

УДК 791.2 + 008

ББК 85.374(3) + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-45-69

received 03.06.2020, accepted 26.06.2020

**ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА**

Государственный институт искусствознания МК РФ,

Москва, Россия

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

## ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА И ПОВЕСТВОВАНИЯ В ФИЛЬМЕ «КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ»

**Аннотация.** В статье подробно анализируется фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920), рассматривается пространственная модель, соотношение образов персонажей и многозначность повествовательной конструкции. Отмечается, что экспрессионистская декорация городских пространств сочетается с традиционным антуражем частных интерьеров, в которых читаются традиции бидермайера, а также со старомодной одеждой действующих лиц. В данном контексте особо выделяется решение комнаты Жанны, похожей на спальню сказочной принцессы. Сказочные мотивы прочитываются и в эпизоде похищения девушки монстром-сомнамбулой Чезаре. Если экстерьеры основной части города лишены определенной фактурности, то пространство ярмарки ею обладает, в нем доминируют мягкие ткани и деревянные основы. По сравнению с домами и мостовыми города ярмарка кажется более реальной, осязаемой, как бы находящейся в регистре внестилевого, более жизнеподобного искусства. Экспрессионизм в известной степени всегда является воплощением внутреннего состояния личности, ее душевной дисгармонии. Поэтому экспрессионистские изломанные, угловатые очертания города создают ощущение застывшего или пребывающего в конвульсиях «духовного нутра», которое на подсознательном уровне воспринимается нами по контрасту с физическим нутром живых организмов, лишенным жесткого геометризма. В фильме сосуществуют

«рамочная история» и «внутренний сюжет». Согласно рамочной истории, доктор Калигари является лечащим врачом в психиатрической клинике, а большинство остальных персонажей — его пациенты. Согласно внутреннему сюжету, который подается от имени Франца, в городе происходит череда жестоких убийств. Оказывается, что в них повинен Калигари, одновременно живущий в двух ипостасях — как ярмарочный маг-шарлатан и как ученый-психиатр, стремящийся испытать возможности воздействия на сомнамбулу. Тем самым, две линии сюжетного целого противоречат друг другу. Режиссер не дает прямых намеков на то, какая история заслуживает доверия. По мнению автора, так происходит потому, что подсознательная цель режиссера — продемонстрировать аудитории принципы восприятия разных нарративов и закономерность нашего неприятия той версии, согласно которой Калигари — обычный добропорядочный медик. Калигари может быть интерпретирован как фигура недоверия реципиента любым позитивным образом власти и научного воздействия на индивида. Фильм Роберта Вине заставляет скорректировать восприятие модернизма в искусстве, традиционно рассматриваемого в парадигме рационального творчества, и увидеть возможности симбиоза искусства как познавательной деятельности и как стихийного, бессознательного творчества.

**Ключевые слова:** Кабинет доктора Калигари, немое кино, экспрессионизм, сказка, магия, медиум, безумие, нарратив, рамочная история, внутренний сюжет, автор

EKATERINA V. SALNIKOVA

The State Institute for Art Studies,

Moscow, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

## THE SPACE OF THE CITY AND STORYTELLING IN *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*

**Abstract.** The film *Das Cabinet des Dr. Caligari* by Robert Wiene (1920) is analyzed in the article in detail. The author examines the spatial model, the relationships

between the characters and the ambiguity of the narrative structure. It is noted that the expressionist decoration of urban space is combined with the traditional entourage of private interiors, which are associated with the traditions of Biedermeier, as well as with the old-fashioned clothing of the characters. In this context, the design of Jane's room, similar to the bedroom of a fairy princess, stands out. Fairy-tale motives are also revered in the episode of the girl's abduction by the monster, the somnambulist Cesare. While the exteriors of the main part of the city lack a certain texture, the space of the fair has it, and it is dominated by soft fabrics and wooden bases. In comparison with the houses and pavements of the city, the fair seems more real, tangible, as if it is in the register of non-style, more lifelike art. Expressionism to a certain extent is always the embodiment of the inner state of individuals, their mental disharmony. Therefore, the expressionistic broken, angular outlines of the city create a sense of a frozen or convulsed "spiritual interior", inner world of a human, which at the subconscious level is perceived in contrast to the physical interior of living organisms, devoid of rigid geometricism. In the film, the "frame story" and the "inner plot" coexist. According to the frame story, Dr. Caligari is the attending physician in a psychiatric clinic, and most of the other characters are his patients. According to the inner plot of Francis, a series of violent murders takes place in the city. It turns out that they are inspired by Caligari, who simultaneously lives in two guises—as a fairground charlatan-magician and as a psychiatrist, testing the possibilities of influencing a somnambulist. Thus, the two lines of the whole plot contradict each other. The director does not give direct hints about which story is trustworthy. According to the author, this is because the director's subconscious goal is to demonstrate to the audience the principles of perception of different narratives and the regularity of our rejection of the version according to which Caligari is an ordinary respectable doctor. Caligari can be interpreted as an expression of the recipient's distrust towards any positive images of power and scientific influence on the individual. Robert Wiene's film makes us offset the perception of modernism in art, which is traditionally considered in the paradigm of rational creativity, and see the possibilities of a symbiosis of art as a cognitive activity and as spontaneous, unconscious creativity.

**Keywords:** *Das Cabinet des Dr. Caligari*, silent cinema, expressionism, fairy tale, magic, medium, madness, narrative, frame story, inner story, author

В 2020 году исполняется ровно 100 лет со времени выхода фильма Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*),

одного из самых известных и обсуждаемых в мировом кинематографе. Сам по себе этот юбилей заслуживает того, чтобы вновь обратиться к эстетическим особенностям шедевра немецкого экспрессионизма. Традиционные воззрения на фильм Роберта Вине, как и на все немецкое кино периода после Первой Мировой войны, хорошо известны и связаны прежде всего с именами Зигфрида Кракауэра [1], Лотты Айснер [2], отчасти Жоржа Садуля [3] и прочих историков кино, опиравшихся именно на их видение содержательных пластов картины. Ноэл Кэрролл в своей книге даже не без иронии называет одну из глав «Кабинет доктора Кракауэра», рассуждая о нетождественности смыслового поля картины Роберта Вине концепции выдающегося исследователя немецкого кино [4, с. 20]. Современным ученым очевидна субъективность и политизированность мысли Кракауэра, от которых давно пора отойти.

Так, Кристиан Роговски посвящает большую статью критике концепции Кракауэра, обращая внимание и на многонациональный состав ключевых фигур немецкого кино, и на бурное развитие киноэстетики, не связанной с экспрессионизмом, и на широкое содержательное поле художественного кино немого периода [5, с. 1–9]. Сам же экспрессионизм в немецком кино все чаще предстает в научной литературе как «коммерческий прием», призванный выделить немецкое кино на мировом кинорынке, противопоставить его Голливуду, сделать узнаваемым, эффективным, своего рода «брендовым» для непобежденной киноиндустрии побежденной страны [6, с. 126]. Ряд современных исследователей склонны помещать фильм Роберта Вине в контекст жанрового развлекательного кино, далекого от политики как таковой, но тесно связанного с человеческим подсознательным.

Данная статья рассматривает фильм Вине в русле новейших подходов западной науки к изучению кинематографа немого периода [7], в том числе с учетом циркуляции немого кино в современных электронных медиа, что создает ситуацию «компьютерного анахронизма», по выражению Кэтрин Гру и Поля Флэга [8, с. 18]. Влияние «Кабинета доктора Калигари» на современное кино остается за пределами предмета статьи, однако нельзя не отметить, что завуалированные цитаты и отсылки к сюжетным и визуальным мотивам картины встречаются в кинематографе XXI века достаточно часто.

Как правило, в исследованиях нашего времени содержится протест против отождествления немого кино с ограниченным количеством шедевров (“iconic avant garde masterworks”), которые только и подвергаются рефлексии ученых [9, с. 7-8]. Однако это не означает, что знаменитые немые картины более не подвергаются анализу. И сам Лоренс Нэппер, пишущий о необходимости рассмотрения более широкого спектра фильмов, все равно обращается к привычному набору шедевров. Ведь и они являются частью значимых культурных и художественных процессов, которые теперь все чаще попадают в сферу интересов историков кино. Наша задача — увидеть своеобразие фильма Роберта Вине, связанное не только со стилем экспрессионизм в кино, но и с некоторыми бродячими мотивами в искусстве, и с неоднозначностью авторского высказывания режиссера. Последнее может быть прочитано, вероятно, именно сегодня — потому, что наше восприятие стало более дистанцированно от социальных и политических реалий Германии 1920-х годов.

Показательно, что Поль Кафф в своей книге об Абеле Гансе останавливается на этической специфике фильмов, поскольку режиссер исходил из веры в возможность морального изменения мира с помощью кинематографа [10, с. 3]. И мы в своей статье тоже склонны принимать во внимание этическую проблематику, связанную с сюжетной целостностью фильма Роберта Вине.

Одним словом, «Кабинет доктора Калигари» интересен нам отнюдь не своим положением в парадигме политической истории Германии. Мы полагаем эстетическое и этическое содержание «Кабинета доктора Калигари» довольно сложным в силу спонтанности его рождения, связанного с множеством переделок сценария Карла Майера и Ганса Яновица. В таких случаях часто содержание выходит из-под контроля, поскольку иррациональная творческая воля гораздо более прихотлива, нежели рациональная мысль режиссера и сценаристов, конструирующих определенный сюжет, его кульминацию, развязку и пр. В статье предпринимается подробный анализ визуальной материи фильма. Наша цель — осмысление эстетики внутрикадрового динамического пространства и его взаимодействия с персонажами, сюжетом и нашими зрительскими «моральными» переживаниями.

## ГОРОДСКАЯ СРЕДА В КАДРЕ

Когда зритель фильма Роберта Вине еще не понял, что к чему, он видит в «рамочных сценах» (frame scenes), как молодой человек рассказывает пожилому господину историю, сидя на городской площади. Во всяком случае, таковым видится пространство с тремя арками в отдалении, на фоне которых сидят на скамейке действующие лица. Иными словами, главное — это рефлексия и общение на площади. А площадь — символ города, так можно подумать. Но в заключительной части «рамки» окажется, что площадь — это двор сумасшедшего дома. То, что казалось фрагментом нормального городского пространства, является изолированной территорией душевнобольных, которые как раз от нормальной повседневной жизни города оторваны.

То есть среда городского типа для обитателей клиники выполняет роль успокоительного антуража, создающего иллюзию полноценной, разомкнутой городской среды, в которой идет свободная жизнь свободных людей. На самом деле они под постоянным надзором, никакой свободы у них нет, и санитары в любой момент могут напомнить об их статусе пациентов. Иными словами, фильм вольно или невольно подводит нас к тому, что не стоит автоматически интерпретировать городской ландшафт как символ и гарант городских ценностей, городского воздуха, который делает свободным, — ведь именно миф города как свободной территории для многих, вне зависимости от титулов и происхождения, характерен для западноевропейской культуры в целом. Но городская, по виду, среда может оказаться всем, чем угодно.

Как писал Глазычев, обобщая концептуальные положения западных историков городской культуры, город как таковой, будь то античный полис или средневековый европейский город, рождался как выражение структуры социальных корпораций, общественного строения. «При всей грандиозности различий между “истинными” городами Античности и Средневековья в них прослеживается нечто общее: и полис, и бург несли на себе черты корпорации горожан-граждан, и потому характеризовались высочайшей степенью самоидентификации горожан с городом. Город — это защитная форма организации, и потому корпорация его населения стремилась к достижению максимума внутренней упорядоченности, ради повышения конкурентоспособности города в его военном или коммерче-

ском столкновении с любой внешней силой...» [11, с. 16]. Нам иногда кажется ровно обратное — структура городского пространства диктует свою волю, моделирует социальные структуры, общественную атмосферу и пр. Возможно, на сегодняшний день второй вариант причинно-следственных связей тоже активно работает, потому что, сформировавшись и продолжая развиваться, город обрел энергию саморазвития и влияния на общество и отдельного индивида. Однако в фильме Роберта Вине работает и контрастная логика: если сумасшедший дом похож на городское пространство, и его мы видим в прологе, то стоит ли удивляться, что черты безумия, насилия и несвободы экстерииорируются в основном сюжете на все городское пространство и бытие в нем.

Сюжет рассказа главного героя, Франца (Фридрих Фейер), обитающего в психиатрической клинике, представляет основную, центральную часть фильма, сердцевину сюжета, подключая нас к событиям, происходящим в городе. И остается неразрешимым вопрос о том, возник ли этот город в сознании главного героя или же его сознание, пускай и болезненное, отображает реально существующий город, который обладает фантастическими чертами в сравнении с городами, известными нам, зрителям, по собственному опыту. Разве устами безумца не может говорить истина? И разве фильм дает нам однозначные подтверждения безумия героя?

Или же, третий вариант, такой изломанный, искривленный город — это «реальность стиля», и художники фильма Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман имеют в виду рядовой город, предстающий столь странным потому, что таково видение «глазами стиля». А проводником и сюжетным оправданием стиля здесь является безумный герой (однако наличие такого героя в принципе необязательно). То есть статус городской реальности, показанной в фильме, остается неопределенным. Скорее всего, даже не стоит пытаться распутать узел противоречий, потому что они и должны остаться не распутанными. Фильм создает образ города, статус которого не поддается попытке рационально его атрибутировать и тем самым что-то прояснить. Как пишет Стефан Брокманн, хотя и без акцента на теме города, фильм показывает мир, в котором все представляет вопрос, всякая точка зрения, и нет ничего определенного, что можно было бы утверждать наверняка [12, с. 62].

Кроме того, экспрессионистские декорации создают образ не города вообще, но именно средневекового патриархального городка. Узкие кри-

вые улочки, плотно примыкающие друг к другу дома, фонари, в которых угадывается традиционная форма магического кристалла. Комнатки, которые хочется назвать кельями...

Парадокс эстетический начинается именно с такого средневековья в стилистике экспрессионизма. С одной стороны, экспрессионизм — явление новое, рожденное в процессе разрушения традиционных форм, высвобождения творческой энергии, не связанной привычными узнаваемыми оболочками вещей. С другой — с помощью этой эстетики начала XX века в данном фильме сочиняется пространство старинного европейского города, отсылающего к истории, прошлому, традициям, что должно умиротворять и уравнивать экспрессионистскую дисгармонию. Однако этого не происходит. Наоборот, гибрид экспрессионизма и проглядывающей «средневековости» антуража, старинности городской застройки (что вообще типично для модернизма и встречается, к примеру, в живописи Аристарха Лентулова, Марка Шагала и пр.) создают атмосферу беспокойного ожидания, куда дальше поведет этот внутренний разлом.

Действующие лица носят одежду, которую можно классифицировать отнюдь не как средневековую, но скорее старомодную, в традициях еще XIX века [2, с. 61]. Однако ничто не говорит о том, что события происходили сто лет назад. Нет, они имели место недавно, ведь по-прежнему молод рассказчик, он же участник перипетий. Так что перед нами — абстрактное настоящее время, как бы современная жизнь в старинном городке. Но сам он находится то ли в чьей-то голове, то ли в объективной реальности, то ли в «субъективности» стиля — на неопознаваемой территории, о которой даже нельзя сказать, бесплотна ли она или достоверно материальна.

Узнаваемое традиционное платье придает персонажам черты европейцев с на редкость стойкой самоидентичностью. То есть все происходящее — рассказ не о людях вообще, не притча на все времена, но рассказ о современных европейцах, которые очень хорошо помнят, где они, кто они, каковы приличия и традиции общественного бытия в их родном, хорошо им знакомом мире. Стиль не касается одежды, она прозаична, жизненноподобна, в отличие от фантастических костюмов в экспрессионистских фильмах «Генуине» (*Genuine*, 1921) Роберта Вине или «Аэлита» (1924) Якова Протазанова, к примеру. Одежда в «Кабинете доктора Калигари» свидетельствует о том, что речь идет о современном объективно существующем обществе, а не абстрактной социальной модели. Право стиля

фантазировать и менять пропорции и очертания не распространяется на платье, то есть на то, что моделирует целостный облик людей в социальном измерении.

#### НА ПРИВАТНОЙ ТЕРРИТОРИИ

Стилистически выпадают из экспрессионизма и частные интерьеры в отличие от интерьеров публичных, казенных. Частные жилища решены в духе традиционных предметных форм. Они являют «начинку» экспрессионистского города с отсылками к бидермейеру и модерну — внутри неправильных искривленных изломов стен, неправильных четырехугольников окон, кажущихся то ли решетчатыми, как в тюрьме, то ли затянутыми паутиной фантастических массивных пауков. В доме Жанны (Лиль Даговер) мягкие кресла, диван, круглый белый столик с цветами в вазе. И ножки у некоторых элементов мебели так узнаваемо «изящно» изогнуты... Все это принадлежит как будто и не безумным формам города, но островкам нормальности, даже банальности, с обывательскими стремлениями к комфорту, уюту и красивости. Частные интерьеры словно остаются в оппозиции к городским экстерьерам или же не замечают, в каком мире располагаются. Они как бы ничего не знают о том, что за их стенами.

Спальня Жанны, впрочем, выходит и за пределы обывательской прозы, она решена как «спальня принцессы». Здесь все прекрасно и роскошно: большое ложе, белизна постельного белья и развевающихся штор на высоком окне. Пространство спальни словно смоделировано мечтами влюбленного героя, видящего в прекрасной девушке чудесную героиню, которую похищает «злодей» сомнамбула Чезаре, — что немногим «сказочнее», нежели похищение чертями и монстрами принцессы Азурины в фильме Жоржа Мельеса «В царстве фей» (*Le Royaume des Fees; The Kingdom of the Fairies, 1903*).

По остроумному наблюдению Брюса Кевина, появление монстра в окне спальни вообще является типичной ситуацией фильма ужасов. В «Кабинете доктора Калигари» кошмар усугубляется экспрессионистическими очертаниями окна, которое массивнее двери и к тому же не имеет стекла. Чезаре проникает через оконный проем в спальню спящей Жанны, собираясь убить ее, но замирает, склонившись над ней и будучи зачарован ее красотой. Он хватает Жанну и тащит ее прочь, снова через окно, а ее

белые одежды и простыни тянутся за похищаемой девушкой, как фата за невестой [13, с. 22]. Все это создает бесконечную игру архетипическими мотивами. Убийца и жертва, невеста и похититель, невеста и жених, красавица и чудовище, погибель и спасение, любовь и насилие — здесь есть все сразу, в перспективе такая сцена могла бы привести к самым разным последствиям. И у Роберта Вине она приведет не к смерти Жанны, как следует ожидать, а к смерти Цезаре (Конрад Фейдт).

Весь путь сомнамбулы с девушкой на руках по городу, по мосту и некоей крыше обретает оттенок приношения жертвы городу. Но эту жертву город не принимает — и «отдает» Жанну отцу, позволяет ей вернуться домой живой и невредимой. А вот Цезаре оказывается истощен преодолением городских пространств. Если спросить, кто или что убивает Цезаре, то самый простой и очевидный ответ — город, который сам достаточно монструозен, чтобы терпеть долго какого-то «персонифицированного», «чужого» монстра, являющегося к тому же медиумом еще большего монстра, то есть доктора. Символично, что с Цезаре не происходило ничего дурного, когда он убивал Алана (Ханс Генрих фон Твардовски) прямо в его спальне.

Можно посмотреть на сцену похищения и с другой стороны. Есть в ней латентный эротизм, ведущий, однако, не к реализации любовного чувства, но к убийству убийцы (как будет и в «Носферату...», правда, там — ценой смерти самой героини). Красота беззащитной спящей девушки провоцирует сбой в системе действий сомнамбулы. Он словно смотрит на Жанну не своими глазами и не глазами Калигари, а глазами влюбленного в нее Франца. И требуемое убийство, организуемое дистанционно Калигари, Цезаре как бы обращает на себя. Во всем этом словно есть креативная воля Франца, который сам бы мечтал оказаться в спальне Жанны и который желает смерти Цезаре и спасения девушки. Франц будто негласно, без режиссерского и собственного осознания, то есть в эстетическом смысле — тоже *сомнамбулически и дистанционно* — участвует в похищении, в счастливом, случайном спасении Жанны и странной смерти Цезаре.

Если у убийства Цезаре есть «автор», то это отнюдь не Калигари. Хотя многие исследователи исходят из того, что Калигари «полностью контролирует своего сомнамбулу», а у того нет «совершенно никакого контроля над своим телом» [14, с. 113]. Возможно, у Цезаре и нет рационального

контроля над своими действиями. Но и у Калигари (Вернер Краус) нет полного контроля над телом Цезаре как таковым. Инфернальный доктор не в состоянии предотвратить его полное истощение.

Многое в описанной выше сцене подтверждает интерпретацию внутреннего сюжета как вымысла и галлюцинации безумного Франца. Однако изнутри этого пласта действия важно не то, где все происходит, действительно в доме и городе или же «в голове» у героя. Важно другое — даже в этой зыбкой, галлюциногенной реальности Франц не дает себе свободы сблизиться с Жанной, пускай и в образе злодея. Жанна оказывается в этой сцене как бы мнимой невестой и чужой невестой, планируемой жертвой и мнимой жертвой. Ее судьба реализует изнанку переживаний влюбленного Франса, быть может, его неверие в возможность счастья и физической близости с девушкой. Апофеоз желаний, в которых он может себе признаться, — сохранение и продолжение жизни Жанны. Экстремальность усилий, необходимых для этого, призвана как бы исключить устремления к чему-то большему, к счастливому любовному союзу.

Однако во всей цепочке событий одновременно актуальны и другие акценты: сила воздействия женской красоты и законы физической природы. И то, и другое работает на остановку дурной бесконечности насилия и даже отчасти вершит возмездие. Все это слишком просто и хорошо, чтобы быть убедительно реалистичным, и вновь похоже на некую мечту о мире, в котором непременно есть силы сопротивления персонафицированному злу.

Тем не менее похищение подтверждает беззащитность частных территорий, их проницаемость для зла большого внешнего мира. Наступление идет именно на знакомый, прогнозируемый, легко укладываемый в сознании мир частного человека, страшящегося интимности и не способного ни на секунду отрешиться от большого внешнего зла. Человек чувствует то ли свою мобилизованность этим злом, то ли свое бессилие и бесправие в мире чувств. Так или иначе, а в фильме идет внутренняя рефлексия формы о том, что может выступать саморегулирующей силой в мире, утратившем гармонию. Город в этом контексте обнаруживает свою амбивалентность, играя то на стороне «злых», то на стороне «добрых» беззащитных персонажей.

## КОЛЮЧЕЕ НУТРО ГОРОДА И ТРЯПИЧНЫЙ МИР ЯРМАРКИ

Интерьеры казенные в «Кабинете доктора Калигари» радикально противоположны частным. Они плоть от плоти экспрессионистских изломов и диспропорций. В полиции и в конторе городской управы — пустынные узкие коридоры и высокие табуреты для служащих, на них они сидят, как безобразные гигантские птицы на жердочках, подогнув ноги и скрючившись над бумагами на высоченных столиках. Эти странные интерьеры и мебель в них вообще далеко не все исследователи замечают. Среди тех, кто написал о них несколько строк, отметив их антигуманистический и антиэстетический вид, был снова Стефан Брокманн [12, с. 64]. Решение казенных интерьеров создает образ подбострастного и агрессивного «служения» внеличным правилам и порядкам, или, как писал Ноэль Кэрролл, являет «метафору власти» [4, с. 23], притом власти опять же беспомощной. Показательно, что Калигари идет в контору официально зарегистрировать своего сомнамбулу как экспонат или реквизит для ярмарочного зрелища, как вещь, имущество. И не встречает серьезного противодействия, а лишь равнодушие и презрение служащего (которого Чезаре вскоре убивает как бы в наказание за неуважение к нему).

Полицейские же ловят убийцу с ножом — но оказывается, что это совсем не тот серийный убийца, который повинен в смерти друга главного героя. Пойманный преступник (Рудольф Кляйн-Рогге), опять же, полностью выпадает из экспрессионистского стиля, решен, скорее, как традиционная фигура каторжника и разбойника, по-своему колоритная, эстетически живописная, с лохмотьями, косматыми волосами, бородой и угрюмым взглядом. Он явно не из этого модернистского города. Его стилистическое происхождение — романтическая литература и театр. Для здешних лабиринтообразных смыслов он слишком прост, гармоничен и целостен. Однако полиция не обладает интуицией, как и служащие города — поэтому все они функционируют по правилам, а предотвратить преступление или найти настоящих злодеев не способны.

Итак, в решении пространства и его наполнения заявлена неоднородность, разные составляющие находятся во внутреннем стихийном конфликте. Это похоже на реальность сновидения, в котором причудливые формы в жанре «ночного кошмара» сочетаются со знакомыми, нормаль-

ными. Однако сновидческая реальность не декларируется. Тем не менее, предметно-пространственная среда отображает динамику взнервленно-го сознания и подсознания. Разные стороны душевного мира человека словно постоянно обмениваются флюидами, дополняют друг друга — и конфликтуют.

Благодаря решению именно городских экстерьеров в стилистике экспрессионизма, само экспрессионистское начало в фильме ассоциируется с внешним большим миром, с больным социумом, не только с большой душой героя, если она вообще больна, а не просто сложна и несчастна. Вернее, в экспрессионизме находит воплощение критическая оценка индивидом социальной действительности, недоверие и страх перед ней. И эти недоверие и страх есть не просто индивидуальное суждение, но психофизическая реакция индивида на внешний мир. В этой реакции эмоции и физическая природа человека образуют единую конвульсию внутренне-го мира личности.

Экспрессионизм выражает дисгармонию индивидуального видения-ощущения, индивидуального преломления картины мира и чуть ли не «переваривания» мира. Грубо говоря, это реакция на внешний мир не только разума и души, но всего естества индивида. Такова «внутренняя мифология» стиля, которая здесь идеально растворяется в сюжете о безумном герое. Грубо говоря, город с изломами стен и неправильными четырехугольниками окон, с асимметрией пространственной тесноты — это проекция вовне субъективного страдающего нутра. Эта проекция принципиально противоположна обычному нутру, чисто физическому, которое состоит из материи мягкого, закругленного, прихотливо ветвящегося пространства внутренностей.

Одухотворенное, заряженное ужасом и отчаянием нутро героя здесь — оцетинившееся, остроугольное, торчащее и топорщащееся жесткими геометрическими контурами. Оно словно заколдовано, заморожено до кристаллической формы, до твердых, неизменных граней, плоскостей и замершего движения. Исследователь видит в этих формах — в тенях, в иссохших стволах деревьев — повторяющиеся очертания ножа, лезвия [4, с. 22]. Физическая же органика нутра должна быть теплой, струящейся, вегетативно сложной, прихотливой, пребывающей в непрерывной динамике. На подсознательном уровне мы чувствуем это противоречие, и оно

во многом обуславливает восприятие экспрессионистической картины мира как дисгармоничной, вопиющей о глубинном неблагополучии, об опасности и страдании.

Однако в «Кабинете доктора Калигари» и внешняя городская среда решена не единообразно. Пространство ярмарочных увеселений, балаганов, в отличие от остального города, представляет тряпичный мир — колышущиеся тканевые, мягкие фактуры. Этим он принципиально другой, нежели все остальное пространство города. О ярмарочном пространстве не скажешь, что непонятно, из чего оно сделано. Здесь явно доминируют полотна тканей, закрепленные на каких-то деревянных каркасах, опирающихся, в свою очередь, на деревянные подмости. Дерево и ткань — это хотя бы какая-то конкретика материи по сравнению с домами и улицами неопределенных фактур — не каменные и не кирпичные, не булыжные мостовые и не утопанная земля, уж точно не мрамор, не гранит, не бетон, не асфальт.

Пространство ярмарочных балаганов реальнее, как будто более осязаемо, нежели все остальное. То, что Чезаре проводит время сна в прямоугольном узком ящике, похожем на гроб, тоже невольно заставляет воспринимать материал этого предмета как дерево. В результате можно сказать, что доктор Калигари окружен реальными, знакомыми, и потому, кажется, более материальными вещами. Их фактуры воспринимаются как достоверно известные. В отличие от остального города за пределами ярмарочных балаганов — там есть формы и как будто нет фактуры поверхности у этих форм, неопределенными остаются их вес и температура. Невозможно сказать, тяжелы дома, толсты ли их стены — или дома легки, как фанерная декорация, а стены хрупки и их можно легко сломать, прорвать, даже искрошить. Также не ясно, холодны ли они или же долго держат тепло, шершавы или гладки и пр. Они словно никакие, имеют лишь геометрическую форму, объем, отношение к цвету, вернее к темному/светлому. Но в остальном они — стены и улицы «без свойств».

Соответственно, в поведении доктора Калигари скрыт пафос борьбы с остальным городом посредством игровой «выгородки». Что сильнее, уважаемый город или несерьезный балаган, и чьи правила победят, как бы вопрошает фильм. В каком-то смысле тряпично-деревянный мирок балагана сильнее, нежели экспрессионистский «остальной город».

В пространстве ярмарки, как нам кажется, экспрессионизм приглашен. На первый план выходит вид подмостков и занавесей, мизансцены зазывания зрителей, диалог с аудиторией, глаzenie на сомнамбулу и пр. — то есть вечные зрелищные элементы, уходящие в глубь веков и несущие в себе энергию лукавой относительности, игровых манипуляций, неожиданных метаморфоз.

Ярмарка воплощает как бы вневременное темное начало. В то время как остальной город одновременно символизирует и страдания души современного индивида, и бездушный холод современных официальных структур, наследующих традиции европейской городской культуры. Калигари не относится к официальным структурам (о чем обычно не пишут), он — альтернативная, неофициальная власть, присутствия которой пока вообще почти никто, кроме Франца, не замечает.

В поведении Калигари и Чезаре можно рассмотреть хоть какой-то акцент на физических процессах. Никто в городе не показан за едой — только доктор кормит своего сомнамбулу с ложечки, из миски. В этом есть что-то трогательное, некий элемент быта и заботы, пускай и весьма прагматичной. Мир Франца, напротив, — мир самоизнуряющей и бескорыстной высокой духовности. Если иметь в виду, что история о Калигари и Чезаре подается Францем (или даже сочиняется им), то правильнее всего будет считать мага-ученого фигурой антагониста, приемлемого для Франца как индивидуалиста-одиночки. Калигари — тоже одиночка, странный, коварный, жестокий, но в принципе победимый. К слову, как надо поступать с теми, кто кажется опасным для отдельных персон и для общества, протагонисту и антагонисту, Францу и Калигари видится совершенно одинаково. В истории Франца мага-ученого облачают в смиренную рубашку, а в рамочной истории, выражающей позицию Калигари, в смиренной рубашке оказывается Франц. Ни тот, ни другой не в силах придумать ничего иного, оба моделируют одинаковые формы репрессивного воздействия, и фильм здесь довольно скептичен. Бескорыстный несчастный одиночка противостоит тайной, иррациональной темной стихии воздействия, и противостоит при слабой дееспособности официальной власти. Но противостоит внутренне лишь до известного предела. Есть момент, где Калигари и Франц начинают мыслить одина-

ково, вот что открывается благодаря конструкции киноповествования, усложненной Робертом Вине.

### ДВОЙНОЙ ФОКУС ПОВЕСТВОВАНИЯ

Обычно окончательный вариант фильма с новеллой в новелле, который в результате придумал Роберт Вине, считают реакционным, конформистским, показывающим право власти вершить судьбы, надевать на людей смирительные рубашки. Как писал с возмущением Ежи Теплиц, получается, что «мораль фильма: власть по своей природе добра, гуманна, и бунтовать против нее могут лишь душевнобольные люди» [15, с. 143–144].

Но возможен и другой уровень толкования.

Ведь мы исходим из того, что история о молодом влюбленном, который расследует гибель друга и предотвращает гибель прекрасной девушки, разоблачая старого гнусного негодяя и исполнителя его замыслов, — это хорошая история, она нам по сердцу. В ней мы видим этическую норму. Но, кроме того, она является эстетическим сюжетным клише: разоблачают и доводят до безумия доктора Мабузе, ловят и почти удерживают Фантомаса и пр. «Я не успокоюсь, пока не раскрою тайну этих злодеяний», — изрекает герой, когда начинаются убийства в городе. Это типичная фразаология детективных историй. И в «Кабинете доктора Калигари» скрыта история в жанре детектива, в котором расследующий собирается вести себя ровно так, как принято в детективах. Есть даже характерный поворот, когда сажают в тюрьму мнимого подозреваемого, но преступления продолжают — и тогда становится ясно, что в них виноват не он. Не сила аналитической мысли или обретение новой информации движет вперед дело, а сами преступники, за которыми не поспевает мысль борцов со злом. Этот поворот несколькими годами ранее с успехом использовал Луи Фейад в сериях о Фантомасе.

Однако проблема в том, что чем ближе Франц к разгадке преступлений в своей «внутренней» истории (inner story), тем дальше он от владения ситуацией в истории «рамочной» (согласно которой он лишь пациент клиники для умалишенных), а картина мира в целом — от объективности и прозрачности.

Во внутреннем сюжете герой устремляется в психиатрическую лечебницу и обнаруживает, что это место работы доктора Калигари. В каби-

нете — в сейфе! — находится книга, рассказывающая о некоем мистике Калигари, который в 1703 году терроризировал жителей итальянских деревень убийствами, совершаемыми с помощью медиума, или сомнамбулы Чезаре. То есть все это уже было, история загадочных убийств повторяется. А в дневнике доктора написано о его мечте раскрыть секреты исторического Калигари и проверить, можно ли заставить человека во сне совершать преступления, отвратительные ему наяву. Это полностью противоречит финалу рамочной истории, в которой доктор Калигари успокоительно обещает, что вылечит потерявшего рассудок героя.

Однако Роберт Вине не дает никаких указаний на то, чья версия бытия правдива, Франца или доктора. Нам импонирует вариант Франца, в том числе и потому, что он эстетически сильнее. А мир, в котором все экстраординарные события всего лишь плод безумной фантазии — это скучный мир. Калигари не предлагает альтернативной истории в авантурном духе, он лишь опровергает версию своего вроде как пациента. И потому точка зрения Франца кажется нам более убедительной, интересной, значимой.

В сущности, авторское начало фильма, как и вообще созидание художественной формы, аналогично процессу рассказывания некоей истории. Позиция рассказчика и участника драматических событий (не важно, в воображении ли он участвует или наяву) вторит позиции автора-сочинителя. В том и в другом случае важна не столько достоверность, сколько смыслы излагаемых/показываемых событий, вернее даже, содержание и тональность их субъективной подачи.

Особенность фильма Роберта Вине состоит в двойственности роли Франца в повествовании. Он — наиболее сильный его сочинитель и транслятор. А Калигари — слабейший. Поэтому, как бы ни была сильна реальная власть доктора Калигари, будь он злым магом или же добрым врачом, это власть персонажа, живущего преимущественно внутри сюжета/сюжетов. А Франц, как бы он ни был слаб, будучи хоть рядовым влюбленным горожанином, хоть пациентом сумасшедшего дома, — обладает энергией автора, вкусом к творческому моделированию символической картины мира. Как справедливо замечает Рик Алтман в своей «Теории нарратива», возможность персонажа создавать некую историю обозначает его возвышение (“the ability to generate a story marks elevation to a higher sphere...”)

[16, с. 171]. По мысли Алтмана, существуют однофокусные нарративы и двухфокусные нарративы (single-focus and dual-focus narrative; в русскоязычной науке сказали бы — однолинейные и двулинейные), и, как правило, в случае двухфокусности, какой-то из фокусов выбивается в лидирующие [16, с. 56]. В фильме Роберта Вине, это, несомненно, фокус Франца: доминирует позиция активного рассказчика. Что можно рассматривать как эстетическую компенсацию любовной неудовлетворенности и предполагаемой социальной/психической неполноценности героя.

Возможно, кстати, рамочная история есть косвенная экстериоризация низкой самооценки героя, его фобий, его несчастной любви и ужаса перед миром, но отнюдь не обозначение его подлинного безумия.

Создавая расхождения между рамочной историей и внутренним сюжетом Франца, режиссер достигает головокружительной смысловой многомерности и относительности. Однако, повторим, при всей дуальности, версию картины мира в подаче Франца не может перебить и эстетически затмить версия Калигари. Так происходит в том числе потому, что «нам всем» — на съемочной площадке и в зрительном зале — нужна именно полная драматизма картина мира, а не декларации об отмене драматизма, не объявление его плодом большого бреда. В объективную реальность насилия, ужаса, боли, страха мы верим. И хотим эту реальность обсуждать посредством художественных форм, какие бы причудливые одеяния у объективного мира ни появлялись в субъективном видении. Так что «точка зрения» Калигари нужна скорее для того, чтобы оттенить полнокровность картины мира молодого героя, во многом проводника — медиума — творческой воли авторов фильма. А творческая воля, в свою очередь, черпает энергию в притягательности авантурных, детективно-мистических сюжетов.

Франц интерпретирует происходящее в городе как намеренную реконструкцию доктором событий 1703 года ради научного эксперимента и выяснения силы дистанционного воздействия на психику индивида. Все горожане, таким образом, включая жертв Чезаре, являются подопытными, материалом для научной деятельности. То есть целью всех учиненных преступлений является проверка «технологии» дистанционной власти. Именно ради этого все и происходит, как своего рода репетиция воздействия авторитарной воли на социум. Кошмар оказаться внутри опыта

помимо своей воли и знания об этом — одна из самых сильных фобий человека эры интенсивного развития науки. И в дальнейшем кино неоднократно будет варьировать эту ситуацию, здесь лишь бегло намеченную.

Доктор Калигари ведет двойную жизнь — ярмарочного артиста и серьезного практикующего врача. «Кабинет» его тоже раздваивается: на балаганное пространство, где кабинетом именуется шатер иллюзиониста, мага, шарлатана, и на «серьезный» кабинет ученого с письменным столом, сейфом и кипами книг. Тем самым современная психиатрия трактуется как прямое наследие магической, «донаучной» деятельности, в которой на самом деле и заключены сверхчеловеческие возможности управления людьми. Мир возвращается в средневековье, на новом витке выходит к тому, что казалось рассказами, легендами, пережитком времени ведьм и колдунов. Однако, как получается по сюжету Франца, все это правда. Вполне возможно посредством сомнамбулы вершить злодеяния, управлять миром, сеять страх. Возвращение к старинному иррациональному, к ночному, к мраку прошлого — вот что происходит и что пытаются разоблечь герой.

Зачем и кому этот возврат необходим? Замечательна сцена, в которой на стенах дома, на стволах и ветвях деревьев, в виде листьев, в воздухе пишутся сами собой слова «Ты должен стать Калигари!». Темная сила мироздания говорит с людьми на языке книг, отсылает к старинным фолиантам. Калигари, согласно этой сцене, не просто странный одиночка. Он сам — проводник, медиум темной силы мироздания. А она, как водится, напоминает символического дракона, который «везде и нигде», что делает борьбу с ним бессмысленной [17, с. 305]. Конечно, это звучит слишком современно, в духе фэнтези рубежа XX–XXI веков, разбираемых в цитируемой статье О.В. Строевой. Однако, видимо, наши эпохи рифмуются. И актуальный сегодня мотив сверхчеловеческой темной силы, управляющей миром и выходящей на связь со своими потенциальными сторонниками, был весьма актуален и тогда, после Первой мировой войны.

Итак, некая потусторонняя надсубъектная воля управляет людьми, хотя и сам доктор имеет желания. Но одно дело их иметь, другое — осуществлять, чувствуя некое высшее покровительство. Можно, конечно, трактовать сцену с письменами по-другому, как проявление безумия доктора Калигари, которому мерещатся слова в воздухе. Однако же это не

отменяет его способности манипулировать Цезаре, а того — совершать злодеяния. На худой конец и эта вариация толкования событий все же лучше, чем зачеркивание и опровержение всей картины мира, нарисованной Францом, в силу якобы неспособности безумного героя-рассказчика передавать объективную суть событий.

Грубо говоря, фильм подсознательно ставит нас перед дилеммой. Что лучше, переживать ужасы жестокости и насилия как часть непосредственной действительности, но оставаться при ясном сознании? Или же не иметь в объективном мире никаких особых бед, однако и не быть способными осознать и оценивать объективную реальность, — и все равно желать переживать страх, насилие, беспомощность, хотя бы исключительно в субъективности внутреннего мира? Много позже в «Матрице» будет показано, что человечество может массово лишиться способности видеть и осознать происходящее, может длительно жить в «матрице», в иллюзорной «картинке», смоделированной теми, кто управляет миром при полном неведении большинства.

Как видно из всего сказанного, «Кабинет доктора Калигари» представляет многоуровневую рефлексию не только о состоянии мира и человека в нем, но и о сложении экранного нарратива и экранной формы в целом. Персонажам дано два модуса бытия: в одном они активно действуют, а в другом — пребывают на обочине жизни, в изоляции. В одном измерении они полноценные социальные индивиды, в другом — объекты манипуляций, если не злодеев и не имперсональной тьмы, то... авторов картины.

И Калигари, и Франц, и Цезаре, и Жанна живут двойной жизнью образов. У каждого есть одна сторона — добрая, или по крайней мере нейтральная, и другая — злая или негативная. Одна — нормальность, другая — безумие. Одна — высокая, другая — низкая. В истории Франца Цезаре — монстр, но не жалкий пациент клиники, отрешенный от всего мира и полностью недееспособный. Жанна в сюжете Франца — нормальная красивая девушка и в его глазах почти принцесса, а не сумасшедшая, считающая себя королевой. Ввиду ужаса оказаться в невменяемом состоянии под надзором врачей, в сумасшедшем доме, история серийных убийств в городе — это светлая сказка, идеализация мира, пропускание его через

розовые фильтры. Тем более, что убийства в истории Франца разоблачаются и прекращаются.

Дело не в том, кто на самом деле Френсис, а в том, что нам кажется досадной, лишней, мешающей та *рамочная история, согласно которой Калигари — настоящий врач, а не злодей. Нам мешает это обнаружение. Мы не верим в добродетельность Калигари и не желаем его здравого смысла, его медицинской компетентности.* Калигари для нас — фигура нашего недоверия надличным общественным структурам. Калигари — символ нашего неприятия некритического отношения искусства к власти, в том числе к диктату науки. Из двух реальностей — лечение в сумасшедшем доме или жизнь в городке, где вершатся преступления, — мы все мысленно выбираем вторую. Нам проще и приятнее принять жизнь в жанре авантюрного романа или детектива про мистиков, сомнамбул, их жертв и искателей истины. Таким образом, настоящая жизнь символически представлена через авантюрно-фантастический нарратив.

А управление массажи? В рассказе Франца оно показано как влияние при помощи страха, поселяющегося в социальном пространстве. В целостности фильма *управление искусства массажи* почти не ощутимо, но осуществляется весьма активно — как создание эстетических мотиваций для определенного «свободного выбора» зрителя. Зритель выбирает картину мира Франца, а не доктора Калигари. Неудачная рамочная история должна иметь место для того, чтобы мы самоопределились по отношению к ней и ощутили кожей ее художественную бесперспективность, ее слабую витальность.

Иными словами, фильм Роберта Вине несет в себе скрытую демонстрацию власти художественной формы, власти ее провокативности. Вине бессознательно открывает рецептивный магнетизм, присущий одним архетипическим ситуациям — и неизбежность отторжения интеллектуальным зрителем других архетипических ситуаций. Режиссер оказывается в роли «плохого парня», конформиста и консерватора, извращающего хорошую историю. (Вернее, как бы извращающего, поскольку по-настоящему режиссер все-таки не предоставляет Калигари-врачу, Калигари-рупору официоза право голоса, равноценное голосу Франца.) Тем самым, выявляется, какая именно история считается хорошей, правильной, убедительной. Вернее — какую историю мы готовы признать таковой.

В недавней статье Олеси Строевой «Неомифологизм и концептуализм в визуальной культуре: от модернизма до метамодернизма» (*Conceptualism in Contemporary Art Regarded as Neo-Mythologism*) шла речь о стратегиях искусства XX века, об «интеллектуальном планировании», присущем концептуализму, и об отношении к искусству как способу «познавательной деятельности» [18, с. 15]. Волны авангарда, модернизма и постмодернизма в целом ассоциируются у нас, как правило, с рациональностью творческих установок, декларациями, самоанализом художников. Фильм Роберта Вине может существенно скорректировать представления о модернизме, авангарде и прочих демонстративно нетрадиционалистских формах творчества XX века. Он представляет симбиоз рационального конструирования формы с отсутствием интеллектуального планирования множества смысловых нюансов. Создание фильма оказывается у Вине родом *бессознательной познавательной деятельности*, направленной на природу человека сочиняющего и человека, воспринимающего художественные формы.

Вся гениальность фильма заключается в том, что многие замысловатые и парадоксальные смысловые нюансы существуют в нем как бы сами по себе, стихийно. В них совершенно не чувствуется сознательной авторской игры и интеллектуального планирования. Однако суть «Кабинета доктора Калигари» от этого, на наш взгляд, не исчезает. Помимо всего прочего это фильм о власти художественных законов над внутренним миром реципиента. И в этом аспекте — это вечная история о силе искусства и наших ожиданиях от искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 320 с.
2. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 256 с.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино в шести томах. Т. 3. М.: Искусство, 1961. 633 с.
4. Carroll N. Interpreting the Moving Image. Madison: Cambridge University Press, 1998. 388 p.
5. Rogowski Ch. From Ernst Lubitsch to Joe May. Challenging Kracauer's Demonology with Weimar Popular Film // Light Motives. German Popular Film in

Perspective. Eds. R. Halle, M. McCarthy. Detroit: Wayne State University Press, 2003. 442 p.

6. Kreimeier K. *The UFA Story: A History of German's Greatest Film Company 1918–1945*. Transl. R. Kimber and R. Kimber. New York: Hill and Wang, 1996. 451 p.

7. Usai P. Ch. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc., 2019. 448 p.

8. Groo K., Flaig P. *New Silent Cinema*. New York, London: Routledge, 2015. 550 p.

9. Napper L. *Silent Cinema: Before the Pictures Got Small*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University press, 2017. 144 p.

10. Cuff P. *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*. Palgrave MacMillan, 2016. 241 p.

11. Глазьев В. Л. От традиционной формы города — к мегаполису // *Города мира — мир города*. М.: НИИ ПАХ, 2009. С. 16–21.

12. Brockmann St. *A Critical History of German Film*. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.

13. Kavin B. F. *Horror and the Horror Film*. London, New York, Delhi: Anthem Press, 2012. 212 p.

14. Bartra R. *Anthropology of the Brain: Consciousness, Culture and Free Will*. Transl. G. Gould. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 200 p.

15. Теплиц Е. *История киноискусства. 1895–1927*. М.: Прогресс, 1968. 336 с.

16. Altman R. A *Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.

17. Строева О. В. Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах // *Художественная культура*. 2020. № 2. С. 288–315.

18. Строева О. В. Неомифологизм и концептуализм в визуальной культуре: от модернизма до метамодернизма // *Наука телевидения*. 2020. № 16.1. С. 11–29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-11-29.

## REFERENCES

1. Kracauer S. *Ot Kaligari do Gitlera: psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino* [From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film]. Moscow: Iskusstvo, 1977. (Original work published 1947). 320 p. (In Russ.)

2. Eisner L. *Demonicheskii ekran* [The haunted screen]. Moscow: Rosebud Publishing; Post Modern Technology, 2010. (Original work published 1952). 256 p. (In Russ.)

3. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino v shesti tomakh* [Universal history of cinema in six volumes] (vol. 3). Moscow: Iskusstvo, 1961. (Original work published 1946–1950). 633 p. (In Russ.)
4. Carroll N. *Interpreting the Moving Image*. Madison: Cambridge University Press, 1998. 388 p.
5. Rogowski Ch. From Ernst L Joe May. Challenging Kracauer's Demonology with Weimar Popular Film. Light Motives. German Popular Film in Perspective. Eds. R. Halle, M. McCarthy. Detroit: Wayne State University Press, 2003. 442 p.
9. Napper L. *Silent Cinema: Before the Pictures Got Small*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University press, 2017. 144 p.
10. Cuff P. *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*. Palgrave MacMillan, 2016. 241 p.
11. Glazychev V. L. Ot traditsionnoi formy goroda — k megapolisu [From the traditional form of the city to megalopolis]. In V. P. Tolstoy (Ed.), *Goroda mira — mir goroda* [Cities of the world — the world of the city]. Moscow: The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 2009, pp. 16–21. (In Russ.)
12. Brockmann St. *A Critical History of German Film*. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
13. Kavin B.F. *Horror and the Horror Film*. London, New York, Delhi: Anthem Press, 2012. 212 p.
14. Bartra R. *Anthropology of the Brain Consciousness, Culture And Free Will*. Transl. G. Gould. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 200 p.
15. Toeplitz J. *Istoriya kinoiskusstva: 1895–1927* [History of cinema art: 1895–1927]. Moscow: Progress, 1968. (Original work published 1955–1959). 336 p. (In Russ.)
16. Altman R. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.
17. Stroeva O. V. Dekonstruksiya klishe, psikhoanaliz i nuar v sovremennykh fantaziinykh i istoricheskikh serialakh [Cliché deconstruction, psychoanalysis and noir in contemporary fantasy series and period dramas]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & culture studies]. 2020. (2), pp. 288–315.
18. Stroeva O. V. Neomifologizm i kontseptualizm v vizual'noi kul'ture: ot modernizma do metamodernizma [Conceptualism in contemporary art regarded as neo-mythologism]. *Nauka televideniya* [The art and science of television]. 2020. 16(1), pp. 11–29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-11-29.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА**

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,  
заведующий сектором художественных проблем массмедиа,  
Государственный институт искусствознания,  
125009, Москва, Козицкий переулок, 5

**ResearcherID: AAS-2122-2020**

**ORCID ID: 0000-0001-8386-9251**

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

**EKATERINA V. SALNIKOVA**

D. Sc. in Cultural Studies, PhD in Art History,  
Head of the Media Art Department,  
The State Institute for Art Studies,  
125009, Kozitsky, 5, Moscow, Russia

**ResearcherID: AAS-2122-2020**

**ORCID ID: 0000-0001-8386-9251**

e-mail: k-saln@mail.ru