

Диверсификация паранойи: «М» Фрица Ланга и «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера

ВАДИМ
МИХАЙЛИН

1. «М»: ЭКСПОЗИЦИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ

Последовательность сцен, с которой начинается фильм Фрица Ланга «М» (1931), представляет собой идеальное наглядное пособие по организации зрительского восприятия методами, доступными свежей изобретенному звуковому кино. Открывает картину неподвижная заставка: предельно динамичный экспрессионистский рисунок человеческой руки с судорожно сведенными пальцами и со впечатанной в ладонь ярко-белой буквой «М». И литера, и рука, и фон прописаны резкими геометризованными штрихами, которые дополнительно оттеняют букву: подчеркнута неровными и большими контрастными пятнами в серо-черной гамме.

Далее следует начальный титр с именем режиссера и названием фильма, который сменяется пустым черным экраном. Вместе с чернотой приходит однократный, постепенно замирающий звук колокола; после чего наступают тишина и тьма, которые длятся долгие двенадцать секунд. И только на тринадцатой секунде, после того как зритель уже начал подозревать, что с обещанной ему экранной реальностью что-то пошло не так, из темноты начинает звучать детский голос, сперва отдаленный и тихий, но постепенно набирающий силу. Голос заполняет собой пустоту на протяжении еще пяти секунд, он произносит считалку, в которой немецкая публика начала 1930-х безошибочно узнавала припев из написанной еще в 1923 году популярной ариеттки¹. На протяжении первых десяти тактов текст звучит умиротворяюще: в песенке пелось об ожидании счастья, которое вот-вот поступит в твою дверь².

- 1 Из оперетты «Мариетта» Вальтера и Вилли Колло, сюжет которой в полном соответствии с жанром незамысловат и включает в себя комические недоразумения и ссоры на фоне автомобильных гонок, разоряющихся банкиров, светских раутов, киносъемок и поющих торговков фруктами, на поверку оказывающихся впавшими в нужду принцессами.
- 2 *Warte, warte nur ein Weilchen, / bald kommt auch das Glück zu dir! / Mit den ersten blauen Veilchen / klopft es leis' an deine Tür. / Warte, warte nur ein Weilchen, / bald kommt auch das Glück zu dir, / bringt vom Himmel dir ein Teilchen / und klopft dann an deine Tür!*



Вадим Михайлин (р. 1964) – историк культуры, социальный антрополог, переводчик, профессор Саратовского государственного университета.

Но, как только на экране начинает проступать изображение, зритель понимает, что его обманули: считалка представляет собой традиционную для детского фольклора «черную» переделку сентиментального текста. И адресату в ней обещают в скором времени встречу не со счастьем, а с Хаарманном – известным на всю Германию и казненным в 1925 году серийным маньяком-убийцей, который имел милое обыкновение прокусывать своим жертвам горло, насиловать их, а затем расчленять. В газетах Хаарманна именовали Человеком-волком, Ганноверским вампиром и Ганноверским мясником: последнее среди прочего объяснялось тем, что в свободное от убийств время он поставлял в мясные лавки неизвестного происхождения фарш. Контраст между тревожным ощущением темноты (плюс колокол, плюс рука) и слащавым текстом (плюс детский голос) сменяется контрастом между группой играющих детей и садистским стишком: голова адресата пойдет на холодец, живот на шпик, ноги на рульки, а остальное маньяк, изрубив топориком в фарш, просто выбросит вон³.

Дети стоят кружком, девочка в центре ведет счет; снята сцена средним планом, под крутым углом и сверху – так же, как видел бы ее человек, вышедший на балкон второго этажа. Камера неторопливо смещается, поднимается вверх, и мы действительно видим женщину, которая проходит через общий балкон с корзиной белья. Женщина отчитывает девочку, называя считалку «кошмарной», детский голос на несколько секунд замолкает, но, как только взрослый человек скрывается в дверном проеме, счет возобновляется, и женщина поднимается по лестнице под приглушенное, но достаточно узнаваемое «Warte, warte nur ein Weilchen...». Женщина звонит в дверь и отдает корзину прачке, между делом пожаловавшись на садистский стишок и получив в ответ утешительную реплику о том, что о детях можно не беспокоиться, пока слышны их голоса.

Сцена дана кадром, с одной стороны, предельно тесным, а с другой – столь же подчеркнуто неполным, открытым в невидимые зрителю зоны. Женщины стоят в дверном проеме, за которым приоткрывается вид в (предположительно) просторное жилое пространство. Оценить его объем и возможную населенность мы не в состоянии, но в обозримую его часть справа и слева проникают случайные фрагменты почти невидимых вещей – и тени от предметов невидимых. Дальняя стена прорезана еще одним дверным проемом, но дверь закрыта: за ней может быть уходящая в бесконечность анфилада, а может

3 Warte, warte nur ein Weilchen, / bald kommt Haarmann auch zu Dir, / mit dem kleinen Hackebeilchen, / macht er Schabefleisch aus Dir. / Aus dem Kopf da macht er Sülze, / aus dem Bauch da macht er Speck, / aus den Beinen macht er Eisbein / und das and're schmeißt er weg.

быть и крохотный чулан. Передний план горизонтально пере-резан лестничными перилами – и мы не можем не ощущать, что наша собственная точка зрения подвешена над лестничным проемом глубиной как минимум в десяток метров: куда в свою очередь выходят двери, двери, двери... Это абсолютно кафкианское пространство – со всеми прилагающимися к нему суггестивными аномалиями.

В разговоре упоминаются убийства, о которых знает и говорит весь город. Женщина уходит, прачка возвращается к прерванной было стирке, но часы бьют полдень, и она с улыбкой поднимает на них глаза. Зритель понимает, что она ждет ребенка из школы, – и автоматически оформляет ее сюжет в оттенки уже сформированного тревожного чувства. С боем часов совмещается бой городских курантов, по тону очень похожий на тот удар колокола, которым была аранжирована изначальная тьма, и организует мостик к следующему кадру: группе взрослых людей, выстроившихся у дверей в школу – полукругом, совсем как играющие в считалочку дети. Куранты здесь звучат куда громче, и зритель автоматически делает поправку на то, что сюжет имеет не только интимное измерение: «весь город» действительно знает о серийном убийце, беспокоится за детей и соизмеряет свои страхи с единым ритмом. Под те же куранты, но уже отдаленные, мы возвращаемся в квартиру прачки: она как раз варит суп, пробует его и улыбается, явно вспомнив о ребенке.

Ребенок – девочка лет восьми – тут же предъявляется и зрителю. Она прощается с подружками на улице, рядом с дорожным знаком «Школа» – и, не глядя, шагает на проезжую часть, чтобы перейти через дорогу. Звучит автомобильный сигнал, и девочка испуганно отскакивает обратно на тротуар. Мимо проносится машина, затем в кадре появляется полицейский: он берет девочку за руку, останавливает движение и ведет ее на другую сторону улицы. Камера выхватила из симфонии большого города основные элементы неотвратимо надвигающейся трагедии. Девочка уже была на волосок от смерти; незнакомый мужчина уже взял ее за руку и увел из кадра. Смерть и незнакомец еще не успели совместиться в единый образ и до поры до времени притворяются стертými, лишенными какой-то особой значимости деталями городской повседневности. Но зритель, успевший включиться в логику саспенса, уже не может не воспринимать эти детали как знаки, намекающие на основной, скрытый от глаз сюжет.

Монтажная склейка опять перемещает нас в квартиру, где мать накрывает на стол, любовно раскладывая столовые приборы. И тут же мы возвращаемся обратно на улицу: девочка идет, стуча мячиком об асфальт, а встречные прохожие от-

брасывают на близкую стену резкие черные тени, которые поглощают тень самой героини. Девочка идет, не поднимая головы – она следит за мячиком и не видит, как в кадр wpłyвает стоящий у столба мужчина. На нем классические для будущей нуарной традиции длинный двубортный плащ и шляпа. Он читает газету – или делает вид, что читает: у зрителя есть пара секунд на то, чтобы рассмотреть будущего убийцу; а потом еще пара для того, чтобы смириться с мыслью, что это и впрямь совершенно безобидный берлинец, который просто остановился у столба, чтобы почитать свежую газету. Город способен наделять зловещим смыслом любой элемент пейзажа, но те знаки, что выстроятся, в конечном счете, в систему, затасованы среди сотен и тысяч пустых и привычных форм. Любая из них может оказаться, а может и не оказаться уликой при том, что общее их число радикально превышает границы не только нашей памяти, но и нашего внимания – и те, что по случайности попали в рамку кинокадра, не только не отменяют всех прочих, но старательно намекают и на их присутствие за пределами нашего поля зрения, и на их зловещую готовность действовать за нашей спиной. Компоненты коктейля, необходимого, чтобы переключить зрителя на параноидальное восприятие диегетической реальности, собраны и смешаны.

Девочка проходит мимо зияющей темной подворотни: и снова ничего не происходит. Затем она останавливается и принимается отбивать мячик от афишной тумбы. Камера поднимается, и мы видим плакат с крупно выведенной надписью «Wer ist der Mörder?», с обещанием награды в десять тысяч марок за информацию о преступнике и списком его предыдущих жертв. Мячик ударяется в список убитых детей. Затем на афишу навигается тень, профиль толстощекого и губошлепого мужчины в плаще и шляпе, – и останавливается так, чтобы создать идеальное обрамление для слова «Убийца». «Какой красивый мячик, – говорит из-за кадра вкрадчивый голос. – Как тебя зовут?»

Нас снова перебрасывают в квартиру, где мать суетится у стола – и радостно спешит к двери, услышав с лестницы быстрый топот ног. Но на лестнице она видит только соседских девочек, которые говорят ей, что Эльзи с ними не пошла. В это время Эльзи получает от незнакомца фигурный воздушный шарик, купленный у слепого лоточника, – шарик, вероятнее всего, должен был изображать клоуна, но больше всего он похож на комиксные версии жутковатых космических пришельцев. Незнакомец постоянно стоит спиной к камере, его лица мы не видим, зато слышим мелодию, которую он начинает насвистывать – григоровскую «Пещеру Горного короля». В дальнейшем эта тема не только будет безошибочно указывать на

близкое присутствие персонажа – зритель достаточно быстро поймет, что именно она служит для убийцы триггером, свидетельством того, что этот полноватый, застенчивый и безобидный невротик в очередной раз превратился в монстра.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОИИ...

Сцена с лоточником – идеальное воплощение ланговской эстетики умолчаний. Зритель видит в кадре троих значимых участников сюжета – убийцу, жертву и ключевого свидетеля, который впоследствии поможет опознать и выследить маньяка. Но предьявленная реальность принципиально неполна и непрозрачна. Слепой старик-лоточник не видит лица убийцы, а только слышит музыкальную тему: собственно, как и зритель. Звук в «М» – самостоятельный пласт монтажа, и пользуется им Фриц Ланг виртуозно. Это его первый звуковой фильм, и, в отличие от большинства режиссеров, он сразу разглядел в звуковом сопровождении не просто возможность повысить достоверность изображения. У него – это мощный инструмент, который позволяет режиссеру оперировать внекадровыми пространствами, заставляя зрителя включать в проективную реальность то, чего нет на экране. Звук в «М» – одно из главных средств параноидизации зрительского воображения. Хотя и не единственное.

Город способен наделить зловещим смыслом любой элемент пейзажа, но те знаки, что выстроятся, в конечном счете, в систему, затасованы среди сотен и тысяч пустых и привычных форм. Любая из них может оказаться, а может и не оказаться уликой при том, что общее их число радикально превышает границы не только нашей памяти, но и нашего внимания.

Пространство кадра одновременно заужено, загромождено и открыто во все стороны разом, так чтобы взгляду в нем было тесно и чтобы присутствие обширных внешних зон (вне всякого сомнения, заполненных значимыми, но невидимыми сигналами) постоянно напоминало о себе⁴. Убийца появляется в сюжете – еще перед началом фильма – как смутное предощущение во тьме, потом – как персонаж детской считалки, затем

4 Кадр обрезан по краям: вывеска слева от зрителя и рекламный плакат справа «вываливаются» за пределы, доступные взгляду, создавая эффект «недопроявленного текста». Металлическая лестница уходит вверх и вправо: она явно ведет к какой-то невидимой двери, намекает на ее присутствие, но теряется за углом здания и пестрой мешаниной воздушных шариков. Шарик же закрывают вывеску заведения, у дверей которого (также невидимых) стоит лоточник, оставляя от нее только кафкианскую букву «К». Девочка смотрит на полдюжины надувных инопланетян, которые, в отличие от продавца, смотрят одновременно во все стороны – то есть в те самые закрытые зоны, куда зрительскому взгляду доступ запрещен.

в буквальном смысле слова прорывается в кадр, возникнув из текста о себе самом – тенью на афише. Набранное крупным готическим шрифтом слово «Mörder» впечатано в его фигуру заблаговременно – задолго до того, как случайный мелкий жулик пометит его, опознанного по свисту, меловой литерой «М». Теперь же маньяк предъявляет зрителю ключевой лейтмотив, по-прежнему оставаясь безликим, – и мягко сопровождает девочку в то внешнее пространство, куда ведут бесконечные ланговские лестницы, пролеты, подворотни, двери и коридоры.

Мы возвращаемся в квартиру прачки. Звенит дверной звонок, она с прежней радостной улыбкой, на ходу вытирая руки, идет встречать дочь. Но за дверью оказывается некий герр Герке, торгующий вразнос сенсационными памфлетами: не проявленная в кадре внешняя действительность в очередной раз обозначает свое гигантское безразличное присутствие в каждом городском сюжете⁵. С купленными брошюрками в руках (одна из которых наверняка посвящена серийным убийствам, взбудоражившим весь город), она собирается было закрыть за визитером дверь, но уже сформированный в зрительском воображении сюжет рвется наружу и требует от персонажа хоть какого-то действия, обозначающего попытку заглянуть в скрытые от нас зоны диететической реальности. А посему мать выходит на лестничную площадку и заглядывает в проем. «Родченковский», предельно геометризированный кадр уходящих вниз ступеней держится на экране долгие шесть секунд: в полной тишине, которая под конец сменяется криком «Эльзи!». Действие снова затормаживается; мать медленно возвращается в квартиру, запирает дверь, смотрит на часы, и тут сквозь закрытое окно внешняя действительность еще раз напоминает о своем существовании приглушенным криком разносчика «Покупайте шторы, бумагу, вино и пиво!». Мать подходит к окну и кричит в ответ пустоте «Эльзи!», еще раз подтверждая смысловую несовместимость маленького личного сюжета и большой городской реальности.

Далее Фриц Ланг повышает общую тональность саспенса до предельных величин, полностью отказываясь имитировать связанное действие и переходя на сугубо монтажную методику

5 Элемент саспенса, который впоследствии разойдется на цитаты, – как и многое другое из найденного Фрицем Лангом в «М». Так, в позднеоттепельном фильме Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967) две женщины, которые в полутемной квартире ждут одного и того же мужчину – одна в свежевystроенной модной прическе, другая с бутылкой шампанского – застывают в кадре, оценивая друг друга, и тут же, услышав звонок, кидаются к двери. Но за дверью оказывается незнакомый человек в клетчатой кепке, небрежно привалившийся к косяку, с блокнотом и карандашом в руках, который задает совершенно контринтуитивный вопрос: «Мыши-крысы есть?» – «Что?» – переспрашивает героиня, будучи не в состоянии вынырнуть из той проективной реальности, ради которой открывала дверь. «Мыши, крысы – есть?» – акцентированно повторяет клетчатая кепка и, услышав растерянное «Не-ет...», привычным жестом выписывает, отрывает и протягивает какой-то квиток.

работы со зрительским воображением. Крик матери повторяется несколько раз, набирая все более панические обертона, и совмещается с последовательностью неподвижных кадров, каждый из которых являет собой метафору пустоты, значимого отсутствия. «Эльзи!» / лестничный проем; «Эльзи!» / обширное чердачное пространство с редко развешенным бельем, не оставляющим сомнения в том, что и здесь нет ни единой живой души; «Эльзи!» / стоящая на столе суповая тарелка с аккуратно положенными справа и слева ложкой и салфеткой в дешевой кольце из прессштофа.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОЙИ...

Кадр с тарелкой задает структуру последующей серии сцен, построенной на одних и тех же композиционных принципах и на одном и том же замедленно-неуверенном ритме. Тарелка обозначает смысловой центр натюрморта с открытой композицией, чуть смещенный по отношению к центру геометрическому – в левый от зрителя нижний квадрант. Следующий кадр дает нам уже знакомый мячик, который медленно выкатывается из кустов справа, пересекает центральную ось и, зыбко покачиваясь, постепенно замирает в той же позиции, в которой зрительский глаз зафиксировал тарелку и которая требует заполнения округлой формой. Затем мы видим шарик в виде человечка, тоже вполне узнаваемый, который судорожно трепещет, застряв в проводах рядом с задающим центральную ось изображения телеграфным столбом. Нужно ли особо оговаривать тот факт, что позиция у шарика – ровно та же, что у тарелки и мячика: чуть смещенная от центра вниз и влево. Постепенно шарик отрывается и улетает за пределы кадра влево, в сторону, противоположную той, откуда выкатился мяч. Кадры выровнены в строгом ритме: каждый длится ровно шесть секунд. Они сменяют друг друга в полной тишине, в которой отсутствуют даже фоновые звуки. Режиссер выстраивает на экране динамизированный *nature morte* в исходном смысле этого слова, принципиально исходящем из идеи смерти.

2. «М»: СТРУКТУРА И ПАРАНОЙЯ

Итак, перед нами трехчастная динамическая абстрактная композиция, предметное наполнение которой всего лишь оформляет внешнее визуальное впечатление и отвлекает внимание от внутренней структуры, основанной, с большой долей вероятности, на принципах, почерпнутых у таких теоретиков Баухауса, как Пауль Клее и Василий Кандинский⁶. Сколько-нибудь

⁶ О влиянии идей Баухауса на Фрица Ланга см., к примеру: KENTGENS-CRAIG M. *The Bauhaus and America: First Contacts, 1919–1936*. Cambridge: MIT Press, 2001. P. 43–44. Тот же Кандинский в опубликованной в 1926 году теоретической работе «Точка и линия на плоскости», совершенно эзотеричной как по общему

подробный иконологический ее анализ не входит в задачи этой статьи⁷ – но здесь имеет смысл обозначить общую эстетическую рамку, по природе своей сугубо авангардную, восходящую к представлению о функциональной природе искусства, которое не отражает видимую действительность, но формирует ее в восприятии зрителя. Деконструктивистская установка на снятие культурных напластований и конструктивистская – на поиск универсального языка, способного пробиться к «заводским настройкам», определяющим человеческое восприятие, – были для авангарда общими и позволяли позиционировать искусство в качестве идеального механизма управления как индивидуальным, так и групповым поведением⁸.

Художники, как правило, воспринимали эту задачу более или менее буквально, и история абстрактного искусства полна застывших двух- и трехмерных высказываний, претендующих на непосредственную и радикальную перенастройку зрительских визуальных и когнитивных установок. Фриц Ланг использовал авангардный инструментарий менее радикально, но куда более гибко и прагматично, формируя с его помощью *структуру* визуального ряда, который при этом был насыщен привычными, легко опознаваемыми фигуративными и звуковыми элементами⁹. Зритель получал необходимый набор установок – но контрабандой, не утрачивая при этом доверия к предъявленной ему экранной реальности как к чему-то предельно знакомому, практически неотличимому от той реальности, что ждала его за стенами кинотеатра сразу по окончании сеанса¹⁰. Вот тут-то и вступало в действие ланговское *know how*. Ибо, вместо того, чтобы создавать на экране реальность, достовер-

мировоззренческому послы, так и по чудовищной путаности изложения, настойчиво нагромождает системы бинарных оппозиций, привязывая их к геометрическим формам и к базовым измерениям двумерного изобразительного поля. См.: KANDINSKY W. *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. München: Verlag A. Langen, 1926 (рус. перев.: КАНДИНСКИЙ В. *Точка и линия на плоскости*. СПб.: Азбука-классика, 2005). А параллельно (с 1923-го по 1929 год) пишет десяток полотен, исследующих природу и функции круга как формы, «самой строгой, но неисчерпаемой, [...] которая яснее всего указывает путь к четвертому измерению» (в письме к Вилли Громану от 12 октября 1930 года, см.: GRONMANN W. *Wassily Kandinsky: Life and Work*. New York: Harry N. Abrams, 1958. P. 188).

- 7 Более подробный разговор на эту тему – в расширенной версии настоящей статьи, которая планируется к публикации в сборнике «Зло как благо. Интерпретация культурных кодов 2025» (Саратов, 2025).
- 8 А в особо амбициозных эго-проектах (впрочем, не единичных и даже не редких) – и в механизм управления космосом.
- 9 На уровне простейших, неререфлексивно опознаваемых сигналов, касающихся фактуры предмета и пространства, телесных техник, способов видения и так далее.
- 10 Этот эстетический принцип Ланг нащупал не сразу: в «М» он впервые и задействует его в полную силу. В фильмах 1920-х баланс между достоверностью ланговского диететического пространства и предельно обобщенными смысловыми сообщениями выстраивается совершенно иначе – с явным перекосом в пользу последних. Недаром Альфред Дёблин, заимствовавший для своего романа «Берлин Александерплац» (1929) целый ряд находок из «Метрополиса» (1927), счел необходимым уравновесить ланговские аллегорические фигуры плотным материальным рядом – как изобразительным, так и речевым, – построенным на запредельной, на грани футуристического коллажа, разностильности и многоголосице. В свою очередь Ланг явно был знаком с «Берлином...» – судя по тому, как он скорректировал язык своего первого *звукового* фильма.

ную и предсказуемую, то есть, собственно, выполнить одну из тех ключевых задач, которые в любом человеческом обществе стоят перед искусством, он создал реальность достоверную и параноидальную.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОЙИ...

С когнитивно-антропологической точки зрения искусство нравится нам прежде всего потому, что делает нам предложение, от которого трудно отказаться. Оно предлагает *управляемую реальность*, сопоставимую с нашим актуальным опытом, но радикально от него отличающуюся по одному ключевому параметру: оно играет по правилам. Искусство паразитирует на одном из ключевых свойств нашей психики, категорически необходимом для того, чтобы сохранять иллюзию контроля в потоке информации, радикально превышающем возможности наших памяти и внимания: на привычке к ситуативности восприятия, к необходимости «ставить рамку», внутрь которой попадает информация, считаемая нами релевантной. Вся прочая информация попросту не замечается, оставаясь – на всякий случай – в поле «периферийного зрения», позволяющего отслеживать совсем уже выбивающиеся сигналы, которые могут свидетельствовать о том, что мы не учли какую-то систему значимую информацию и рамку нужно менять. Но само это обстоятельство – необходимость постоянно отслеживать информацию, которая не признана нами ситуативно значимой, но потенциально таит в себе угрозу – подрывает иллюзию контроля, угрожая как минимум нашему психологическому благополучию, а как максимум – нашей идентичности и психическому здоровью. Искусство же манит нас фантомом контроля непоколебимого – в пространстве, в обстоятельствах и во времени. Количество значимых элементов здесь неизбежно является конечным, законы жанра диктуют модус восприятия, а через полчаса мы увидим финальные титры.

Именно по этой причине искусство несет на себе отсвет божественного. Идея бога «впечатана» в наше сознание все той же невротической одержимостью неполнотой контроля. Если ситуативные рамки, которые мы в состоянии удерживать, не вмещают всей потенциально значимой информации, то одна из наиболее логичных стратегий коррекции подобного положения вещей как раз и заключается в изобретении всеобъемлющих внешних инстанций, способных если не контролировать все неуценное нами, то во всяком случае выстраивать несравнимо более широкие когнитивные рамки¹¹. Общение с искусством «утешает» – как и общение с богом.

11 И одновременно персонифицировать эти инстанции (чтобы с ними можно было договариваться), предположить в них интерес к людям вообще и к себе лично – и определить способы связи с ними и воздействия на них. См. подробнее: Михайлин В. *Зато джинсы целы: игры с ближайшим будущим и позднесоветский прогностический анекдот* // Неприкосновенный запас. 2021. № 5(139). С. 275–300.

В «М» Фриц Ланг проблематизирует именно эту функцию искусства, делая это прежде всего за счет сочетания двух одновременно и постоянно действующих механизмов. С одной стороны, он раз за разом переадресует зрителя к закадровой реальности, незримой, но постоянно напоминающей о себе¹². С другой – размещает именно в этой, призрачной, реальности, о которой зритель может только догадываться, все то, чего зритель больше всего боится, а потому сильнее всего хочет увидеть. В фильме, главным действующим лицом которого является маньяк-детоубийца, зрителю не показывают ни одного трупа и ни единой сцены, так или иначе связанной с непосредственной попыткой убийства. Более того, все видимые акты насилия здесь совершает не протагонист, а те, кто боится его либо пытается поймать: прохожие на улице, полицейские и члены подпольного криминального синдиката, который – параллельно полиции – объявляет собственную охоту на маньяка.

Искусство нравится нам прежде всего потому, что предлагает управляемую реальность, сопоставимую с нашим актуальным опытом, но радикально от него отличающуюся по одному ключевому параметру: оно играет по правилам.

Сразу после натюрмортов с динамическим кругом зритель становится свидетелем – и участником – процесса зарождения массовой паранойи, причем особый акцент делается на медийных механизмах, сопровождающих и провоцирующих этот процесс в современной городской среде. На пустой улице, изобилующей темными проемами подворотен и открытыми дверями, которые ведут в недоступные для нашего взгляда закадровые пространства¹³, вдруг начинают появляться люди: они выходят из домов и автомобилей (которые на первый взгляд казались пустыми), входят в кадр извне. Движение поначалу кажется размеренным и спокойным, но из-за пределов видимости доносится крик «Срочный выпуск!» – и в поле нашего зрения появляются разносчики, один за другим, которые на бегу продают газеты прохожим. Динамическая заряженность

- 12** За счет авангардной структуры кадра и подчеркнутой проницаемости его внешней рамки, сквозь которую постоянно дают о себе знать невидимые или частично видимые предметы, тени от них, звуки, затемненные или закрытые пространства и так далее.
- 13** В кадре работает и вполне авангардный – если вспомнить о том, как футуристы или кубисты оперировали в изобразительном поле элементами текста, – интрадигетический текстовый комментарий. Единственная на весь кадр, а потому неизбежно привлекающая к себе зрительское внимание магазинная вывеска с крупно выведенной и легко читаемой надписью «Gelegenheitskaufe» («Случайные покупки») дает дополнительный акцент на спонтанности происходящего.

пространства резко возрастает, улица вскипает на глазах, и в следующем кадре, снятом в куда более нервующем ракурсе, газетчик становится центром суевающейся толпы, а зритель ловит обрывки случайных реплик, которые мигом переводят общую возбужденность в режим индивидуального страха.

Монтажная врезка дает нам очередной безликий портрет убийцы, который пишет письмо в газету, – он снят со спины и насвистывает свою ключевую тему в невротически синкопированном ритме. Затем следует целая череда сцен, показывающих, как именно реагируют клетки социального тела на сенсационную городскую легенду, поданную через усиливающий медийный канал¹⁴. Зритель, с одной стороны, уравнивается в правах с диегетическими персонажами, поскольку *persona* (маска/личина/личность) убийцы остается для него нераскрытой. А с другой – обладает неким ущербным полужнанием о маньяке (фигура, телесность, мелодия), которое не снимает беспокойства, но, напротив, обостряет его за счет мерцающего ощущения опасности.

Толпа собирается у наклеенной на стену афиши с информацией об очередной, девятой по счету, жертве и обещанием награды. Шрифт мелкий, разобрать его могут не все, кто-то начинает читать вслух – и снова обрывки информации начинают прирастать эмоциями и интерпретациями, разбегаясь по частным репликам. Тот же текст зачитывается¹⁵ за столом, типичным немецким *Stammtisch* для компании завсегдатаев, и провоцирует конфликт, когда один из приятелей прямо обвиняет другого в том, что тот и есть убийца – драку едва удастся предотвратить. Полицейский произносит при обыске в частной квартире фразу «Убийцей может оказаться каждый», – и эта произнесенная как бы между делом формула тут же иллюстрируется сценой на улице. Девочка спрашивает у совершенно безобидного пожилого прохожего¹⁶, сколько сейчас времени; тот в ответ рекомендует ей идти домой и вежливо интересуется, далеко ли она живет. Вопрос слышит огромного роста пролетарий, которому на разговаривающего с ребенком мужчину уже указали две досужие женщины. Вокруг пойманного «убийцы» мигом собирается толпа, и сцена останавливается на пороге насилия, уже группового. Которое все-таки происходит в следующем кадре, где за убийцу принимают пой-

14 См.: ZAPPE F. *In the Shadow of the "Indeterminate Speech-Act": The Populist Politics of Rumor in Fritz Lang's Early Sound Films* // *European Journal of American Studies*. 2020. Vol. 15. № 4 (<https://journals.openedition.org/ejas/16356>).

15 Голос чтеца при этом не меняется, объединяя две сцены поверх монтажной склейки – еще одно ланговское *know how*, превратившееся уже через несколько лет в хрестоматийный кинематографический прием под названием «косая склейка».

16 Остановившегося почитать газету у того же самого столба, возле которого стоял подозрительный незнакомец с газетой.

манного полицейским в автобусе карманника: полицейского оттесняют в сторону, а преступник становится жертвой толпы мирных граждан.

3. «М»: УНАНИМИЗМ И ПСИХОДРАМА

Эта череда сцен следует в русле эстетики, уже не столько экспрессионистской, сколько унанимистской. В вышедшей еще в 1923 году книге Жюль Ромэна «Белое вино Ла Виллет» есть рассказ под названием «Линч на улице Родье», где описывается аналогичный механизм спонтанной самоорганизации социального тела в ответ на вторжение зла, угрожающего подорвать привычное течение жизни. Двое апашей, терроризирующих среди белого дня сонную улочку на севере Парижа, внезапно перейдя какую-то ни для кого невидимую и непонятную черту, вызывают к жизни тектонический импульс, который в мгновение ока превращает мирных и запуганных ими обывателей в разъяренную толпу и в буквальном смысле слова стирает их с лица земли. Предметом интереса для Жюль Ромэна – как и для Фрица Ланга – является не столько сам человек толпы¹⁷, сколько та внешняя, невидимая, неосязаемая и безликая сила, которая моментально и радикально видоизменяет человеческую природу¹⁸. Унанимизм – это не просто модернистская попытка разобраться в элементарных моделях человеческой психики, но скорее попытка пробиться, минуя индивидуальность «заводские настройки», к тем инстанциям (средам, сущностям или персонифицированным инстанциям), которые контролируют большие ситуативные рамки и способны включать человека в сюжеты, превосходящие его понимание, – вне зависимости от его воли.

Здесь самое время вспомнить, что Петер Лорре (настоящее имя – Ласло Лёвенштайн) – исполнитель главной роли в «М» – не только проходил в начале 1920-х системную театральную и мировоззренческую выучку у Якоба Леви Морено, но и получил от него сценический псевдоним, под которым в дальнейшем стал известен сперва на немецкой театральной и кинематографической сцене, а потом, после переезда в США, и на мировой. И о том, что лицо убийцы мы впервые видим в контексте психодраматического этюда. Персонаж Петера Лорре стоит перед зер-

17 «Толпа делает из нас, что хочет. Человек в толпе как бы вновь рождается, и появляющееся тогда существо никому не ведомо» (Ромэн Ж. *Белое вино ла Виллет. Собрание сочинений: В 4 т.* М.: Терра, 1994. Т. 1. С. 253).

18 «Поравнявшись с писчебумажным магазином, я вдруг сотрясаюсь как от электрического удара. Никто даже не прикоснулся ко мне, никто не закричал; но меня всего сотрясло, как если бы на меня свалился трамвайный провод. [...] Улица вдруг набросилась на обоих апашей, как [...] ну, как я сжал бы вдруг руками горло цыпленка» (Там же. С. 261).

калом и последовательно демонстрирует зрителю две природы, сменяющие друг друга у рычагов контроля над его психикой: маску вялого инфантильного нарцисса сменяет маска безумного демона. Причем переход от одной эссенциальной сущности к другой осуществляется через прямое физиологически привязанное действие. Герой лениво любит собственным отражением, но вдруг при очередной крохотной смене ракурса уголок его рта начинает ползти вбок. Взгляд едва заметно меняется, он явно присматривается к какому-то ему одному знакомому сигналу, потом поднимает пальцы обеих рук и оттягивает углы рта вниз, превращая лицо в копию древнегреческой трагической маски. Лениво опущенные веки поднимаются, глаза выкатываются, и через секунду зритель уже видит перед собой существо, совершенно хтоническое (илл. 1, 2).

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОЙИ...



Мореновскую психодраму и социометрию современная (практико-ориентированная) психология видит прежде всего как набор методик, которые позволяют облегчить решение проблем, связанных с индивидуальной травмой, а также проблем индивидуального и группового взаимодействия. Между тем и психодрама, и социометрия исходно являются элементами куда более амбициозной, цельной, хотя и сформулированной в весьма расплывчатых терминах системы, по природе своей весьма близкой ко взглядам таких мистически ориентированных мыслителей первой половины – середины XX века, как Карл Густав Юнг, Рудольф Штайнер и Георг Гроддек. В основе концепции Морено лежит постулирование над-персональной природы психического: Фрейда и следующую за ним традицию психоанализа он считал реликтами позитивистской, биологизаторской, индивидуалистически-ориентированной научной парадигмы XIX века, неспособной отказаться от концепции индивидуального человеческого существа как смысла и цели бытия – и как единственного доказанного и проверяемого субъек-

*Илл. 1. «М» (1931).
Первый портрет
убийцы.*

*Илл. 2. «М» (1931).
Трагическая маска
безумия.*

та сознания¹⁹. По Морено, индивидуальная психика реальна, но не менее реальна и куда более широкая, незримая и всеобъемлющая психическая субстанция, именуемая «спонтанностью» (*Spontaneität*): спонтанность существует много дольше, чем человеческая память или человеческое либидо, она обладает собственной интенциональностью и способна воздействовать как на индивидуальное, так и на групповое человеческое поведение. Она не добра и не зла, взаимодействие с ней может обернуться для человека серьезными проблемами, поскольку системное подавление порывов, связанных с обращением к спонтанности, ведет к возникновению невроза, самозабвенное же повиновение исходящим от нее импульсам – к творчеству и/или к психическому расстройству.

Спонтанность существует много дольше, чем человеческая память или человеческое либидо, она способна воздействовать как на индивидуальное, так и на групповое человеческое поведение. Она не добра и не зла, взаимодействие с ней может обернуться для человека серьезными проблемами.

Так, этюд, который Петер Лорре разыгрывает в сцене отзеркаливания двойственной природы своего персонажа, четко строится на переходе границ между неврозом и психозом – и на той роли, которую играют в этом переходе внешняя спонтанность и собственная работа с маской. Лорре продемонстрирует эту технику как минимум еще один раз. Зеркало заменит уличная витрина, в которой он увидит – в ожерелье из выставленных там складных ножей – очередную потенциальную жертву. Безобидный фрик, улыбочиво жующий губами и разглядывающий безделушки, превратится в машину для убийства через простой жест: оттягивание уголка рта вниз (илл. 3). И зритель поймет, что смена ролей произошла не только по резкой перемене в телесных техниках персонажа, но и по тому,

19 Ср.: «Причиной того сопротивления, которое вызвала моя попытка разрушить сакральную целостность индивида, является предубеждение в том, что чувства, эмоции и мысли не могут существовать иначе, как в рамках некой структуры, вместе с которой они рождаются и исчезают. [...] Но эти чувства, эмоции и идеи “покидают” человеческий организм – и куда же они деваются? Изучение групп показало, что они находят себе продолжение в межличностных и межгрупповых отношениях других индивидов, отправляются в странствие по человеческим сетям – попадая или не попадая в поле нашего зрения, но, с завидной долей вероятности, независимо от нашей воли» (MORENO J.L. *Sociometry and Cultural Order*. New York: Beacon House, 1943. P. 320). Свои самые известные работы Якоб Морено опубликовал уже в эмиграции, по-английски – и много позже, чем сформировалась его система взглядов, оказавшая влияние на немецкоязычную театральную и кинематографическую среду 1920–1930-х. Впрочем, ключевые положения были представлены уже в вышедшей на немецком книге «Театр спонтанности» (Idem. *Das Stegreiftheater*. Potsdam: G. Kiepenheuer, 1924).

что, выходя из кадра, он «включит» «Пещеру горного короля». Незримая рука спонтанности раскрыла нож, высвободив скрытое под перламутровой накладкой стальное лезвие – отменив многослойность объекта и сообщив ему цель.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОЙИ...



Илл. 3. «М» (1931).
Витрина.

Только спонтанность способна придать отношениям между людьми истинный смысл. Лишенные спонтанности отношения строятся либо на переносе, при котором человек просто овеществляет другого, превращая его в марионетку в собственной пьесе, либо на эмпатии, которая предполагает столь же одностороннюю попытку подладиться под другого. Спонтанность же дарует людям то, что Морено называет *теле*: полноценное взаимоприсутствие и взаимопроникновение, способность одновременно испытывать одни и те же чувства, обмениваться информацией на расстоянии без опосредующих носителей – и так далее. *Теле* «на двоих» именуется любовью, и это только первая ступень посвящения. На более высокой ступени стоит *теле* микрогрупповое: как раз здесь, как правило, останавливается практическая психология, стараясь не вспоминать о том, что за этим у Морено следуют *теле* больших социальных тел (институции, города, нации), а венчает все *теле* всего человечества²⁰. Как это часто бывает с теоретизированием

20 Ср.: «Социальный атом составлен, таким образом, из разнородных теле-структур; в свою очередь социальные атомы являются частью систем более высокого порядка, социометрических сетей, которые связывают или разобщают большие группы индивидов в зависимости от их теле-отношений. Социометрические сети включены в еще более масштабное единство, в социометрическую географию сообщества. А сообщество есть часть всеобъемлющей конфигурации – человечества как такового» (ИДЕМ. *Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*. New York: Beacon House, 1953. P. 36).

авангардно-мистического толка, для истории исследователи, а тем более последователи просеивают наследие Морено через нонконформистские и гуманистические сита, старательно оставляя за кадром собственно авангард и собственно мистику, а вместе с ними – и тоталитарный потенциал.

Впрочем, к Фрицу Лангу это не относится ни в малейшей мере: его интересовала именно синергия большого социального тела. Недаром исходный вариант сценария назывался «Город ищет убийцу». В полном соответствии с законами древнегреческой трагедии протагонист становится фигурантом сюжета, много большего, нежели он в состоянии себе представить. Смена масок, которая определяет его внутренний сценарий²¹; сдвоенная детективная фабула, в которой убийцу пытаются найти как полиция, так и преступники, которых ищет полиция; последовательность саспенсов, формирующая атмосферу триллера; техника лейтмотива, которая сообщает зрителю роскошное чувство собственной компетентности, превосходящей компетентность любого персонажа; изысканный монтаж, который, наоборот, поддерживает в зрителе чувство удивления от увиденного и не позволяет отвлечься ни на секунду – вся эта роскошь работает на ту же самую задачу, что и вещный мир, который заполняет структуру конструктивистского кадра. Отвлекает внимание от ключевой системы сигналов, организующей зрительские проективные реальности.

Ибо главный сюжет этого фильма строится вокруг *теле*, формирующегося на уровне четырехмиллионного мегаполиса. А протагонист выполняет ту же роль, что и одноименный фигурант мореновской психодраматической группы: ставит всех остальных участников процесса лицом к лицу с собственной травмой, заставляет их проигрывать варианты собственного сюжета и – вызывает к жизни *теле*, которое превратит их всех – полицейских, преступников, чиновников, попрошаек, случайных прохожих, родственников убитых детей – в единое социальное тело. Девять убитых детей (и едва предотвращенное убийство десятого) здесь – кровавая жертва, необходимая, чтобы актуализировать переживание сакрального. Всеобщая паранойя – травматический (и тоже чреватый жертвами) механизм

21 Собственно, как и сама по себе работа с глубинной психологией протагониста, совершенно не характерная для прежних фильмов Ланга с их сугубо типажными персонажами. Появление Петера Лорре, прошедшего не только психодраматическую школу у Морено, но и школу «очуждения» у Бертольта Брехта, могло оказать на формирование как замысла «М», так и позднейшей звуковой эстетики Ланга куда большее влияние, чем обычно принято считать. Не случайно Патрик Макгиллиган назвал «М» «первым фильмом, в котором Ланг начал проявлять любопытство по отношению к психологии простых человеческих существ» (MCGILLIGAN P. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. London: Faber and Faber, 1997. P. 221). Кстати, он же обратил внимание и на то обстоятельство, что персонаж Петера Лорре – единственный по-настоящему живой герой картины, способный вызвать сопереживание со стороны зрителя в значительно большей степени, чем его жертвы и преследователи. Во всем фильме только он испытывает сильные эмоции, рассчитанные на зрительскую эмпатию: мучается, сомневается, боится (Ibid. P. 148, 155).

консолидации. А сам преступник, в конечном счете, обречен стать местом мореновской же встречи: обретения *теле*²².

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОЙИ...

4. ПОСЛЕ «М»: УПРАВЛЯЕМАЯ КИНОПАРАНОЙЯ ПО-ГОЛЛИВУДСКИ

«М» не случайно был признан лучшим немецким фильмом всех времен²³: степень его воздействия на последующую кинотрадицию переоценить практически невозможно. Ланг сумел осуществить авангардистскую мечту о возможности организации зрительского восприятия способами и средствами, не попадающими в область не то что осознанной рефлексии со стороны зрителя, но даже его элементарного внимания. И сделал это в коммерческой звуковой картине, ни на йоту не поступившись революционным авангардным инструментарием, – он просто нашел максимально эффективный способ использовать этот инструментарий, введя его в резонанс с возможностями новой кинематографической фактуры: скажем, начал использовать звук как элемент внутрикадрового монтажа. По большому счету, в этой картине Лангу впервые в полной мере удалось сделать то, над чем он работал, начиная еще с «Доктора Мабузе» (1922): найти киноязык, который дал ему возможность выйти за пределы индивидуально мотивированной истории и заставить зрителя постоянно ощущать за ней городской миф – магическое пространство, наделенное собственной интенциональностью и обладающее властью не только над диегетической реальностью персонажей, но и над той реальностью, в которую вернется зритель по окончании сеанса.

Профессиональные кинематографисты, попавшие в ситуацию глобальной «смены вех» и вынужденные проводить тотальную ревизию всего наработанного со времен появления кино багажа, напряженно отслеживали любые инновации и никак не могли пройти мимо той роскоши, которую Ланг предложил в своем первом звуковом фильме. Возможность совместить стены кинозала с рамкой кинокадра, превратить ситуацию просмотра в особое пространство, в котором человек не просто переключается с реальности актуальной на воображаемую, но в место встречи и смешения двух (и более) реальностей, как раз и была тем самым предложением, от которого почти невозможно было отказаться²⁴.

22 «[Конфликт] превращает одиночек, населяющих дом, в сообщество» (MORENO J.L. *The Theatre of Spontaneity*. New York: Beacon House, 1947. P. 90).

23 По результатам опроса экспертного сообщества, который осуществила германская Ассоциация фильмотек (Kinemathekverbund) и итоги которого были подведены осенью 1994 года: *The 100 Most Important German Films // Journal of Film Preservation*. 1997. № 54. P. 41–43.

24 Что в конечном счете вынуждены были признать даже такие упрямые поборники «чистой грезы», как Чарли Чаплин.

Понятно, что в коммерческом (американском, британском, французском) и в тоталитарном (советском, немецком, итальянском) кинематографах прагматика этого *know how* воспринималась по-разному – во всем возможном спектре вариантов. Впрочем, пойдем по порядку.

Городской миф – магическое пространство, наделенное собственной интенциональностью и обладающее властью не только над диегетической реальностью персонажей, но и над той реальностью, в которую вернется зритель по окончании сеанса.

Перебравшись в 1935 году в США, подальше от Гитлера, Франц Ланг начал свою американскую кинокарьеру с фильма «Ярость» (1936), в котором попытался применить многие из находок, сделанных при работе над «М», к американской фактуре. Фильм представляет собой анатомическую реконструкцию механизмов, запускающих волю большого социального тела, которая находит себе выражение в суде Линча: толпа, состоящая из мирных обывателей скромного городка, сжигает местную тюрьму вместе с запертым в ней невинным человеком, которого назначает похитителем детей. Последовательность сцен, раскручивающих параноидальную вспышку насилия, выглядит куда более демонстративной, чем в немецком прототипе: американский зритель не привык к экспрессионистскому киноязыку, так что монтаж пришлось сделать менее экономным и скрасить изрядной долей нарративности. Кроме того, в ходе съемок у Ланга возник конфликт с руководством студии «Metro-Goldwyn-Mayer», связанный не в последнюю очередь с требованиями, обусловленными «кодексом Хейса»²⁵. И для того, чтобы хоть как-то простроить мостики между внешним и внутренним сюжетами картины, Ланг ввел несколько монологов. В одном из них парикмахер, совершенно эпизодический персонаж, введенный в сценарий, по большому счету, исключительно ради одной короткой сцены, впадает в прострацию и произносит следующий текст – стоя при этом с опасной бритвой в руках над клиентом:

25 Режиссеру не позволили сделать тот финал, который он считал необходимым. Да и вообще степень стороннего, как казалось европейцу Лангу, вмешательства в процесс работы была для него запредельной, шокирующей и приводила не только к постоянным скандалам, но и к системному искажению исходного замысла. В итоге фильм не понравился ни режиссеру, ни владельцу студии – несмотря на очевидный кассовый успех и на восторженные отзывы критики. «Кодекс Хейса» (кодекс Американской ассоциации кинокомпаний) – список моральных регуляторов кинопроизводства, принятый в 1930 году, а к 1934-му ставший неофициальным сводом «этических» цензурных правил в США.

«Вот что я вам скажу. У людей бывают странные импульсы. Если ты в состоянии им сопротивляться, безумие тебе не грозит, [...] если нет, тебе прямая дорога в тюрьму или в психушку. За счет налогоплательщиков. Мистер Йоргансон, вы – одна из самых светлых голов нашей страны. Вы можете поверить, что за те двадцать лет, которые я провел, вода лезвием бритвы... по горлу клиента, вот эдак... меня много раз посещал импульс... вскрыть это горло от уха до уха? Вот эдак вот. Н-да»²⁶ (илл. 4).

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОИИ...



Илл. 4. «Ярость» (1936). Парикмахер со странными импульсами.

Последняя, скомканная часть его речи оправдана тем, что, вернувшись в посюстороннюю реальность, в которой парикмахерам не свойственна излишняя спонтанность, он обнаруживает, что впечатленный его перформансом клиент уже успел исчезнуть. Итак, сцена завершается эпизодом, откровенно комическим, на грани балагана; Ланг очередной раз обнаруживает скрытый, основной сюжет картины, чтобы тут же вернуть внимание зрителя (и цензуры) к перипетиям сюжета внешнего. Главный герой картины в буквальном смысле перерождается в пламени, чудом выжив при пожаре и превратившись в демоническую фигуру, одержимую идеей мести. Во внешнем персонализированном сюжете он представляет собой сугубо романтическую фигуру, легко вписывающуюся в ряд байронических мстителей, во внутреннем же, где правят бал не скованные рамками отдельных душ и тел психофизические стихии, он – квинтэссенция той паранойи, которая охватила толпу в день пожара, отлилась в единый импульс и подменила собой его прежнее «я». Этот сюжет не должен был – и не мог, – по мысли Ланга, закончиться финальным примирением и традиционным

26 Более наглядной отсылки к мореновским представлениям о спонтанности можно и не придумывать. Цит. по: СОРМАСК В., ЛАНГ F. *Fury* (www.scripts.com/script-pdf/8708/) (здесь и далее перевод мой. – В.М.).

поцелуем в диафрагму. Да и сама месть должна была стать не темой для нравоучительной притчи о недопустимости самосуда в правовом государстве, а всего лишь симптомом чего-то большего – замочной скважиной, сквозь которую можно бросить взгляд на управляющие миром надчеловеческие сущности. Собственно, успех картины как у зрителя, так и у критиков во многом объясняется тем обстоятельством, что Лангу все-таки удалось найти ходы, необходимые для того, чтобы спонтанность постоянно фонила сквозь вынужденно лакированную поверхность – даже на уровне прямо высказанного с экрана сценарного текста. Так, в одной из финальных сцен героиня, непоколебимая носительница моральной нормы и американских ценностей, вдруг проявляет неожиданно тонкое, в духе Жюль Ромэна понимание законов социального бытия и говорит о толпе линчевателей: «Они не убийцы. Они часть толпы. А толпа не думает. На это у нее просто нет времени»²⁷.

Понимание того, как функционируют внутренние сюжеты в фильмах Фрица Ланга 1930-х, помогает разобраться с вопросом о том, почему они устойчиво числятся среди первоисточников американского нуара 1940-х – начала 1950-х²⁸; а также, по большому счету, разобраться и с самой природой этого жанра. Дело не только в том, что уже в «М» действие по большей части происходит ночью, в темном и похожем на бесконечный лабиринт городе; что детективная интрига тяготеет к точке зрения преступника, а не следователя; что следователь перестает быть джентльменом и становится неопрятен, не вполне трезв и не склонен к излишне строгому соблюдению законности; что уже в следующем за «Яростью» фильме «Жизнь дается один раз» (1937) действие строится вокруг преступной пары в бегах – и так далее. Все это – внешние приметы жанра, и к его сути они имеют почти такое же отношение, как тарелка, мячик и шарик к структуре кадра в начале «М».

Природа жанра в другом. В том неотразимом обаянии, которым обладает скрытая за внешним сюжетом история о персонаже, попавшем – не по собственному выбору и независимо от собственной воли – в отношения *теле* с большим телом города. Зрителю, который начинает смотреть «М», кажется, что он увлечен детективной интригой и психологией человеческих отношений – но ему это только кажется, поскольку он с самого начала знает, кто преступник. Он знает, что девочку скоро убьют, но продолжает с интересом следить за саспенсом. Он знает, что убийца прячется на чердаке и что его, пусть не

27 Там же.

28 Начиная с классической книги Раймона Борда и Этьена Шометона 1955 года, в которой, собственно, и был предложен этот термин: BORDE R., ШОМЕТОН Е. *Panorama du film noir Américain 1941–1953*. Paris: Les Editions de Minuit, 1955.

сразу, но обязательно найдут – и продолжает следить за саспенсом. Поскольку на самом деле он увлечен совсем другой историей, которую ему *не* показывают – или по крайней мере показывают так, чтобы он, не понимая, что происходит, постоянно ощущал ее присутствие. В каждом напряженном изнутри конструктивистском кадре. В каждой пустоте, возникшей на экране, в каждом темном дверном проеме, в каждой внезапно повисшей паузе, в каждом саспенсе. То, что не может его не привлекать, есть параноидальный сюжет, где видимый герой – преступник, следователь, маньяк или просто человек, оказавшийся в неправильное время в неправильном месте, – есть всего лишь посредник, который сам не знает, кто его хозяин, но вступает с ним в контракт, условия которого не ясны даже ему самому, а оплата может прийти в виде смерти. И следует от эпизода к эпизоду, ведомый «верхним чутьем».

Классический протагонист будущей нуарной традиции – побитый жизнью пятидесятилетний частный детектив в мятом плаще, шляпе-«федоре», с недельной щетиной и погасшей сигаретой во рту – должен оказаться лицом к лицу с Ничто безо всякого прикрытия сзади. Если у него есть какие-то человеческие связи – дружеские, эротические или семейные отношения, в которых он так или иначе заинтересован, – они будут проблематизированы и/или разрушены. Перед ним стоит неразрешимая задача, пытаясь нащупать подступы к пониманию которой, он попадает в нелепые и унижительные ситуации – при том, что информацией он будет обладать крайне скудной, а сама задача будет меняться и двоиться через каждые четверть часа экранного времени. Его будут пытаться убить люди, которых он видит впервые в жизни. Его будут приглашать в странные места, из которых очень трудно выбраться. Но, в конечном счете, задачу он решит. Просто потому, что город выбрал его, одного из всех, и подключил *теле*.

Поэтому его не будет особо смущать, что люди избивают его, предают и обманывают – это отношения, основанные на мореновской проекции, по определению, неистинные, так что обижаться на них нет никакого смысла. При случае он и сам умеет играть в эти игры. Смерть друга и расставание с любимой женщиной заставят его лишний раз выпить: потому что это мореновская эмпатия; она может быть утешительна и человечна, но по сравнению с той связью, что действует между ним и городом, она так же ничтожна. Это герой классической греческой трагедии, отдающий себе отчет в том, что он такое и как тут все устроено, и умеющий читать *Trugrede*²⁹ по губам, по

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОЙИ...

29 «Обманная», или «двойная», речь – один из ключевых элементов аттической трагедии, которые позволяют зрителю считать возможные смыслы, скрытые от самих персонажей пьесы (см.: СТЕРНЕНС Р.Т. *Ajax in the Trugrede* // *Classical Quarterly*. 1986. Vol. 36. № 2. P. 327–336).

малейшим знакам. И – не отвлекаться лишний раз на внешние сюжеты, построенные на иллюзорной индивидуальной психологии и на столь же иллюзорных представлениях о возможности выбора.

Да – и среди всходов, посеянных ланговским «М»³⁰, оказался не только нуар с его молчаливыми протагонистами и общей атмосферой многозначительной отстраненности³¹. Тот же параноидальный сюжет станет неотъемлемой составной частью итальянского неореализма, где отвлекающий зрителя набор мотиваций будет строиться на «правдивости» каждого конкретного кадра³². А затем – ревизионистского вестерна³³ и черной комедии³⁴, шедевров французской новой волны и параллельного ей итальянского, немецкого или японского авторского кино. Впрочем, все это будет позже. А пока переместимся на другой конец Европы и взглянем на принципиально иную версию кинопаранойи – советскую.

5. УПРАВЛЯЕМАЯ КИНОПАРАНОЯ ПО-СОВЕТСКИ: «ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»

Можно детально и убедительно рассуждать о неэффективности советских институтов, ответственных за экономическую или социальную политику, но в области политической пропаганды они были чрезвычайно эффективны и технологичны – по крайней мере в рамках сталинской и раннехрущевской версий советского проекта. Кинематограф, как и все остальные способы производства публично доступных проективных реальностей, проводился именно по этому ведомству – и с начала 1930-х был полностью переведен на государственное содержание и под тотальный государственный контроль. А потому лю-

30 Понятно, что не им одним: похожие проекты разрабатывали Альфред Хичкок, Лев Кулешов или Жан Ренуар.

31 Еще Борд и Шометон назовут главной темой Ланга «человеческое одиночество в жестоком мире» (BORDE R., СНАУМЕТОН E. *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*. San Francisco: Hammond, 2002). Они же – с оговорками – предложат описательное определение нуара через пять привычных для сюрреалистической традиции характеристик: «сновидческий [*oineric*], странный, эротический, неоднозначный и жестокий» (Ibid. P. 2.) А Джеймс Нэармор – автор предисловия к американскому переводу «Панорамы нуара» – прямо свяжет это определение с другими модернистскими концепциями: с отстранением и остранением в брехтовском и русско-формалистском смыслах этих терминов (NAREMORE J. *A Season in Hell or the Snows of Yesteryear?* // BORDE R., СНАУМЕТОН E. *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*. P. XIII).

32 И на том, что сюжет «похож на реальную жизнь». Но сами по себе истории о том, как человек остался без велосипеда и потому попытался украсть чужой, или об отсутствии денег и перспектив, или о том, как человек жил-жил и умер, категорически не интересны зрителю именно потому, что он сам в них живет. Для того, чтобы они начали завораживать аудиторию, нужна незаметная, но постоянно ощущаемая норма избыточности.

33 Где нуарный герой поменяет залитый дождем ночной город на залитую солнцем полупустыню, да и вообще впервые меняет строго городскую прописку.

34 Где зрителю будет казаться, что он следит за «крутым» персонажем – совсем как в вестерне, но только с поправкой на вскрытую абсурдность внешнего сюжета.

бой советский фильм того времени имеет смысл воспринимать прежде всего как реализацию конкретного властного заказа: заказ формировался, под него отбирались команды профессионалов, чья творческая работа, равно как и результаты этой работы, пристально контролировались и оценивались. И любой элемент этого процесса – включая материи сугубо творческого порядка – рассматривался «ответственными инстанциями»³⁵ сугубо прагматически: с точки зрения их эффективности или неэффективности для выполнения заказа. И если в советском кино середины – второй половины 1930-х возникает мощная параноидальная составляющая, она может быть только результатом прямого властного заказа.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОЙИ...

Зрителю, который начинает смотреть «М», кажется, что он увлечен детективной интригой и психологией человеческих отношений – но ему это только кажется. На самом деле он увлечен совсем другой историей, которую ему *не* показывают – или по крайней мере показывают так, чтобы он, не понимая, что происходит, постоянно ощущал ее присутствие.

Фридриху Эрмлеру, поставившему один из ключевых фильмов эпохи Большого террора, «Великий гражданин» (1 серия – 1937-й, 2 серия – 1939-й), работать с властным заказом было не впервой. Еще в 1927 году он снял «Парижского портного» – фильм, который в современной терминологии можно было бы квалифицировать как «медийное сопровождение» тех достаточно радикальных изменений в политике советских властей по отношению к сексуальности, благодаря которым относительная сексуальная свобода первой половины 1920-х³⁶ сменилась «поворотом к традиционным ценностям» уже в раннесталинскую эпоху начала 1930-х. Поводом к активной и агрессивной кампании по государственной нормализации (молодежной) сексуальности стало так называемое «Чубаровское дело» о групповом изнасиловании (до 40 участников) 21 августа 1926 года двадцатилетней комсомолки, в котором участвовали в основном молодые рабочие, многие из которых были комсомольцами, а один – и вовсе секретарем комсомольской организации соседнего завода «Кооператор». Приговор по делу был демон-

35 В 1930–1940-е эти инстанции находились под постоянным личным контролем Сталина.

36 Весьма радикальная на уровне деклараций и связанных с ними поведенческих практик («теория стакана воды» и тому подобное), но, судя по всему, не возымевшая массового эффекта за пределами крупных городов.

стративно суровым: если ранее подобные преступления квалифицировались по статье 169 УК РСФСР 1922 года и за них предполагалось относительно мягкое наказание (от условного срока до трех лет заключения)³⁷, то в данном случае участники изнасилования в большинстве своем пошли по «бандитской» 76-й. Для пятерых из них это закончилось смертной казнью, а еще двадцать с лишним отправились на Соловки на срок до десяти лет³⁸. «Парижский сапожник» расставляет акценты в рассказанной истории о забеременевшей комсомолке, которую ее сожитель-комсомолец пытается «выставить на круг», – именно на тех ключевых точках, которые были характерны для «Чубаровского дела». Убийство одного из насильников оправдывается полностью, а главным виновником назначается секретарь заводской комсомольской организации.

В 1934 году «Ленфильм» выпускает картину Эрмлера «Крестьяне», которая обслуживает не только саму идею тотальной коллективизации, но вполне конкретное постановление ЦИК и СНК СССР от 7 августа 1932 года «Об охране имущества государственных предприятий, колхозов и кооперации», включающее в том числе пункт 3.1 такого содержания:

«Повести решительную борьбу с теми противообщественными кулацко-капиталистическими элементами, которые применяют насилие и угрозы или проповедают применение насилия и угроз к колхозникам с целью заставить последних выйти из колхоза, с целью насильственного разрушения колхоза. Приравнять их преступления к государственным преступлениям»³⁹.

По сравнению с «Крестьянами» «Парижский сапожник» смотрится как разыгранный по ролям агитационный плакат, призывающий к борьбе за ценности, которые являются «нашими» ничуть не в меньшей степени, чем «общечеловеческими». Новую же картину Эрмлера, увидевший ее в 1936 году в Пари-

37 Есть основания полагать, что мягкость наказания – среди прочих причин – приводила к тому, что подавляющее большинство изнасилований вообще проходило мимо внимания судебной системы, а также в значительном числе случаев не воспринималось самими насильниками (а также их жертвами) как уголовное преступление. В этом контексте существенное снижение соответствующей статистики в революционные и послереволюционные годы (Яров С.В., Балашов Е.М., Мусаев В.И. *Петроград на переломе эпох. Город и его жители в годы революции и Гражданской войны*. М.: Центрполиграф, 2013. С. 131 и далее) имеет смысл объяснять скорее рутинизацией самой практики, чем снижением числа эпизодов. Не случайно резкий рост статистики по изнасилованиям начинается именно с 1926 года – как и рост внимания к этой теме со стороны властей, вплоть до создания в 1929-м специальных комиссий по расследованию участвовавших случаев «нетоварищеского обращения с девушками» (Центральный государственный архив историко-политических документов (Санкт-Петербург). Ф. К-156. Оп. 1а. Л. 9, 93–94; Пермский государственный архив социально-политической истории. Ф. 1109 (Пермская окружная контрольная комиссия ВКП(б) – РКИ). Оп. 1. Д. 236. Л. 50–57; 95–98; 170–173 и др.; Луначарский А.В. *Молодежь и теория «стакана воды» // О быте*. Л.: Государственное издательство, 1927. С. 73–83).

38 Подробнее см.: Чубаров И. «Чубаровское дело»: теория, политика и коллективная чувственность на закате раннесоветской эпохи (<http://kcgis.net.ua/gurnal/22/03.pdf>).

39 См.: Собрание законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства СССР. 1932. № 62. Ст. 360.

же, Георгий Адамович охарактеризовал как симптом тотального расчеловечивания граждан СССР:

«Это сплошной ужас, звериная, злобная жизнь, звериная вражда. Человек человеку – волк, как никогда, ни при каких проклятых капитализмах не был. Доносы царят. Люди готовы вцепиться друг другу зубами в горло»⁴⁰.

А вот Сталину фильм понравился настолько, что «Крестьяне» вошли в число того неполного десятка кинолент, ради сохранения которых создавался будущий Госфильмфонд. И не мог не понравиться: параноидальная фраза из ланговского «М» – «каждый, кто сидит рядом с тобой, может оказаться убийцей» – впервые в советском кино получает здесь полное оправдание как на уровне сюжета, так и на уровне создаваемой атмосферы.

«Великий гражданин» – вершина эрмлеровского творчества: как по цельности создаваемого впечатления⁴¹, так и по плотности транслируемого на зрителя параноидального меседжа. Главное различие «М» заключается, на мой взгляд, в том, что, формируя воздействие этого меседжа, Эрмлер останавливается на том этапе, который для Ланга служит всего лишь грунтовкой. В «М» охватывающая экранный Берлин всеобщая мания подозрительности и постоянное присутствие Насилия и Зла где-то рядом, сразу за рамкой кадра и за стеной кинотеатра, есть необходимый подготовительный этап для последующего прорыва к спонтанности, к расширению картины мира до масштабов, в пересчете на которые различия между убийцей и жертвой, преступником и полицейским, обывателем и содержательницей подпольного притона не слишком значимы. Для Эрмлера же – как, судя по всему, и для его главного заказчика⁴², – всеобщая паранойя и есть главный смысл создаваемой экранной реальности, та ключевая волна, на которую фильм должен настроить зрителя⁴³. Потому вместо классической трагедии он и снимает трагедию классицистическую.

40 Цит. по: БАГРОВ П. *Житие партийного художника* // Сеанс. 2018. 15 июня (<https://seance.ru/articles/zhitie-partiynogo-hudozhnika/>).

41 Обычно в этой роли видят «Обломок империи» (1929) – картину, которая, вне всякого сомнения, стала одним из самых заметных событий в авангардном советском кино 1920-х – и благодаря мощному визуальному ряду, и благодаря великолепной работе Федора Никитина, исполнителя главной роли. Но – во многом, именно благодаря тому, что впечатления от экспрессионистских и конструктивистских эффектов съемки сталкиваются со слишком индивидуальной и построенной на самоценности переживания мхатовской манерой Никитина – общее впечатление с завидным постоянством рассыпается на последовательность феерических эпизодов.

42 Принявшего личное участие в переделке сценария с тем, чтобы подогнать его под ситуативные рамки, связанные с идущим параллельно съемкам фильма процессом по делу «Параллельного антисоветского троцкистского центра», главными обвиняемыми в котором были Георгий Пятаков и Карл Радек (Пятаков непосредственно выведен в фильме как один из организаторов сугубо диегетического антисоветского подполья).

43 Понятно, что «Великий гражданин» шел в потоке: сталинское массовое производство культуры предполагало тотальность значимого сигнала. Только в кино параноидальная тема постоянно присутствующего где-то рядом врага стала базовой едва ли не для двух десятков картин. И теме этой отдали дань ведущие

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОИИ...

Конструирование паранойи осуществляется у него методами, куда менее сложными, чем в экспозиции ланговского фильма, – впрочем, есть и значимые совпадения. Так же, как у Ланга, все сцены насилия старательно оставлены за кадром: диверсия на стройке и, главное, убийство врагами протагониста, товарища Шахова⁴⁴. Наблюдая нарастание саспенса, связанного с планируемым убийством Шахова, зритель видит психодраматический этюд со «сменой масок» – сыгранного менее тонко, чем это сделал бы Петер Лорре, но зато удвоенного. Первое преобразование в кадре происходит, когда шофер крайкомовского автомобиля Яша (Борис Пославский) заходит в кабинет второго секретаря, чтобы отпроситься после ночной смены. Поначалу он вполне убедителен в роли незамысловатого работяги, пытающегося выторговать у начальства небольшую поблажку, – но параллельно, как бы между делом, задает вопрос о прошлом начальника (Юрий Толубеев), на который тот реагирует неожиданно резкой сменой телесной техники: вместо вальяжного номенклатурного деятеля, в кадре крупным планом оказывается настороженный человек с недобрый прищуром и подчеркнута аккуратной манерой обращения с предметами. Персонаж Бориса Пославского так же переключает идентичность: перед зрителем, вместо улыбчивого холоуя, оказывается персонаж с офицерской выправкой, холодным взглядом и уверенными движениями человека, привыкшего отдавать распоряжения (илл. 5). А затем сцена вербовки агентом иностранной разведки бывшего провокатора разворачивается на 180 градусов. Старый большевик с любопытными пробелами в биографии и интеллигентской фамилией Земцов, совершенно потерянный перед лицом неминуемого краха, подходит к окну, произносит пару нейтральных реплик, после чего в кадре появляется зверь, куда более крупный, чем фальшивый шофер Яша, – глава троцкистского подполья, который, как выясняется, давно следит за деятельностью диверсионной группы, а иногда и снисходит по отношению к ней до роли ангела-хранителя (илл. 6).

Врагом – скрытым, хитрым и жестоким – у Эрмлера и впрямь может оказаться любой. Шофер, который возит начальство по делам; егерь, с которым товарищ Шахов привык ходить на охоту и который буквально в последний момент отказывается выполнить заказ на несчастный случай; старый большевик, занятый важными государственными делами; да что там – целая группа старых большевиков, которые привычно выдают

мастера советской режиссуры. Стоит вспомнить хотя бы «Партийный билет» (1936) Ивана Пырьева, «Шахтеров» (1937) Сергея Юткевича, «Ночь в сентябре» (1939) Бориса Барнета, «Честь» (1938) Евгения Червякова или «Поединок» (1944) Владимира Легошина.

⁴⁴ Подробный анализ этого сюжета см. в: Михайлин В., Беляева Г. «Вы жертвою пали»: феномен присвоения смерти в советской традиции // Отечественные записки. 2013. № 5(56). С. 294–310.

себя за верных ленинцев, но в действительности давно уже переродились в тайных врагов советской власти, готовых на любое преступление, чтобы уничтожить ее самых верных сынов. Их истинная природа то и дело дает о себе знать прямо в кадре – через прямой визуальный комментарий, не связанный напрямую с сюжетом, но достаточно внятный для зрителя, уже привыкшего замечать вражеское присутствие по крохотным, как бы ничего не значащим деталям: особенностям речи, прически или костюма, случайным оговоркам и тому подобному.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОИИ...



Время от времени Эрмлер вспоминает о своей авангардной выгучке и дает кадру возможность заняться автокомментарием. Вот ключевое событие первой части фильма – общее собрание местных коммунистов в зале кинотеатра «Коллизей», за отсутствием других помещений, способных вместить такую массу участников. На собрании должна решиться Судьба: с кем пойдет губернская парторганизация, подтачиваемая изнутри тайными троцкистами. Когда слово берет главный перерожденец, камера дает максимально общий план и всю его верхнюю часть занимает реклама фильма, который на данный момент стоит в репертуаре, – «Багдадский вор». А когда победившие честные большевики запевают Интернационал, камера на несколько секунд выхватывает профили стоящих в президиуме врагов с классическими экспрессионистскими тенями-двойниками на заднем плане. Понятно, что они не поют вместе со всеми. А тень, отбрасываемая их лидером, удивительно напоминает профиль Льва Троцкого (илл. 7).

Фридрих Эрмлер сделал сильный ход, столкнув в постоянном экранном тандеме, в ролях главных партийных перерожденцев, актеров с диаметрально противоположными актерскими техниками. Иван Берсенева, исполнитель роли бывшего первого

*Илл. 5. «Великий гражданин» (1937, 1939).
Раскрытие тайного врага.*

*Илл. 6. «Великий гражданин» (1937, 1939).
Тайный враг оказывается еще страшнее.*

секретаря губкома Карташова, – одна из ключевых мхатовских фигур в 1920–1930-е: отсюда «глубинные» истерики и общая зыбкость пластики. Олег Жаков, взявший на себя роль Боровского, тоже секретаря и тоже бывшего, но по оргвопросам, работал сначала с екатеринбургскими авангардистами Сергеем Герасимовым и Петром Соркиным, а потом, уже в Ленинграде, прошел строгую ФЭКСовскую выучку у Григория Козинцева и Леонида Трауберга. Отсюда острая и точная работа на жесте и ракурсе, создающая образ не «в душе» артиста, а в той среде, которую он формирует вокруг себя. Для зрителя же этот дуэт дает постоянно действующее ощущение когнитивного диссонанса – с пониманием того, что эти старый подпольщики с интеллигентскими бородками, старорежимными манерами и бог весть какими навыками нелегальной работы и есть самая главная угроза. На их фоне Николай Боголюбов – исполнитель роли Шахова – с его открытым лицом, размашистыми манерами и ширококостной телесностью сталинского выдвигенца выглядит простым и понятным, по-настоящему «нашим» человеком⁴⁵.



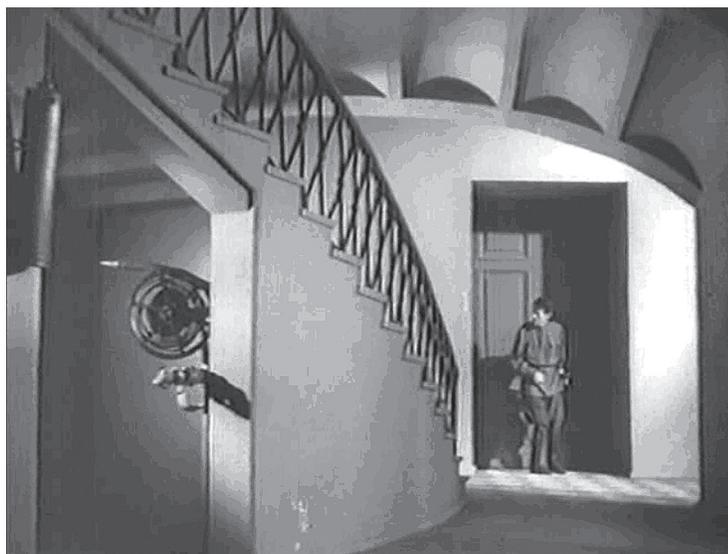
Илл. 7. «Великий гражданин» (1937, 1939).
Темные силы.

Впрочем, эрмлеровская паранойя была бы неполной, если бы он не заронил у зрителя зерно сомнения и по отношению к этому, казалось бы, безошибочно правильному набору сигналов. У Шахова есть в фильме двойник, скромный персонаж второго плана, по фамилии Брянцев, подвизающийся на не вполне проговоренной роли в губернской партийной организации – и на вполне внятной роли подручного у Карташова и Боровского. Визуальная составляющая этого образа выстроена так, чтобы дублировать все основные детали образа Шахова – гимнастерка, галифе, зачесанные назад волосы, – но

45 Более подробный разбор сигналов «нашей» и «не нашей» телесности в советской визуальной культуре см. в: Они же. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1(87). С. 89–109.

с небольшими отличиями вроде выглядывающей из-под гимнастерки горловины белого свитера, сразу создающей ощущение большого горла и общего нездоровья. Со временем эти маленькие детали будут привлекать к себе все больше и больше внимания, покада в финале перед нами не предстанет жалкая пародия на Шахова – в подчеркнуто зауженной гимнастерке, нелепо широких галифе и с шаркающей походкой сомнамбулы. Конечно же, именно этот выморочный доппельгангер в итоге и нажмет на курок.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ДИВЕРСИФИКАЦИЯ
ПАРАНОИИ...



*Илл. 8. «Великий гражданин» (1937, 1939).
Конструктивистский враг.*

Засаду на протагониста он устроит в месте, также вполне красноречивом – в безлюдном холле, под лестницей, подальше от той переполненной счастливыми гражданами СССР ампириной залы, через которую товарищ Шахов совершит свой последний триумфальный проход. И точно так же, как Шахова, которого будет характеризовать бесконечная людская круговерть с фонтаном больших и малых дел, каждое из которых будет требовать от него пристального внимания и практического действия, Брянцев обретет комментарий от пространства, выполненного в конструктивистской эстетике 1920-х: того самого наследства, которое верным соратникам товарища Сталина настало время сбросить с парохода современности (илл. 8). Целевой аудиторией «Великого гражданина» был не рядовой советский человек. Этот фильм был в первую очередь рассчитан на уже сформировавшуюся сталинскую номенклатуру: именно ей прежде всех прочих надлежало пребывать в состоянии постоянной параноидальной взвинченности, чтобы транслировать сигнал дальше. Именно ей нужно было сделать прививку от старых большевистских привычек. И не случайно постоянным

Илл. 9. «Великий гражданин» (1937, 1939).
Модернистская живопись как комментарий.



комментарием для персонажа Олега Жакова становится откровенно модернистский портрет, выполненный так, как если бы в 1915 году Натан Альтман взялся писать не Анну Ахматову, а Владимира Ульянова (илл. 9).

Сосредоточенность эрмлеровской картины, а также множества ей подобных на системном разрушении режимов доверия между человеком и окружающей его социальной⁴⁶ средой крайне прагматична. Для Ланга – и для всей той огромной кинотрадиции, которая с его легкой руки занялась танцами с теле за спиной у диегетических сюжетов, ключевой функцией скрытого воздействия было формирование зрительской зачарованности происходящим на экране и, в конечном счете, приручение зрителя – приучение к тому, что ощущение контакта с высшей реальностью, маловероятное в быту, легко (и в возобновляемом режиме) запускается перед экраном. Причем природа этой высшей реальности не подлежала разглашению: что в свою очередь способствовало формированию индивидуальных каналов связи – опыта, ценного еще и потому, что он принадлежит только тебе или становится основой совместного переживания с другим человеком. То есть, помимо функции коммерческой наживки, эта зачарованность выполняла еще и функцию психотерапевтическую – вполне в мореновском ключе способствуя встречам людей с самими собой и между собой.

46 А иногда и физической. Предметы – они тоже то и дело норовят оказаться не тем, чем предстают обыденному, успокоенному взгляду, лишенному параноидальной контринтуитивности. В каждых ножках от кортика может крыться веер с тайными знаками, в каждой случайно найденной пуговке – опасность не обратить внимания на прямой сигнал о близком присутствии врага.

Советская версия кинопаранойи осуществляла сценарий, во многом сходный с этим – по крайней мере с точки зрения результирующего воздействия. И в приручении зрителя, приученного к магии экрана, и в эффекте индивидуальных встреч, опосредованных экранным опытом, советская пропагандистская машина не могла не быть заинтересована, по определению. Различие – причем ключевое – заключалось прежде всего в принципиальной *проявленности* того, что должно было бы быть скрыто. Всеобъемлющее и всепроникающее зло было персонифицировано и названо, и черный профиль Троцкого, легко различимый в тени, которую отбрасывает старый большевик, – только одна из бесчисленных, но также легко опознаваемых (и документируемых) голов гидры. Собственно, именно этот эффект как раз и был той главной целью, ради которой создавался жанр «сталинского нуара». Равно как и эффект противоположный – формирование образа Высшей Силы, которая на вполне зороастрийский лад уравнивает и неизменно побеждает Незримого Врага. Эта Высшая Сила должна была постоянно присутствовать в зрительских ожиданиях – прямо с того момента, как в зале гаснет свет и на экране появляется Незримый Враг, плетущий свою вечную паутину. И диететическая победа над врагом вовсе не должна была означать, что Сила исчезнет после того, как свет в зале зажгут и зритель выйдет наружу. Поскольку монументальный образ Сталина, в котором эта Сила в очередной раз воплощалась к концу полуторачасового саспенса, встречал тебя сразу по выходе из кинотеатра – в виде памятника на площади, барельефа на фасаде, лица на плакате или бодрого марша, льющегося из репродуктора.

А теперь попытаемся представить себе эффект, который вызвала «отмена Сталина» в уже выстроенной и налаженной системе «массовой зачарованности». В 1953-м, а потом в 1956 году был не просто выведен за скобки конкретный вождь. За полтора десятка лет была детально проработана архитектура системной паранойи, незримо присутствующая в каждой газетной новости – и в каждом сказанном слове или жесте руки любого «сидящего рядом человека». В этой архитектуре фигура Сталина целиком замыкала на себе светлую сферу и служила единственной надежной гарантией того, что победа всегда будет за нами. И ее исчезновение автоматически отдавало мир на откуп Незримому Врагу.

С этой точки зрения особенно любопытным становится тот азартный поиск больших закадровых смыслов, которому с самого начала приступило оттепельное кино – как и тот спектр вариантов, в котором эти смыслы обнаруживались. Знакомство с мировой кинотрадицией подсказывало в этом смысле вполне

логичное обращение к городскому мифу, чему свидетельством «Июльский дождь» Марлена Хуциева (1966) или «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани (1970). Попытка гальванизировать большевистскую мистику рождала фильмы вроде «Неотправленного письма» Михаила Калатозова (1960) или «Первороссиян» Александра Иванова и Евгения Шифферса (1967). Обращение Андрея Тарковского и Ильи Авербаха к мистике традиционалистской, экзистенциальные опыты Киры Муратовой, Ларисы Шепитько или Алексея Германа, конечно, никак не сопоставимы по художественному уровню с незамысловатыми попытками Ричарда Викторова выстроить за кадром простенькой подростковой истории заказной брежневский миф о войне (фильм «Переходный возраст», 1968)⁴⁷, но по сути и то и другое следует в русле одного и того же постпараноидального, или, точнее, неопараноидального, тренда.

47 Подробный анализ этого кейса см. в: Они же. *Смена вектора: конструирование памяти о войне в «Переходном возрасте» Ричарда Викторова* // Неприкосновенный запас. 2022. № 3(143). С. 233–258.