



Конструкции человека в фильмах немецких экспрессионистов

УДК 77

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>

Л. В. Попова

Государственный университет управления,
Москва, Российская Федерация
e-mail: pliana@mail.ru

Аннотация: Экспрессионизм – течение в искусстве первой трети XX века, сложившееся в Германии в предчувствии Первой мировой войны, как реакция на разрушение ценностей западноевропейской культуры. В изобразительном решении предшественниками экспрессионистов являются постимпрессионисты (особенно Винсент ван Гог) Э. Мунк, Д. Энсор. Другим источником для экспрессионистов оставались немецкий Романтизм и Предромантизм. Предметом данного исследования является творчество немецких режиссеров-экспрессионистов. Проблема сотворения человека формируется еще в германской культурной традиции, что видится уже в творчестве И. В. Гете, а еще ранее – в немецком мистицизме. К этой традиции обращались и немецкие режиссеры-экспрессионисты. В эпоху искусственного интеллекта эта проблема становится особенно актуальной, поэтому обращение к творчеству немецких экспрессионистов представляется также актуальным. Цель исследования – выявить модели человека в творчестве немецких режиссеров-экспрессионистов. Рассматривается творчество таких режиссеров, как О. Рипперт, П. Вегенер, П. Лени, Р. Вине, Ф. Ланг. Новизна данного исследования связана, прежде всего, с выбором темы, так как она является принципиально новой, а также – с целью исследования. В данном исследовании используется комплексный подход: применяются сравнительный метод, феноменологический и интертекстуальный методы.

Ключевые слова: экспрессионизм, кино, Ф. В. Мурнау, Ф. Ланг, П. Вегенер, П. Лени, Р. Вине, Л. Айснер, З. Кракауэр.

Для цитирования: Попова Л. В. Конструкции человека в фильмах немецких экспрессионистов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 108–116. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>

HUMAN CONSTRUCTIONS IN GERMAN EXPRESSIONIST FILMS

Liana V. Popova

State University of Management,
Moscow, Russian Federation
e-mail: pliana@mail.ru

ПОПОВА ЛИАНА ВЛАДИМИРОВНА – кандидат культурологии, старший преподаватель, кафедра философии, Государственный университет управления

POPOVA LIANA VLADIMIROVNA – CSc in Cultural Studies, Senior Lecturer, Department of Philosophy,
State University of Management

© Попова Л. В., 2023



Abstract: Expressionism is a current in art of the first third of the 20th century, which developed in Germany in the premonition of the First World War, as a reaction to the destruction of the values of Western European culture. In the pictorial solution, the predecessors of expressionists are post-impressionists (especially Vincent van Gogh) E. Munch, D. Ensor. Another source for expressionists remained German Romanticism and Pre-Romanticism. The subject of this study is the work of German expressionist directors. The problem of human creation is formed even in the German cultural tradition, which is already seen in the work of I. V. Goethe, and even earlier in German mysticism. German expressionist directors also addressed this tradition. In the era of artificial intelligence, this problem appears to be especially relevant, therefore, an appeal to the work of German expressionists also seems relevant. The purpose of the study is to identify human models in the work of German expressionist directors. The work of such directors as O. Rippert, P. Wegener, P. Leni, R. Wine, F. Lang is considered. The novelty of this study is primarily related to the choice of topic, since it is fundamentally new, as well as with the purpose of the study. This study uses an integrated approach: a comparative method is used, as well as phenomenological and intertextual methods.

Keywords: expressionism, cinema, F. V. Murnau, F. Lang, P. Wegener, P. Leni, R. Wine, L. Eisner, Z. Krakauer.

For citation: Popova L. V. Human Constructions in German Expressionist Films. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 108–116. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>

Проблема сотворения человека, формируемая в германской культурной традиции, видится уже в творчестве И. В. Гете, а еще ранее – в немецком мистицизме. К этой традиции обращались и немецкие режиссеры-экспрессионисты. В эпоху искусственного интеллекта эта проблема становится особенно актуальной, поэтому представляется актуальным обращение к творчеству немецких экспрессионистов. Цель исследования – выявить модели человека в творчестве немецких режиссеров-экспрессионистов.

В отечественной науке в советское время творчеству немецких экспрессионистов не уделялось достаточного внимания. В настоящее время среди российских исследователей начинает просыпаться интерес к творчеству экспрессионистов в кино. Выпускаются монографии, наиболее интересная и значимая из которых «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина» [7], созданная коллективом известных исследователей кино. Публикуются исследования российских ученых, таких как Е. В. Сальникова [5], [6]. Среди зарубежных авторов по-прежнему значимыми остаются исследования З. Кракауэра [3], Л. Айснер [1], [13], Р. Куртца [17]. Истоки экспрессионизма исследовались такими авторами, как

С. Бэррон и Вольф-Дитер Дюбе [10], Д. Пэн [18], Р. Гизен [15]. Влиянию экспрессионистов на становление современного кино посвящены исследования таких авторов, как П. Коут [12], а также – коллективные монографии [14], [16]. Исследование С. Брокманна [11] посвящено исследованию эстетического аспекта.

Новизна данного исследования связана, прежде всего, с выбором темы, так как она является принципиально новой, а также с целью исследования, поскольку данному вопросу исследователи не уделяли должного внимания. В исследовании применяется комплексный подход: применяется сравнительный метод, а также – феноменологический и интертекстуальный методы.

Экспрессионизм, как известно, течение в искусстве первой трети XX века, сложившееся, главным образом, в Германии в предчувствии Первой мировой войны как реакция на разрушение ценностей западноевропейской культуры. Экспрессионистам были свойственны пессимизм и склонность к мистике, а их художественной палитре – драматизм и выразительность. Отсюда и название художественного течения, что значит «выразительность». Своими предшественниками художники считали постимпрессионистов



(в частности Винсента ван Гога с его особой техникой) Эдмунда Мунка с его «кричащей» палитрой, а также – Джеймса Энсора. К экспрессионистам относят Пауля Клее, Альфреда Кубина, Оскара Кокошку, представителей объединений «Мост» и «Синий Всадник». Другим источником для экспрессионистов оставались немецкий Романтизм и Предромантизм. Постепенно экспрессионизм проникает в кино.

Подобно тому, как немецкие романтики искали идеал в предшествующих эпохах (Средневековье, Возрождение), экспрессионисты обращаются к романтической традиции. По мнению Л. Айснер, «наполовину реальный, переходный мир Э. Т. А. Гофмана продолжает жить в немецких фантастических фильмах» [1, с. 58]. Человеческая личность оказывается непостижимой, в ней много неосознанного, иррационального. Двойственность души – основная черта романтического героя, предшественником которого является Фауст:

*«Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела».*

Фауст одержим жаждой познания жизни, ему тесно в стенах своего кабинета. Вагнер, ученик Фауста, напротив, считает, что мудрость содержится лишь в книгах. Он проводит опыты по сотворению человека, выращивает в колбе человекоподобное существо Гомункулуса, которое обладает интеллектом и желает стать человеком. «Гомункулус» в переводе с латинского значит «человечек», то есть уменьшительное от слова «человек». Вагнеру принадлежат слова:

*«... Сбылась мечта наук.
С заветной тайны сорваны покровы.
Внимание! Звенящий этот звук
Стал голосом и переходит в слово».*

Гомункулусу не удается стать человеком, он погибает. Немецкие экспрессионисты обращаются к истории о Фаусте и Вагнере. Ф. В. Мурнау, который снял в 1926 году фильм «Фауст» по произведению И. В. Гете, тему сотворения искусственного человека обходит стороной. Легенда о Гомункулусе находит свое воплощение в фильме режиссера Отто Риппера «Гомункулус», снятом в 1916 году. По свидетельству З. Кракауэра, многие критики того времени убеждали режиссеров в том, что «специфические возможности нового искусства проявляются в изображении не реально существующих предметов, а вымышленных созданий, порожденных игрой фантазии» [3, с. 35]. Если немецкие романтики показали живого, ищущего, «фаустовского» персонажа, то немецкие экспрессионисты делают упор на «раздвоенности», на большой психике. Учение Ф. Ницше о «Сверхчеловеке» также оказало влияние на попытки создания нового героя, отличного от других людей своей сущностью. Таков и герой фильма «Гомункулус». По сюжету фильма профессор Хансен и его помощник Родин проводят опыты по созданию человека в реторте. Гомункулус вырастает в человека с незаурядным интеллектом и несгибаемой волей, но, узнав тайну своего происхождения, покидает дом и отправляется в странствия. Он демонстрирует своего рода «библейские чудеса», излечивает тяжелобольных, используя гипноз. Он ищет любви, но люди отвергают его. Когда люди убивают его собаку, им овладевает ненависть и презрение к человечеству. Используя способности вести за собой массы, он приходит к власти, затем провоцирует забастовку против себя самого, после чего жестоко расправляется с восставшими. Его цель – уничтожение всего человечества, но, подобно романтическому герою, он погибает от удара молнии. Само «предвидение» казнит злодея. По мнению Л. Айснер, «герой фильма – своеобразный “фюрер”: переодевшись рабочим, подстрекает толпу к восстанию против своей же диктатуры» [1, с. 60]. Примечательно, что именно в «Гомункулусе» используется



жест поднятой вверх руки, который потом был использован Гитлером.

Годом раньше, в 1915 году, режиссеры Хендрик Галеен и Пауль Вегенер создали фильм «Голем» по мотивам европейской легенды об оживленной глиняной статуе. Этот фильм, по версии многих исследователей, считается утраченным. Пауль Вегенер снова обращается к этому сюжету в 1920 году с новой версией фильма, снятой совместно с Карлом Безе, полное название которого, «Голем, как он пришел в мир». «Голем» в переводе с еврейского означает «глина». Это персонаж европейской мифологии, оживленный каббалистами, подобно тому, как Бог создал Адама из глины. Действие фильма происходит в Праге. Рабби Лёв, наблюдая за звездами, видит знаки, предвещающие бедствия. Император издает указ: изгнать евреев из пражского гетто вследствие использования ими черной магии. Рабби Лёв обращается к древним манускриптам, повествующим о возможном спасении евреев с помощью глиняной статуи. Он создает глиняное изваяние по чертежам. Чтобы оживить глиняную статую, приходится обратиться к магии, вызвать духа, который сообщает слова, необходимые для заклинания. Голема оживляют с помощью амулета в виде звезды, он становится домашним слугой рабби Лёва. Постепенно у истукана просыпаются человеческие чувства: любовь к дочке хозяина Мириам. Однажды Голем гневается, рабби Лёв вытаскивает амулет из его груди, истукан становится недвижим, то есть он управляем человеком. Голем с рабби Лёвом идут на прием к императору, чтобы продемонстрировать чудо. Необходимое условие: во дворце должна быть тишина. Рабби Лёв показывает на стене сцены из книги «Исход». Придворный шут нарушает тишину, стены дворца начинают рушиться. Голем руками удерживает их, император отменяет закон, касающийся изгнания евреев. Рабби Лёв победоносно возвращается в гетто. Голем выполнил свою миссию, Рабби Лёв хочет его разрушить, но его отвлекает помощник Фамулус, который также влюблен в дочь рабби Лёва. Застав ее с любовником,

он оживляет Голема, тот сбрасывает любовника Мириам с крыши, устраивает пожар. Рабби Лёв успевает спасти дочь. Голем выходит за пределы гетто и встречает детей. Одна из девочек вынимает у него из груди амулет, Голем каменеет. Статую возвращают в гетто, чтобы не оживлять никогда. Таким образом, человек-машина утрачивает способность двигаться без должного руководства, так как не обладает разумом.

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

По свидетельству Л. Айснер, П. Вегенер в «Големе» использует все световые эффекты, придуманные еще его учителем, театральным режиссером Максом Рейнгардтом [1, с. 33]: «Эта внезапная смена света и тени была возможна благодаря вращающейся сцене в Немецком театре и просторной арене Большого драматического театра в Берлине» [1, с. 30]. Сцена заклинания духа, по мнению Л. Айснер, сильнее подобной сцены в «Фаусте» Мурнау: «Светящийся облик демона с печальными пустыми глазами растворяется в воздухе и вдруг неожиданно превращается в гигантскую маску азиата у самого края экрана. Зрителя пронизывает ужас от неожиданной угрозы. Сила художественного воздействия доведена здесь до своего предела» [1, с. 30]. Экспрессионисты довели до совершенства игру света и тени.

Еще Леонардо да Винчи определил, что «тень есть отсутствие света» [2, с. 129]. При



этом он отмечал: «Тень имеет природу мрака, а освещение – природу света, одна скрывает, другое показывает; и всегда они неразлучны и связаны с телом. Тень имеет большую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает света тело, а свет никогда не может совершенно изгнать тень от тел, то есть тел плотных» [2, с. 129]. По мнению Витторио Стораро, одного из самых выдающихся операторов современности, задача оператора – «при помоши камеры донести до зрителя смысл отношения света и тени» [8].

С помощью игры света и тени была получена фотография, затем движущаяся фотография, наконец, первый фильм. Немецкие экспрессионисты с особой силой противопоставили свет тени. Нельзя не согласиться с В. Стораро, что «экспрессионизм изменил наше отношение к свету» [8]. Особое значение экспрессионисты придавали ночи, как времени, как длительности, а также – изображению тени [4, с. 95].

Подлинно экспрессионистическим явился фильм Роберта Вине «Кабинет Доктора Калигари», снятый в 1919 году, повествующий о директоре психбольницы, который с помощью гипноза заставляет своего пациента – сомнамбулу Чезаре совершать убийства, чтобы держать город в страхе. Соавтором сценария стал ведущий немецкий драматург Карл Майер (совм. с Гансом Яновицем). Фильм отличался яркими декорациями, созданными художниками-экспрессионистами, и особо красочным гримом сомнамбулы. Город в дневное время, ярмарочная площадь изображена в ярких тонах с использованием желтого цвета. Ночь дана, по контрасту, в черно-белых и синих тонах. Город пуст, безлюден, страшен, лишь отчетливо проступает на стене тень убийцы. Ночной город показан весьма условно: безлюдные улицы, фонари. Ночь полна тайн и загадок. Ночь – время двойников: пока сомнамбула совершает убийство, в ярмарочном ящике спит его «кукла», а днем спит сомнамбула, подобно вампиру в гробу [4, с. 95]. Фильм «Кабинет Доктора Калигари» особенно интересен нам, потому

что является некую конструкцию живого человека-робота – сомнамбулу, который лишен своей воли и выполняет волю своего злого гения, директора психбольницы. По мнению Л. Айснер, «Кабинет Доктора Калигари» Р. Вине оказал влияние на «Кабинет восковых фигур» П. Лени [1, с. 63].

Искусственная модель человека присутствует и в фильме Ф. Ланга «Метрополис» (фильме 1927 года) в виде металлической статуи. Кроме того, сам город Метрополис представляет собой модель человеческого тела: Голова – Руки – Сердце. По свидетельству Л. Айснер, Ф. Ланг при создании образа города опирался на «свои впечатления от небоскребов Нью-Йорка» [1, с. 118]. Город создавался с помощью зеркальной техники Шюффтана, благодаря которой «вырастают из земли угрожающие громады казарм подземного города, в действительности недостроенные» [1, с. 118]. Фильм «Метрополис» полностью не сохранился, после премьеры он был сильно сокращен и изменен. Четверть фильма считалась утерянной. В 2008 году в Буэнос-Айресе была найдена почти полная копия, однако и она была сильно повреждена и урезана при копировании на 16-мм пленку.

В «Метрополисе» противопоставлены друг другу «нижний» и «верхний» город, Ад и Рай. Достигается этот контраст не только с помощью светового решения, где Рай дан в белых светящихся тонах, а Ад – в темных, черных, на разделение указывают и титры. Титр, повествующий о том, как «глубоко под землей лежит город рабочих, так и высоко над ним находится комплекс зданий, называемый “Клуб Сынов”, с его аудиториями и библиотеками, театрами и стадионами», выстроен в форме пирамиды. Управляет городом один человек, подобный фараону Египта, Ио Фредерсен, остальные люди – его рабы. С первых кадров фильма мы видим вращающиеся детали машин, огромный завод, часы с вращающейся стрелкой. Все это напоминает кадры из «Стакки» С. Эйзенштейна и кадры из хроник Д. Вертова. Движение рабочих на работу напоминает прогулку заключенных, попада-



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

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

Йо Фредерсен и Ротвант проникают в катакомбы, где Мария рассказывает рабочим историю о строительстве Башни, прообразом которой является Вавилонская башня. Следует отметить, что в фильмах немецких

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

Помимо легенды о Вавилонской башне в фильме присутствует текст из «Откровения Иоанна Богослова». На званом вечере Лже-Мария предстает в образе Вавилонской блудницы, восседающей на звере с «семью головами и десятью рогами» (Откр. 17:3). Она исполняет танец, приводящий мужчин в неистовство, провоцирующий драки, дуэли, самоубийства. По мнению Л. Айснер, в экспрессионистском театре «поддерживать единство стиля помогало слово» [1, с. 26]. В кино экспрессионистский стиль мог выражаться только через «позы, мимику и жесты»: «Соответственно, если в немом кино мы заменяем слово жестом, мимикой актера, то в результате получаются как раз те бессвязные, резкие жесты, движения и выражения лиц, которые кажутся словно расколотыми на куски и яв-



ляются основным реквизитом экспрессионистского актерского искусства... Актеру высочайшего класса, каким был Файдт, исполнивший роль Чезаре и прошедший многолетнюю школу экспрессионистского театра, все же удавалось придать завершенность этим отрывочным жестам» [1, с. 77]. Л. Айснер также отмечает, что еще созданный в лаборатории Гомункулус «демонстрировал такую же судорожную мимику, а его руки при этом совершили точно такие же нервно-суетливые жесты» [1, с. 178]. «Поэтому неудивительно, – считает Л. Айснер, – что даже в 1926 году, когда эпоха киноэкспрессионизма клонилась к закату, Рудольф Кляйн-Рогге наделяет своего персонажа, мага-изобретателя в «Метрополисе» Ланга, отрывистыми движениями марионетки. Это делается вовсе не для того, чтобы наглядно передать безумие экзальтированного персонажа. Ведь и Бригитта Хельм в роли настоящей Марии так же порывисто оборачивается, резко меняет выражение лица на прямо противоположное, действует и двигается точно так же, как она делает это в роли ненастоящей Марии, человека-робота. Схожим образом гримасничают и рабочие, которых подстрекают к бунту против угнетателей. Их лица вытянуты в дикие гримасы, на застывших, лишенных всякой естественности масках зияют раскрытые рты» [1, с. 178].

Лже-Мария выступает перед рабочими, призывая их к бунту, чтобы разрушить веру в Посредника, призывает уничтожать машины. Положение спасает старший бригадир Гrot, который напоминает, что они все погибнут, если уничтожат машины, город затопит вода. Лже-Мария включает генератор, машины начинают рушиться. Настоящая Мария поднимает тревогу и, пытаясь спасти детей, отводит их в «Вечные Сады». Рабочие отправляются в погоню за Лже-Марией и приговаривают ее к сожжению. От нее остается лишь стальной каркас. Обезумевший Ротвант принимает Марию за Лже-Марию, пытается сбросить ее с колокольни Собора. Фредеру удается ее спасти, он сбрасывает вниз Ротванга. Йо Фредерсен (Голова) и Гrot (Руки) готовы примириться,

но им мешают предрассудки. Фредер (Сердце) соединяет их руки. Возможно ли это примирение в действительности? Пожалуй, стоит согласиться с З. Кракауэром, что ловкий магнат обводит сына вокруг пальца: «Уступка, которую он делает рабочим, не только мешает им продолжать борьбу, но помогает магнату еще крепче держать бразды правления» [3, с. 166]. По мнению З. Кракауэра, требование Марии о том, что «сердце должно посредничать между действием и помыслом», мог вполне выдвинуть Геббельс. Он тоже обращался к народным сердцам, но во имя тоталитарной пропаганды. Изобразительное решение финального эпизода подтверждает аналогию между промышленным магнатом и Геббельсом... Композиция кадра как бы указывает на то, что промышленник отдает дань народному сердцу, поскольку желает им управлять; и что он не только собирается сложить верховные полномочия, но хочет расширить их в новой области – коллективной душе. Бунт Фредера заканчивается установлением тоталитарной власти, но этот финал он причисляет к своим победам» [3, с. 166–167].

Гомункулус превращается в диктатора, неуправляемый Голем несет разрушу, лишенный своей воли Чезаре становится убийцей, механический робот, созданный по образу человека, способен уничтожить все человечество. Многие фантазии немецких экспрессионистов оказались пророческими. Нельзя не согласиться с З. Кракауэром, который делает точный вывод: «Призрачные томления немецкой души, для которой свобода была роковым потрясением, а незрелая юность – вечным соблазном, облекшись в человеческую плоть и кровь, вышли на арену нацистской Германии. Гомункулусы разгуливали по ее площадям. Самозванцы-калигари, гипнотизируя бесчисленных чезаре, превращали их в головорезов. Безумствующие мабузе совершили безнаказанно чудовищные преступления, и лишившиеся рассудка иваны грозные измыслили неслыханные мучительства» [3, с. 280–281].

Интерес к изучению человеческой природы широко использовался Гитлером и Геб-



бельсом, следствием чего явилось образование в 1935 году института «Аненербе», созданного для изучения наследия, истории и традиций нордической расы, что имело большое значение для науки, но привело к тому, что для опытов стал использоваться человеческий материал; ради этого в концлагерях были замучены миллионы людей.

Заключение. Немецкие режиссеры-экспрессионисты обращаются к немецкой культурной традиции, к теме сотворения человека, что мы можем наблюдать еще в «Фаусте» И. В. Гете, а еще ранее – в средневековых легендах. Сотворение человека в реторте мы видим в «Гомункулусе» О. Рипперта. Сотворение человека из неживой природы путем оживления статуй происходит у П. Вегенера и Х. Галеена в «Големе», у П. Лени – в «Кабинете восковых фигур», у Ф. Ланга – в «Метрополисе». Немецкие экспрессионисты справедливо видели опасность в подобных экспериментах.

Являются ли подобные эксперименты опасными в настоящее время? В современном мире создание человекоподобных роботов было направлено на то, чтобы облегчить труд человека (robot, от robota (чеш.) – «подневольный труд»). Роботов активно используют в повседневной жизни. С помощью медицинских роботов можно выполнять сложные операции. Роботы используются при решении сложных математических задач, в компьютерных технологиях. Также широко роботы используются в быту, но не во всех сферах деятельности можно полагаться на механических заменителей человека. Трудно представить робота-ученого или робота-учителя.

Машины, созданные человеком, могут обратить свое действие против человека. Машина не человек, а призрак к человеческому интеллекту. Обращение с машиной требует особой квалификации, иначе она принесет больше вреда, чем пользы.

Список литературы

1. Айснер Л. Демонический экран. Москва: Rosebud Publishing; Паст Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. Винчи да Леонардо. Избранные произведения. В двух томах. Т. 2. / Репринт с изд. 1935 г. / Леонардо да Винчи. Москва: Ладомир, 1995. 492 с.
3. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Пер. с англ. Москва: Искусство, 1977. 320 с.
4. Попова Л. В. Ночное действие в фильмах А. Хичкока // Артикульт. № 4 (36). 2019. С. 94–102.
5. Сальникова Е. В. Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» // Наука телевидения. 2020. № 16.2. С. 45–69.
6. Сальникова Е. В. «Алгол. Трагедия власти» (1920) – футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса» // Художественная культура. 2021. № 2. С. 286–321.
7. Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина. Санкт-Петербург: Порядок слов, 2019. 464 с.
8. Стораро В. Живопись светом (1992, видеозапись). [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337>
9. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф Москва: РИК «Культура», 1993. 464 с.
10. Barron S., Dube Wolf-Dieter. German Expressionism: Art and Society. London: Thames and Hudson, 1997. 399 p.
11. Brockmann St. A Critical History of German Film. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
12. Coate P. The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 287 p.



13. *Eisner L.* The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. Oakland, Los Angeles, New York: University of California Press, 2008. 360 p.
14. Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht / Ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen: V&P unipress, 2010. 193 p.
15. *Giesen R.* The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy Jefferson. North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2019. 231 p.
16. Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre / Ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers. 2017. 248 p.
17. *Kurtz R.* Expressionism and Film. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 280 p.
18. *Pan D.* Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. 239 p.

*

Поступила в редакцию 13.07.2023