авторскими. Это фольклорный материал, собранный и обработанный для издания. Сбор материала проводился с двумя целями: эстетической и научной. Эстетическая сторона заключалась в акцентировании национальной идеологии, в выявлении ментальных черт культуры Германии, чем занимались все гейдельбергские романтики. С другой стороны, сказки служили объектом лингвистического анализа, ибо Гриммы занимались сравнением диалектов немецкого языка и подготовкой словаря.

Так как Гриммы были сторонниками близости текстов к оригиналу, то в сказках сохранились многие черты народного натурализма (в том числе проявления жестокости), которые в дальнейшем, при их апробации в разных видах искусства, как правило, снимались. В итоге, оригинальный фольклорный текст проходил многократную переработку: сначала Гриммами, переводившими сказки на немецкий литературный язык и выбиравшими наиболее типичный вариант сюжета, а затем интерпретаторами, которые и сегодня, в XXI столетии, постоянно обращаются к этому источнику сюжетов. Неудивительно, что Вильгельм Гримм фигурирует на современных сайтах как наиболее востребованный «сценарист».

В России обращение к сказкам имело место уже в XIX веке. Например, Пушкин обработал сказку о Белоснежке и семи гномах в сказку о мёртвой царевне и семи богатырях, а «Сказку о рыбаке и его жене» в «Сказку о рыбаке и рыбке».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.