

УДК 008 / 791

ББК 71 / 85.374

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-286-321

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

k-saln@mail.ru

Ключевые слова: немое кино, немецкий экспрессионизм, образ природы, романнный сюжет, научная фантастика, механизм, энергетические войны, Метрополис, Эмиль Яннингс.

Сальникова Екатерина Викторовна

«Алгол. Трагедия власти» (1920) – футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса»

Статья посвящена недавно найденному и отреставрированному фильму «Алгол. Трагедия власти» (*Algol. Tragödie der Macht*, 1920) Ханса Веркмайстера (Hans Werckmeister), сочетающему в себе авантюрное начало, фантастику, историю карьеры и историю семьи. Это один из ранних сюжетов, прогнозирующих процессы глобализации. Автор рассматривает визуальное своеобразие картины, включающей как экспрессионистские сцены, так и вневильевые фрагменты, останавливается подробно на некоторых операторских решениях. Анализирует сюжет фильма, объединяющий научную и ненаучную фантастику с отсылками к романным циклам («Ругон-Маккары» Золя, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Будденброки» Томаса Манна) и мифу о Фаусте. Наряду с развитием образа современной урбанистической среды и цивилизации будущего важную роль играют образы природы — природа, включенная в техногенную цивилизацию, и природа самодостаточная, помогающая выживать сельскому рабочему люду. Подробно рассматривается образ главного героя Роберта Херна в исполнении выдающегося немецкого актера Эмиля Яннингса. Автор размышляет над парадоксальной связью фантастического мира фильма с некоторыми мотивами пеплума.

Salnikova Ekaterina V.

Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

k-saln@mail.ru

Keywords: silent film, German expressionism, nature image, novel plot, science fiction, mechanism, energy wars, Metropolis, Emil Jannings.

Salnikova Ekaterina V.

Algol. Tragedy of Power (1920) as Futuristic Peplum and the “Rehearsal” of *Metropolis*

The article is devoted to the recently found and restored film *Algol. The Tragedy of Power* (1920) by Hans Werckmeister, combining an adventurous beginning, fantasy, career history and family history. This is one of the earliest stories predicting the processes of globalization. The author examines the visual originality of the picture, which includes both expressionist scenes and out-of-style fragments, dwells in detail on some camera solutions. Analyzes the plot of the film, combining science and unscientific fiction with references to the series of novels (*Rougon-Maccara* by Zola, *The Forsyte Saga* by Galsworthy, *Buddenbrooks* by Thomas Mann) and the myth of Faust. Along with the development of the image of the modern urban environment and the civilization of the future, the images of nature play an important role: nature, included in the technogenic civilization, and self-sufficient nature, which helps the rural working people to survive. The image of the main character, Robert Hern, performed by the outstanding German actor Emil Jannings, is examined in detail. The author reflects on the paradoxical connection between the fantastic world of the film and some motives of Peplum.

Фильм «Алгол. Трагедия власти» (*Algol. Tragödie der Macht*, 1920) Ханса Веркмайстера (Hans Werckmeister) вышел в тот же год, что и «Кабинет доктора Калигари», словно нарочно для того, чтобы подтвердить мощный формосодержательный диапазон немецкого кино. Картина долгое время считалась не сохранившейся. Она была вновь обнаружена, реставрирована и стала доступна для аудитории сравнительно недавно, в 2010 году. Цель данной статьи — представить этот малоизвестный и почти не изученный фильм в его визуально-сюжетной целостности и своеобразии.

Хотя художником фильма был Вальтер Рейман (Walter Reimann), работавший и над созданием «Кабинета доктора Калигари», «Алгол...» не так визуально единообразен, как прославленный фильм Роберта Вине [3], не столь блистательно ритмичен, как «С утра до полуночи» (1920) Карлхайнца Мартина или «Улица» (1923) Карла Грюне. Однако, быть может, именно эклектика визуальной формы и то, что кажется недоработками, неудачами в формировании нарратива, обуславливает значимость «Алгола...» как прощания с эстетикой раннего периода фантастического кино и подготовки важных визуальных мотивов и сюжетных моделей более позднего кино различных жанров и степени серьезности.

Кое-что в «Алголе...» еще отсылает к Мельесу с его рукотворным, предметным космосом [4]. Таковы в фильме 1920 года вид вращающейся Земли, опоясанной некими проводами или проволокой, вид инфернального инопланетянина в полупрозрачной мантии, похожей на крылья летучей мыши. Он будет выходить на поверхность некоего космического тела, решенного как геометрически организованная (в недалеком прошлом — сценическая) пустота. В этом он явный наследник Мефистофеля Мельеса и его трюков. .

Но в остальном «Алгол...» почти не театрален, в отличие от наиболее удачных экспрессионистских фильмов начала 1920-х. «Алгол...» устремлен к концу десятилетия и далее — это своего рода репетиция «Метрополиса», а также целого конгломерата актуальных конфликтных ситуаций и визуальных решений, которые будут варьироваться и много позже, притом не только в западноевропейском кинематографе. Как писали авторы коллективного труда о жанре хоррора, «Алгол...» являет пример такого рода сюжетов, которые окажутся востребованы в середине XX века [10, p. 6].



Илл. 1. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

В отличие от «Кабинета доктора Калигари», «Улицы» и «Метрополиса», у Ханса Веркмайстера не показан город как непрерывная городская среда во внутрикадровом пространстве. В этом «Алгол» ближе более раннему принципу иллюзии города в кадре, когда этот эффект достигается посредством смены городских локаций. Однако есть в «Алголе» тема цивилизации и городского начала в их противопоставлении сельскому началу и сельскому типу деятельности. И в этом смысле *городское начало* присутствует и работает как существенный образ, центр подразумеваемого дискуссионного поля. Более того — в фильме создан набор дискретных образов города будущего, по которым можно «реконструировать» подразумеваемые, хотя и не воплощенные в экранной материи абрисы доселе невиданной урбанистической громады.

Вертикальные векторы, столь запоминающиеся в «Метрополисе» и позже превращенные в устойчивый миф города будущего (в кино он чаще всего растет ввысь или вниз), здесь уже играют важную роль. Собственно, они во многом и задают образ урбанистической среды, поскольку многие (хотя и не все) элементы «этажности» связаны имен-



Илл. 2. На подступах к главному Механизму. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

но с промышленной городской цивилизацией. Низ в «Алголе...» — это темное и тесное пространство шахты, куда спускаются на лифте. (Сам спуск не показан, в кадре лишь обозначено движение вниз после того, как закрывают лифт. Фриц Ланг потом сделает конструкцию лифтов и автоматизированную пластику изможденных рабочих своего рода высоким драматическим аттракционом «Метрополиса».) Либо — более глубокие недра Земли и вид inferнального инопланетянина, буквально проникающего сквозь толщи угольных пород внутрь шахты.

Верх же связан не только с образами астрономов, наблюдающих активность особенной звезды Алгол, не только с видом нашей планеты, показанной «из космоса», но и с образами вертикально организованных интерьеров, высоко вздымающихся многоярусных лестниц, а также с регулярно возникающими ракурсами съемки сверху, о чем подробнее мы скажем позже. .

Иными словами, фильм задает дуальность вертикального вектора, два его измерения. Одно связано всецело с поюсторонней урбанистической средой, с реалиями промышленной цивилизации и социального неравенства. Второе — помещает земной мир в контекст

законов космоса, потусторонней магии, всего того, что превышает меру человеческого и земного. Тем самым косвенно фильм исходит из вопроса о том, что являет собой происходящее в одной стране не только в рамках бытия всего человеческого сообщества, но и перед лицом Вселенной.

После пролога, в котором мы видим подзорную трубу, устремленную в темные небеса, и астрономов в длиннополых балахонах, начинается основное действие. В фантастическом мире будущего пока актуальны шахты. Показаны рабочие, занятые тяжелым трудом, а чуть позже — обнаженный до пояса шахтер Роберт Херн (Эмиль Яннингс), энергично орудующий молотом под землей. Рядом с героем — его подруга, Мария (Ханна Ральф). Если в «Метрополисе» перед нами сугубо урбанистическая среда, машинные цеха в качестве нижнего этажа цивилизации, то в «Алголе» — весьма колоритные шахты, недра земли с их бугристой сумрачной фактурой. Здесь еще необходима тяжелая, но простая и ясная работа по добыче энергетического ресурса. Промышленная зона пока тесно связана с природной материей. Это своего рода перепутье цивилизации — природные недра нужны ей прагматически, для обеспечения топливом заводов и фабрик. Но все еще нужны, с ними все еще есть повседневное сообщение.

Средние планы покажут некие очертания, предположительно, преддверия шахт, где снуют рабочие, толкают или тянут тяжелые вагонетки, груженные углем. Эти планы чисто мизансценически отсылают к знаменитому «Выходу рабочих с фабрики» братьев Люмьер. Но если там — нейтральная обыденная сцена вне каких-либо заходов на дискуссионное поле эпохи, то в «Алголе...» сначала — это проза и поэзия рабочего класса, трудовой жизни. Позже — выход из подчинения в предчувствии закрытия шахты и потери заработка. Это выход, окрашенный возмущением и отчаянием.

Общий план промышленной зоны тоже возникает в фильме — угрожающе высятся дымящие черные трубы и прямоугольные абрисы промышленных сооружений. Это своего рода визитная карточка цивилизации. Но навсегда ли?

Надо сказать, внутренность шахты, как и подступы к ней, производят впечатление натуралистического пространства. Общий план заводов и фабрик — напротив, из разряда «черно-черной» графики, устрашающей картинкой, еще не вполне обретшей реальный объем.



Илл. 3. Досуг Реджинальда (Эрнст Хоффман), сына энергетического магната. В роли танцовщика – Себастьян Дростэ. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

Эпизоды в шахте, кадры вспахиваемого поля, кадры жилых интерьеров и парков, экстерьеров зданий городского и сельского типа, гигантские цеха по производству оборудования нового типа, главный зал работы загадочного Механизма, наконец, пустынный геометризм инопланетного ландшафта, — все это как бы из разных фильмов. Некоторые эпизоды смотрятся как ожившие экспрессионистские картины, это прежде всего относится к интерьерам корпорации Херна и залу, где находится главный Механизм. «Идеи футуристического дизайна» [9, р. 191] в «Алголе...» применяются не ко всему пространству цивилизации, но лишь к миру власти и денег..

Есть эпизоды стилистически нейтральные или снятые скорее с отсылками к стилю модерн и эпохе *fin de siècle* (сцены с сыном главного героя, Реджинальдом, и его возлюбленной Эллой Уорд, с танцором). Однако то, как свободно и энергично монтируются разные по стилю эпизоды, как динамично и часто непредсказуемо сменяют друг друга пространства, решенные совершенно по-разному, задает

экспрессионистский ритм развертывания формы — ее конвульсии, резкие перепады, неравномерные чередования контрастов.

Режиссер словно постоянно начинает снимать новые и новые фильмы в процессе развития действия. Каждый из них остается недоснятым, прерванным, едва только заявлен. Но заявлен интересно, многообещающе. Как писал критик после выхода фильма, «хотелось бы несколько большего единообразия, но, надо признаться, фильм производит сильное впечатление»⁽¹⁾. Можно, конечно, акцентировать художественное несовершенство картины, как и делают некоторые исследователи [8, р. 79]. А можно мотивировать это несовершенство слишком энергичным развитием большой экранной формы, существенно опережающей свое время. Экспрессионизм в кино вообще во многих случаях лишен стилистической чистоты, но, что показательно, отмечая это и обозначая очень малое число фильмов, которые можно считать действительно экспрессионистскими, авторы книги о немецком экспрессионизме называют в их ряду и «Алгол...» [6, р. 321].

На наш взгляд, в принципе режиссуры здесь есть то, что роднит его визуальную материю с коллажем или с артхаусным сериалом, в котором каждая серия (а здесь — эпизод как ее эмбрион) имеет право на решение в своем ключе, не похожем на остальные (например, таким в наши дни является британский сериал «Черное зеркало»). Нарратив в «Алголе...» тоже рваный, с большими лакунами. Однако на сегодняшний день нелинейная нарративность, провалы в событийном ряду, отказ от «разжевывания» зрителям логики событий уже признаны вполне допустимыми и даже эффективными. С помощью такого паттерна повествования создается иллюзия стихийности развития событий, вне прямого доминирования авторской воли и законов «хорошо сделанной пьесы». Внимание невольно концентрируется не на проблемах совершенства формы, а на экзистенциальных вопросах, рождающихся в процессе развития событий. «„Экзистенциальный фермент“ может осознанно возвращаться в произведении, привноситься в него, но может возникать и спонтанно, порой исключительно за счет пластической метафорики», полагает С.С. Ступин [5, с. 50].

(1) Algol // Der Kinematograph, Nr. 713, 12/09/1920. URL: <https://www.filmportal.de/node/1057/material/604480> (дата обращения 10.02.2021).

Именно спонтанное появление «экзистенциального фермента» характерно для фильма Ханса Веркмайстера. Так что «Алгол...» нашелся вовремя, как раз в ту эпоху, киноискусство которой невольно с ним корреспондирует.

Провалы в повествовании, пунктирное обозначение некоторых линий, свойственные сценарию Ханса Бреннерта (Hans Brennert) и Фриделя Кёне (Fridel Köhne), косвенным образом добавляют ощущения «мегаполисности» или «агломерированности» жизненного пространства, показанного в фильме. Цивилизация, расстояния, масштабы охватываемых территорий и человеческих масс словно слишком велики, чтобы полностью, легко вмещаться в размеры двухчасового фильма. Рваный монтаж как будто неизбежен. Внутренне «Алгол...» тяготеет к эстетике горизонтального сериала, в нем задана мощная романная сюжетика.

Между событиями первого и второго временного периода, отображаемого в «Алголе», проходит один год, а между вторым и третьим периодом — целых 20 лет. События последнего периода охватывают шесть-восемь лет, судя по некоторым обозначениям времени в титровых репликах персонажей и авторских комментариях. То есть в целом охвачено около тридцати лет — практически «вся сознательная жизнь» основных действующих лиц. И целых три экономические эпохи.

В начале фильма мы попадаем в эпоху традиционного топлива.

Но в шахте появляется инопланетянин по имени Алгол (Йон Готтоут), который знакомится с Робертом Херном, а позже — передаст ему загадочную инопланетную машину с вращающимся колесом, чтобы с помощью этой машины Роберт мог владеть неистощимым энергетическим ресурсом. Инопланетянин подается в титрах как своего рода дьявольская фигура. Сам он, маленький, тщедушный, с глазками-буравчиками, в облегающем трико, наследует фигуре беса, черта, притом решенной отнюдь не в высоком стиле. Алгол действует вполне традиционно, как искуситель мужчины, ощущающего неудовлетворенность своими возможностями в настоящем.

Из шахты Роберт ведет инопланетянина домой к своей подруге Марии (Ханна Ральф), чтобы поселить его там в мансарде как постояльца. Жилище Марии представляет скромную двухэтажную квартиру. Внизу — обычная комната с самой простой мебелью. Стол, занавески с оборочками на небольшом окне. Комната располагается

в вытянутом здании с грубыми примитивными очертаниями, с узкими и высокими дверными проемами, задающими вертикальное членение всего фасада⁽²⁾. В промышленной цивилизации фильма это явно многоквартирный или многокомнатный дом для бедных, для рабочего люда. И когда в титрах появляется фраза Марии о том, что «дом» достался ей в наследство от родителей, это следует понимать скорее как «жилплощадь» в многоквартирном здании.

Вскоре мы увидим совершенно другой интерьер, светлый, просторный, с изящной мебелью. Таков офис Леоноры Ниссен (Гертруда Велкер), вступающей во владение шахтами, которые передает ей отец в день ее совершеннолетия. Леонора — миловидная, женственная, стоит с большим букетом и принимает поздравления от толпы дружелюбных служащих и деловых людей. Как Мария в «Метрополисе», Леонора собирается спуститься в шахты, но скорее для знакомства со своими владениями, сама будучи плоть от плоти общественной элиты. Результатом этого вояжа окажется ее знакомство с Херном и ощущение конфликтного напряжения между богатыми и бедными, хозяевами и наемными рабочими. После экскурсии под землю Леонора Ниссен решает устроить праздник для всех, куда смогут прийти и насладиться светом, воздухом, развлечениями, красотой жизненной среды те самые рабочие, что проводят столько времени внизу, во тьме.

Хотя все характеры в фильме обозначены весьма бегло и полуслучайно, в образе Леоноры сразу задано чувство вины, угрызений совести. По ее действиям видно, что она чувствует несправедливость распределения радостей и тягот жизни. В Роберте, в его размашистых движениях и довольно суровом выражении лица невольно задана тема личной силы и независимости героя. Он привык принимать решения и ни от кого не зависеть. Когда Мария утешает его, говоря о том, что скоро они поднимутся на поверхность (имея в виду конец рабочей смены), Роберт мрачно отвечает, что на поверхность они не поднимутся никогда, явно делая акцент на переносном смысле. Героя не удовлетворяет его социальное положение.

(2) Очень похожий дом появлялся в знаменитом британском фильме «Спасен на Ровером» (Rescued by Rover, 1905) как вполне реальные трущобы.

Домой к Марии, когда они там обедают втроем с Алголом, приходит друг детства Марии и Роберта, Петер Хелл (Ханс Адальберт Шлеттов). Он и приносит приглашение на праздник к владелице шахт. Но при этом сообщает, что сам он на этот праздник не пойдет, а отправится путешествовать. Мария выйдет его провожать, и по ее поведению будет видно, что Питер ей не безразличен. Питер решает проблемы жизни «экстенсивными методами», а не открытой борьбой. Если ему не нравится жить в стране, он из нее просто переезжает туда, где жизнь ему по нраву. Но и в его поведении, тем самым, тоже дает о себе знать неприятие того образа жизни, который уготован простому люду здесь, в стране промышленных корпораций.

Итак, оставшаяся троица идет на праздник.

Пространство нарядных лужаек с угощениями, духовым оркестром, танцующими парами и развлекающейся детворой становится поиском возможных примирений представителей различных социальных слоев и даже космических сфер. Леонора налаживает контакт с Робертом, а инопланетянин пытается сблизиться с Марией. Но Мария отшатывается от Алгола, пока Роберт кружится с Леонорой, которая с изящными реверансами сама пригласила его на танец. Хотя Херн запальчиво объясняет Леоноре, что не будет использовать ее руку для того, чтобы забраться на социальный верх, все-таки очевидно, что между ними отношения завязываются. Роберт уже находится в диалоге с ней.

Вся дальнейшая их история варьирует будущую тему «Метрополиса» — возможности союза между социальным верхом и низом, между правящим классом и рабочей силой. Однако где тут верх, а где низ, где тот, кто протягивает руку помощи, и где тот, кому эта помощь нужна? Сюжет сделает неожиданные зигзаги, показав всю относительность социальной стабильности. Если «Метрополис» будет исходить лишь из того, что у служащих всегда есть возможность оказаться уволенными, разжалованными, безработными, а позициям богатых ничто не угрожает, в «Алголе...» нарисована более динамичная общественно-экономическая ситуация: грядут глобальные потрясения.

После праздника, на котором Мария плохо себя почувствовала (как считает Роберт, заставший свою подругу в смятении после притязаний Алгола), они, снова втроем, приходят к ней домой. Когда Роберт поднимается в комнату, где поселился Алгол, он застаёт своего нового



Илл. 4. Механизм переработки энергии звезды в электричество. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

приятеля за чтением неких манускриптов. Они гласят о магической мощи энергии, излучаемой звездой Алгол. Инопланетянин показывает Роберту машину и зовет его выйти из дома, посмотреть на звездное небо. Судя по их прямым перемещениям со второго этажа, они оказываются где-то на крыше дома и наблюдают судьбоносную звезду. С помощью некоего приспособления вроде антенны Алгол улавливает космические флюиды. По возвращении в комнату оказывается, что загадочная машина работает, вращаются ее колеса. Машина невелика, легко умещается на столе или на полке шкафа. Однако она может бесконечно улавливать и перерабатывать энергию звезды. Теперь это удивительное орудие принадлежит Роберту..

Инопланетянин же удаляется в свои далекие миры и оттуда провозглашает, что прошел год. Надо сказать, монтаж вида инопланетянина в некоей космической дали и разбогатевшего Роберта Керна — это весьма удачная находка, косвенно позволяющая ощутить космический простор. Получается, что расстояние, которое преодолевал Алгол для того, чтобы появиться на поверхности иной планеты или звезды,



Илл. 5. Роберт Херн (Эмиль Яннингс) в своем кабинете. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920



Илл. 6. В рабочем кабинете главного управляющего городом. Кадр из фильма «Метрополис», 1927

потребовало примерно года перемещения в космическом пространстве. За это время Роберт Херн основал энергетическую компанию.

Теперь Херн, в светлом костюме и при галстукe, сидит в личном гигантском кабинете, более похожем на бальный зал. На его письменном столе красуется фигурка бегущего тигра — каковым, по сути, и является сам Херн. Он пишет письмо Марии, сообщая о своем успехе и о том, что готов забрать ее в эту новую жизнь. Роберт подходит к стене, украшенной рисунком в виде огромных вертикально расположенных ромбов, и дергает за шнур. Оказывается, часть стены переходит в занавес с тем же рисунком. Занавес распаивается, и Херн, поднявшись на две пологие ступени, смотрит в большое открывшееся окно, за которым виднеется фантастическое сооружение, некие (нарисованные) небоскребы кристаллической и «обтекаемой» формы. Аналогичная мизансцена с окном, только горизонтальным, но тоже за занавесом, открывающим вид на урбанистическую громаду города, будет повторена в «Метрополисе», несомненно, с большим техническим совершенством. Но первенство в ней, тоже несомненно, принадлежит «Алголу...». Волевым жестом Роберт дает понять, что вскоре станет хозяином не только своей корпорации, но и страны, а потом и мира...

Тем временем почтальон или служащий компании Херна приносит записку домой к Марии, в тот момент наспех перекусывающей. Она читает ее, переживает смятение и пишет в ответ, что не может разделить с Робертом его успех, поскольку считает его машину ужасной, а за Херна ей попросту страшно.

Из всего этого следует, что Роберт и Мария не поженились. Хотя после праздника, вернувшись к себе домой, Мария выражала Роберту беспокойство за их общее будущее, а Роберт в ответ, успокаивая ее и подтверждая свои чувства, горячо целовал свою подругу. Фильм совершенно не намерен погружать зрителя в личные взаимоотношения героев. Автор словно не позволяет себе проникать в приватный мир больше, чем сторонний наблюдатель, присутствующий в публичном пространстве жизни персонажей. Однако тот пунктир, который складывается, интересен своим уважительным и совершенно не мелодраматическим отношением к личной жизни героев. Ни единым кадром режиссер не осуждает Роберта за то, что он отдалился от Марии. И в Роберте нет ничего, что было характерно для героев

экспрессионистских фильмов данного периода, о чем на примере «Улицы» рассуждает Ричард Мёрфи, определяя состояние героя Карла Грюне как «внутренняя мужская субъектность в кризисе» [13, р. 91]. У Роберта нет никакого кризиса, ни внутреннего, ни внешнего, и быть может, в этом его главная проблема — ему все по плечу, и в конечном итоге ему никто не нужен, только собственная сила.

Мария (Ханна Ральф в тот период — жена Эмиля Яннингса) ничем не выказывает своей брошенности, одиночества и обиды. Фильм не стремится пробудить в зрителях жалость к героине. Она обрисована как сильная независимая женщина, для которой самое главное отнюдь не сугубо приватное счастье, а скорее сохраненная самоидентичность. Она — человек труда. И то, что можно получить в жизни не трудовыми усилиями, а иначе, расценивается ею как нечто глубоко несправедное, даже греховное и пугающее. В отличие от «Метрополиса», в «Алголе...» нет столь очевидных отсылок к христианским реалиям, христианским архетипам — кроме определения инопланетянина как разновидности дьявола, о чем говорит авторское начало в титрах, и героиня, Мария. Но тогда должен быть хоть какой-то намек на светлое, божественное начало, «тему Христа».

В комнате у Марии занавески так прикрывают боковые очертания оконной рамы, что мы видим только ее центральное перекрестье. Довольно широкие темные доски, на фоне которых происходит общение героев, смотрятся как узнаваемый, вертикальный абрис христианского креста. Существенно то, что наличие этой завуалированной метафоры никак не подчеркивается. Возможно, авторы фильма даже и не воспринимали очертания фрагмента оконной рамы как символ присутствия христианской этики в доме героини. Но объективная визуальная форма живет своей жизнью, и, согласно ей, первый этаж дома Марии — это пространство, где принято жить по христианской этике, точнее даже, по протестантской.

Тем драматичнее то, что второй этаж той же квартиры становится обиталищем разновидности дьявола и его нечестивых средств обогащения, упраздняющих необходимость трудиться в поте лица. Так что фильм весьма последовательно подводит зрителя к пониманию того, что сохранявшаяся неопределенность в отношениях Марии и Роберта носила глубокий мировоззренческий характер. Чисто приватных отношений между людьми, живущими в сложном обще-



Илл. 7. В доме у Марии Обал. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

стве, не бывает (в этом сюжете представляется вполне марксистски ориентированным).

...Учтивый служащий приносит Роберту записку от Марии. Прочтя, Роберт роняет голову на стол и, по всей видимости, очень болезненно переживает — даже не разрыв, но откровенную фиксацию Марией невозможности их союза.

А жизнь идет дальше. Компания Херна теперь поглощает все остальные предприятия, ставя деловые круги перед фактом тотальной монополизации энергетики. Мы видим огромные залы со стенами, уходящими ввысь, где собираются и взволнованно обсуждают свои проблемы деловые мужи во фраках, белоснежных манишках и жилетах. Мы видим фондовые биржи, где царит паника, все пространство запружено мужчинами в цилиндрах и фраках, летают в воздухе некие бумаги. (Вполне вероятно, эта сцена навеяла Фрицу Лангу аналогичную в фильме «Доктор Мабузе — игрок», 1922.) Сотрудники биржи с помощью жестов отображают динамику ценных бумаг. Царит нервная деловая активность.

Не успел Роберт потерять Марию, как возникает сложная ситуация на шахтах Леоноры. Рабочие читают новости о том, что добыча угля скоро сделается совершенно не нужной и они не будут больше спускаться под землю. Поначалу рабочие радуются. Но тут сквозь

стену материализуется Алгол, объясняющий им, что это означает потерю работы и голод. Рабочие выходят из промышленной зоны и направляются с бунтарскими настроениями к конторе предприятия Леоноры Ниссен. Тем самым Алгол не просто дарит чудо-машину, но играет то на одной стороне, то на другой, по всей видимости, ставя целью разрушение стабильности и хоть сколько-нибудь приемлемого общественного равновесия.

Много позже Алгол появится в фойе роскошного отеля как скрипач оркестрика, мимо которого будет фланировать сын Роберта, Реджинальд (Эрнст Хофманн) со своей алчной возлюбленной Эллой Урд (Эрна Морена). Она-то как раз в отличие от Херна мечтает с помощью брака с наследником энергетической монополии оказаться хозяйкой всего мира. Алгол буквально наигрывает ей свои дьявольские мелодии, и Элла Урд запрокидывает голову почти в сладком экстазе, вслушиваясь в «звуки ада». Так что Алгол сопровождает и лично наблюдает за развитием тех драматических ситуаций, которые он сам же и спровоцировал. А Элла Урд на какое-то мгновение может показаться его «медиумом». Эрна Морена — одна из самых красивых актрис своего времени. По отношению к Реджинальду ее героиня выступает как змей-искуситель — в оболочке, неотразимой для избалованного молодого человека. Отсылки к христианским мотивам синтезируются с научно-фантастической атмосферой злого опыта, многолетнего эксперимента над человечеством, который предпринимают представители потустороннего мира. (В этом образ Алгола выходит за пределы мифистифицированной темы, ведь традиционный бес не ставил себе целью разрушения покоя всего общества, всего человечества, он отвоёвывал право Сатаны на душу одного-единственного человека.)

...Леонора понимает, что шахты придется закрывать. Прорвавшиеся в ее офис рабочие возмущенно встречают эту новую реальность. И Леонора простирает к толпе руки, как будет в «Метрополисе» то же самое делать настоящая, добродетельная Мария. Но у героини Фрица Ланга это жест единения, сострадания, любви. У Леоноры прежде всего — жест бессилия, отчаяния и вины. Она готова отдать бунтующим рабочим все и протягивает им шкатулку с какими-то ценностями, которых явно недостаточно для компенсации потери заработка...

И тут в ее жизни вновь появляется Роберт Херн, спешно севший в роскошный автомобиль и примчавшийся, лишь только получил



Илл. 8. Леонора Ниссен (Гертруда Велкер). Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920



Илл. 9. Мария (Бригитта Хёльм). Кадр из фильма «Метрополис», 1927

весть о волнениях на ее шахтах. Он протягивает Леоноре руку помощи, успокаивает ее и возвращает ей душевное равновесие, явно подразумевая универсальный, брачно-финансовый союз.

Надо сказать, все эти перипетии совершенно уводят в сторону от традиционной мелодрамы с покинутыми женщинами и деспотичными/вероломными мужчинами или от мелодрамы о сильной демони-

ческой героине, *femme fatale*, и неврастеничных мужчинах. Развитие отношений дано беглыми «наездами», визуальными обмолвками, но в материи фильма прослеживаются далеко не сентиментальные паттерны личных проявлений героев. Так, при наличии двух женщин, отсутствует собственно любовный треугольник. Роберт не бросает Марию и не изменяет ей. Впоследствии вернется из странствий Петер Хелл и обрадуется, что застал Марию «свободной», по-прежнему работающей в шахте. Событий в фильме очень много, необходимо «сжатие» реакций героев на происходящее. Но нам показано отнюдь не то, как Мария судорожно цепляется за новую возможность брака (в отличие от Леоноры, которая откровенно рада спасению бывшим шахтером). Получив предложение Петера, Мария просит времени на раздумье. И лишь много позже из новых эпизодов станет очевидно, что она уехала вместе с Петером в сельскохозяйственную страну, с жизнью и работой на земле.

Но сначала будет выразительно снятая сцена волнений шахтеров (операторы фильма Аксель Грааткьер и Герман Кихельдорф)⁽³⁾. Одета в тот же самый жакет в крупную клетку, в каком была и в сценах, показывавших ее год назад (это замечательно реалистично характеризует ее скромный достаток), Мария находится в толпе, вместе с рабочими. Но оказывается очень близко к машине, на которой приехал Роберт. Однако он не видит свою бывшую подругу. Одетый с иголки, только что произносивший речь на собрании деловых кругов, теперь он уверенно пробирается через толпу. А Мария остается в этой толпе, не делая никаких попыток напомнить о себе человеку, с которым еще недавно они обедали за одним столом и который запросто распорядился поселением нового приятеля дома у Марии (только этим, собственно говоря, фильм и обозначал близость отношений Роберта и Марии до их поцелуя после праздника). А теперь — Роберт «говорит с народом» и пользуется большим успехом. Мария снята в ракурсе сверху, что подчеркивает ее положение внизу социальной пирамиды. Фактически для Роберта ее больше нет, она — рядовая социальная единица, которую он может осчастливить вместе с множеством других таких

(3) Аксель Грааткьер (Axel Graatkjær) начинал как датский оператор, работал на студии «Нордиск», но затем перебрался в Германию, будучи к тому времени уже известным профессионалом. Герман Кихельдорф (Hermann Kircheldorff).

же работяг. Мария смотрит на Роберта с горьким осуждением, не как на мужчину, с которым только что окончательно рассталась, а как на мировоззренческого оппонента, глубоко заблуждающегося и упорствующего в своих ошибках. Роберт, произносящий речь с балкона офиса предприятия Леоноры Ниссен, снят снизу, что подчеркивает его социальное возвышение и торжество.

Фильм далек от стремления радикально дискредитировать Роберта Херна. Будучи главой новой могущественной компании, он обещает разделить половину прибыли между жителями своей страны, и все воспринимают это известие с восторгом. Толпа ликует. Начинается эпоха биофабрик Роберта Херна.

Проходит 20 лет.

Из дальнейшего действия следует, что Роберт и Леонора в свое время вступили в брак. У них взрослые сын и дочь. Однако никакого классового союза все равно не происходит, гармонизации отношений элиты общества и пролетариата не наступает. Роберт давно перестал быть частью пролетариата. Да и речь идет уже не об одной стране, а о сопредельных государствах, обо всей планете. Внутри правящего класса начинаются экономические войны. Компания Херна поглощает все остальные предприятия, ставя деловые круги планеты перед фактом тотальной монополизации энергетики. В развитии этой линии «Алгол...» гораздо драматичнее и, если угодно, реалистичнее «Метрополиса». Фильм заряжен стремлением к показу развития социального конфликта, его слияния с семейными конфликтами и, в конечном счете, его непреодолимости. В этом сюжете «Алгола...» опирается на романы и даже циклы романов, такие как «Ругон-Маккары...» (1871–1893) Эмиля Золя, «Сагу о Форсайтах» (1906–1921) Джона Голсуорси⁽⁴⁾, «Будденброки. История гибели одного семейства» (1900) Томаса Манна. Однако фантастическая составляющая и попытка показа трансформаций процессов работы экономики весьма новы и смелы.

С помощью вкрапления в ткань повествования газетных страниц и телеграмм с почтовыми метками рождается атмосфера обширной

(4) Из всех произведений цикла Голсуорси, включающего также рассказы, все-таки «Алгол...» наиболее созвучен некоторым темам романа «Собственник» (1906).

медиасреды, напряженно живущей новостями, которые связаны с энергетической промышленностью нового поколения.

Глобализированный мир больших возможностей, больших игр и еще более масштабных рисков воплощается в «Алголе...» как мегаполисная атмосфера, как фрагменты визуальных композиций, ассоциирующихся с урбанистическим началом, миром бизнеса, финансовых потоков, роскоши, больших человеческих масс не только трудового народа, но и правящей элиты и среднего класса. И те и другие образуют толпы.

Один из лейтмотивов фильма — гигантская лестница, на ступенях которой происходит чествование Роберта Херна. Стоят наряженные в белое девушки, явно рядовые медийные профессионалки этого социального шоу. Занимают свои позиции деловые мужчины. На вершине лестницы произносит очередную речь Роберт. У подножия лестницы ждут роскошные открытые автомобили. В одном из них сидят члены семьи Херн, Леонора и ее дети, Магда и Реджинальд. Они сняты так, как могли бы снимать VIP-персон журналисты светской и деловой хроники — на общих планах, с некоторого возвышения (снова подразумеваемые ступеньки), что делает вид вечных «нюсмейкеров», блистательных Хернов, еще более эффектным. Реджинальд выходит и поднимается по лестнице к отцу, а тот спускается к нему и одобрительно похлопывает по плечу, словно позирует для невидимых фотографов и демонстрирует единство династии.

Всю эту вакханалию социального триумфаторства наблюдает из другого автомобиля прекрасная незнакомка Элла Уорд, которая сыграет свою роль позже... Данный эпизод интересен еще и тем, что действительно похож на документальную хронику общественно резонансных событий. Эстетически здесь «Алгол...» не только апеллирует к жанру светской кинохроники, но и разворачивается в сторону будущего новостного телевидения, светских репортажей, жанра съемок чужой «сладкой жизни», недоступной для большинства по ту и эту сторону кадра, а потому ценной в качестве пищи для воображения, мечтаний или критического самоопределения зрителей..

Другим косвенным обозначением эпохи урбанистических агломераций становятся эпизоды с участием «цивилизованной природы», раскидистых регулярных парков, выступающих признаками роскоши правящей элиты. В начале фильма на празднике Леоноры шло все-



Илл. 10. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

общее гуляние на парковых лужайках. Мраморные путти в центре фонтана словно случайно попадали в поле зрения камеры, срезанные левой границей кадра. Эта скульптурная композиция задавала тему традиций парковой эстетики, в которых читалось прошлое реальной Европы, ее барочно-классицистские абрисы, в свою очередь, отсылающие к античности. От гармонии и масштабности культурного прошлого фильм протягивает нити к дизайну роскошеств «фантазийного сейчас», в котором живет элита общества. Деловые люди съезжаются на свои собрания в дорогих автомобилях, движутся по ровным парковым дорожкам вдоль идеально подстриженных кустарников округлой формы. Кажется, что слышен деликатный хруст гравия под колесами вымытых до блеска машин, оживляющих совершенство газонов.

Ряд сцен, как известно, снимался в знаменитом парке Сан-Суси в Потсдаме. В сочетании с фантастическим сюжетом классицистские каскады лестниц и ровные плоскости газонов смотрятся как воплощение вечных принципов официальной культуры правящего класса, ее желания подчинить себе все в этом мире, устранить любые непредсказуемости, иррационализм и камерную тональность общения. Подчеркнуть неограниченность своих возможностей — через избыток свободного места, безмерное «чувство меры» и «хорошего вкуса», «классичности», симметрии, чистоты, ухоженности.

Оазисы эстетизированной, окультуренной природы отгораживают мир элиты от остального общества и функциональных зон цивилизации. Идеальные зеленые лужайки служат и подтверждением общественного статуса, и отдохновением для взоров сильных мира сего, утомленных своими конфликтами. Здесь ничто не должно напоминать о реальном несовершенстве мира и о том, что все это бывает возможно либо за счет бедности и скромности быта трудящегося большинства, либо — благодаря отнюдь не природным, вземным ресурсам.

«Алгол...» чередует картины роскошной жизненной среды и виды бедного жилья рабочих в урбанистической стране, а также картины сельскохозяйственного мира другой страны, куда переезжает Мария. Два места действия — страна Роберта Херна и страна Марии — неизбежно намечают «двухфокусный нарратив» [7, р. 56], как определил бы его Алан Рикман, отмечавший типичность противопоставления города и сельской местности в произведениях разных исторических периодов, будь то ренессансная пастораль, «просветительская утопия», роман эпохи романтизма или «голливудский миф» [7, р. 121]. Оригинальность сюжета «Алгола...» в том, что внутри этой традиционной дихотомии выстроен еще и визуальный конфликт образов природы, «разных» по виду, статусу и функциям. Одна природа включена в техногенную цивилизацию и служит богатству и власти. Другая — помогает жить бедному человеку и является единственной средой обитания, в которую вписан деревенский дом Марии и Петера.

В сельском мире — естественный густой кустарник, поля, лошади и плуг, ручной труд, примитивные орудия. Нет никаких признаков попытки идеализировать этот мир, придать ему черты пасторали. Он хорош именно своей натуральной простотой и необходимостью труда людей, выращивающих «фрукты и зерно» для своего пропитания. Нравственные симпатии режиссера явно на стороне Марии, Петера и, в дальнейшем, его сына, которого тоже будут звать Петер Хелл.

Завуалированная ирония судьбы заключается в том, что Петер встречается Магду впервые именно в роскошной среде «вечного» классицистского парка, куда он попадает сразу из своего мира сельского хозяйства. Девушка идет по огромной белой лестнице с двумя белоснежными большими собаками, общается с ними. В отдалении виден богатый особняк Хернов. Петер смотрит на Магду через прихотливый узор чугунной решетки, а затем перелезает через правильный



Илл. 11. Дочь Роберта Херна, Магда (Кэт Хаак), на прогулке. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

кустарник, как бы не замечая красот парка. Здесь — не его природа и вообще не настоящая природа, не его мир.

Но и промышленность нового поколения, пришедшая на смену ручному труду в шахтах, — тоже чужда Петеру, Марии и всем нормальным трудящимся, как считает фильм. Сын Марии приехал к Херну, чтобы просить у того отмены той новой тяжелой «повинности», каковой стала работа на биофабриках для оплаты электроэнергии, которую поставляет всему миру и стране Петера корпорация Херна. Петер только что получил травму руки, работая на станках, что было показано эпизодами ранее.

Появляется в фильме и панорама гигантских цехов, где производится необходимая Херну продукция. Люди снуют среди неких машин, труд механизирован, однако, как гласит титр, он не стал легче, рабочие вкалывают по 15 часов в сутки. На место старой экономики пришла новая, но эксплуатация рабочего населения не отменилась, а напротив, усилилась, вопреки заверениям Роберта о том, что работать больше вообще никому не придется.

Собственно, когда его деятельность только начиналась, речь шла об одной стране. И ее населению он обещал процветание без трудовых затрат. Судя по ликованию толпы спустя двадцать лет после первых обещаний Херна, он их в целом выполнил. Но далее корпорация

Херна разрасталась, в сферу ее влияния попадали все новые и новые страны — и их населению уже никто не обещал процветания. Речь стала идти о массовых работах для биофабрик Херна, для оплаты поставляемой электрической энергии. Тем самым Херн построил экономическую гегемонию родной страны, поставив остальной мир в заведомо невыгодную позицию просителя и наемного рабочего. В фильме довольно внятно очерчен этот прообраз глобальной экономики будущего.

Петеру и Роберту не удается ни о чем договориться, и Петер грозит разрушить машины, которые дают электричество. Магда то молит отца помочь Хеллу, то уговаривает Петера не разрушать чудо-машины. В результате, не имея возможности изменить позицию отца, она выбирает сторону Петера. На фоне парковых антиквизированных скульптур Петер и Магда обнимаются, и становится ясно, что девушка не пойдет больше домой. Оказывается, что выросшая в роскоши дочь Херна далеко не всецело дорожит возможностями, полученными благодаря отцу, и склоняется к мировоззрению Марии. Между вписанной в цивилизацию природой элиты и самоценной природой для простых рабочих людей Магда выбирает второе.

Будущее в «Алголе...» отображает двойственность общественных трансформаций. В них сразу дают о себе знать процессы прогресса и регресса, модернизации и архаизации. Мария, Петер Хелл, их сын и впоследствии Магда движутся от промышленной цивилизации в мир сельскохозяйственной экономики. Борьба против биофабрик с их станками похожа на борьбу луддитов против машин в эпоху промышленного переворота. В стране, где царит Херн, напротив, промышленность, вроде бы, движется вперед, к более высоким технологиям, и задает тенденцию глобализации экономики. Но сама общественная структура и нравы при этом делают шаг назад в феодализм — и прежде чем сын Марии, отказавшись переодеться во фрак и оставшись в рабочей куртке, выбежит к толпе элиты, стоящей перед главой мира, сам Роберт Херн займет место на высоком кресле, похожем на трон. Леонора и Магда встанут по обе стороны от кресла, подчеркивая незыблемость единоличной власти главы корпорации, для которого они сами являются членами его семьи, женщинами династии, но не партнерами. Когда Роберт Херн станет старым и больным, мы увидим его в спальне — она решена как ниша, своего

рода «внутренняя сцена», отделенная от парадных залов для приемов лишь портьерами. Эпизоды болезни Херна и кадровые мизансцены в них очень похожи на аналогичные эпизоды в исторических романах и фильмах. Закат жизни Роберта Херна будет решен как предсмертное время короля или императора, представителя абсолютной монархии.

А пока находящийся в расцвете сил Роберт навещает в основной зал выработки энергии, куда есть доступ только у него. К залу ведут долгие пустынные коридоры, украшенные черно-белым ромбическим орнаментом, придающим пространству черты лабиринта. Высоченные двери, на створках которых изображены огромные колеса, или винты, отпираются с помощью встроенного кодового устройства. Внутри, после очередной лестницы, начинается пустынный зал с вращающимися дисками некоего Механизма, между которыми расположены небольшие лестнички с перильцами. Если цеха, обслуживающие корпорацию Херна, представлены довольно убедительно, натуралистично, то этот зал похож скорее на театральную декорацию, легкую и непрочную. Она воплощает прежде всего метафору хрупкости *perpetuum mobile*. Но именно он, тем не менее, является сердцевинной новой цивилизации.

В «Метрополисе» в качестве метафорической преамбулы нам тоже покажут колеса, гайки, рычаги и прочие детали некоего непрерывно работающего Механизма — и он символизирует устройство города-государства, его механистичность, его тотальную ориентацию на динамику неживого, на бесперебойное функционирование. Рабочие будут до изнеможения передвигать стрелки огромных датчиков. Пока же в «Алголе...» Роберт Херн делает один-единственный жест по перемещению стрелки на похожем полукруглом табло, размышляя о своей неограниченной власти.

Герой один на один со своей тайной, перевернувшей мир, и со своим гигантским Механизмом (хотя и его настольная машина, работающая от энергии звезды, по-прежнему актуальна, стоит в шкафу, к которому Роберт никого не подпускает, даже супругу). Ввиду актуальной для Нового времени концепции Бога-механика, который завел «часовой механизм» мироздания, Роберт Херн оказывается именно в роли такого сверхчеловека, давшего импульс новому развитию всего общества. Однако, как показывает фильм, это иллюзия. Херн владеет земной экономикой, но подконтролен ли ему внеземной Механизм,

повлиявший на всю земную экономику? Когда Роберт приводит в зал Леонору, желающую наконец попасть в «святая святых» корпорации и разделить знание Херна, некий скачок энергии, некие искры и сбой в работе Механизма мгновенно убивают ее. И вот уже Херн беспомощно склоняется над трупом жены, даже не понимая, как именно произошла ее смерть.

Причины несчастья можно трактовать и как злую волю дьявольского инопланетянина или самой звезды, и как простую случайность, «аварию», без которых не обходятся сложные технологии. Данная сцена рифмуется со сценой производственной травмы Петера. Но если для него повреждение руки означало необходимость попытаться что-то изменить, сопротивляться новым технологиям как заведомо антигуманным, то Роберта Херна гибель Леоноры не остановит. Однако после утраты жены герой показан сразу сильно постаревшим и больным — монтаж двух сцен можно трактовать и как купирование значительного временного отрезка, и как потрясение Роберта, утрачивающего изрядную долю жизненных сил из-за потери Леоноры.

Но и дряхлеющий герой продолжает ценить лишь свое владение энергией Алгола. Между тем его сын рвется к власти. И не потому, что желает всерьез заняться масштабными проектами. Реджинальд влюблен в Эллу Уорд, а та ставит получение власти над корпорацией условием их брака и самой сексуальной близости. Однако вместо того чтобы уступить истеричным мольбам Реджинальда, Роберт Херн затевает следующий грандиозный проект — поворот реки ради нужд корпорации, для чего рекрутируются дееспособные мужчины страны, где живут Мария, Петер и Магда. Они приходят в ужас от нового известия. И к Роберту отправляется уже сама Мария, в надежде, что ей удастся повлиять на него и уговорить отменить жестокий проект.

В фильме то и дело возникают вторящие друг другу сцены. Еще недавно Реджинальд получал записку от загадочной иностранки, намекавшей на свою любовь и провоцировавшей сына ускорить вхождение в дела корпорации отца. Теперь Роберт получает записку от другой «иностранки» — ею оказывается Мария. Она посылает Роберту то самое его письмо, на которое она ответила отказом. Оказавшись в кабинете у Роберта, Мария взывает к прошлой любви и к нынешним человеческим чувствам своего бывшего друга. Роберт сознает, что Мария права, говоря, что он из-за своей загадочной

машины утратил любимую жену, потерял дочь и находится на грани конфликта с сыном...

В это время Эллу Уорд, уставшая ждать успеха слабого Реджинальда, решает выведать тайну Механизма самостоятельно. Она пробирается в кабинет Херна во время его встречи с Марией, переодевшись в плащ и спрятав волосы под мягкий широкий берет — обретая при этом черты чарующие и таинственные. Эта сцена удивительна в своей мистической театральности и в то же время экранной органике. Эллу появляется за спинами разволнованных Роберта и Марии, как тень из другого мира, другой эстетики, другой эпохи. Чем-то она напоминает комедийных героинь Шекспира или Тирсо де Молины. При этом от нее веет изысканным авантюризмом и опозитизированной андрогинностью в духе декаданса.

Секрета действия Механизма Эллу все равно не знает, однако сообщает Реджинальду и его союзникам-заговорщикам, что Херн собирается уничтожить чудо-машину. Тем самым она вынуждает их действовать. Реджинальд бросается в покои отца и вырывает у него ключ, позволяющий управлять Механизмом. Роберт, старый, измученный, преданный сыном, падает на пол и теряет сознание.

Сторонники Реджинальда полагают, что власть теперь всецело у них в руках. Это приводит к странному торжеству, точнее, беснованию, вызывающему ассоциации с пирами Валтасара⁽⁵⁾ у Гриффита и римскими оргиями в итальянских пеплумах⁽⁶⁾. Массовая сцена эротизированного неистовства действует тем сильнее, что все ее участники одеты в современные наряды для светских раутов. В центре холла мы видим смеющуюся Эллу в свадебном платье и фате, полулежащей в объятиях Реджинальда.

(5) Пир Валтасара, будучи древним мифологическим мотивом и запечатлевшись как в религиозных, так и светских искусствах, в XIX–XX столетиях переходит и в популярную культуру. Как писал Кракауэр, в конце 30-х годов XIX века в Париже в «Турецком саду» пользовалась огромным успехом ноктюрнодрама «Пир Валтасара» [1, с. 55].

(6) Другое обозначение пеплума (peplum) — sword-and-sandal film, более принятое в западной, особенно американской, науке, но у нас не прижившееся (фильм меча-и-сандалий). Как отмечают специалисты, фантастические элементы были весьма распространены в картинах жанра sword-and-sandal, одной из разновидностей которого являлся итальянский пеплум немого периода [11, р. 1–4].



Илл. 12. Оргия в предвкушении власти. Кадр из фильма «Алгол. Трагедия власти», 1920

По обе стороны от них предаются эйфории светские пары, а в центре зала танцует полуобнаженный танцовщик с украшениями в восточном стиле. Никто никого не стесняется. Кажется, что сейчас будут отброшены остатки приличий, и элита нового общества начнет настоящую оргию. Происходит общий танец в ультрасовременном для 1920-х духе⁽⁷⁾.

В это время Роберт Херн приходит в себя, вспоминает, ощупав грудь, что у него отнят ключ от главного зала, и устремляется туда. Взорвав кодовый замок с помощью какого-то приспособления, Роберт проникает в сердцевину своей корпорации и одним мощным движением нарушает действие Механизма. Следуют взрывы и обрушения его частей.

Элитное общество, выделяющее синкопированные движения, приостанавливается — и впадает в самую банальную панику. По черно-белому коридору с вертикальным геометрическим рисунком,

(7) Думается, именно от «Алгола...» эстетический вектор устремляется к недавнему киноварианту «Дивного нового мира» (Brave New World, 2020, Universal Content Productions, Amblin Television, режиссер Оуэн Харрис и др.). Авторы сериала вводят отсутствующий в антиутопии Олдоса Хаксли мотив массовой оргии. В ряде серий показаны толпы молодых обитателей будущего в соответственной «футурологической» одежде, предающихся как бы сразу и танцу, и сексуальному наслаждению на всевозможных вечеринках со светомузыкой.

в дыму, прижимая носовые платки к носам и ртам, бегут жалкие перепуганные одиночки, едва успевшие вкусить победу над Робертом Херном. Бегут на нас, что воспринимается как от зала с главным Механизмом, поскольку на протяжении фильма мы несколько раз видели со спины либо одного Роберта, либо его в паре с Леонорой, движущихся в направлении к загадочному залу. Сцена лихорадочного бегства от эпицентра технологической катастрофы потрясает своей натуралистичностью, узнаваемостью и простотой. Вот так, просто и быстро, приходит конец эпохе величия и могущества семьи Херн, гегемонии одной страны, магической «электрификации» земного шара.

В «Метрополисе» будут действовать в основном одиночки, которых вообще невозможно представить в обыденной домашней обстановке или в кругу нормальной семьи. Правитель города, его сын, его бывший соперник-ученый, добродетельная девушка, злой робот, злой холодный соглядатай, честный рабочий, слабый человек и человек страшный, но вовремя принимающий правильную сторону, — так можно было бы обозначить основных персонажей. Важны их взаимоотношения с городом, у некоторых — друг с другом, у некоторых — с толпой. А также — с абстрактными философскими понятиями и сильными чувствами, ключевыми для развития мировоззренческих и социальных конфликтов. События же разворачиваются в течение нескольких дней.

В «Алголе...» с его тридцатилетним охватом событий, напротив, есть тема семьи и эволюции отношения к жизни разных поколений героев. Как мы уже отмечали, для старшего поколения очень важен социальный статус, род занятий, идеология труда или идеология управления большой собственностью. А младшее поколение — другое, оно больше ценит частную жизнь и любовь, не классовую принадлежность и даже не узы крови. Магда ради счастья с Петером бросает не только богатство, но и родной дом, где, впрочем, ни на секунду невозможно остаться в чисто семейном кругу. Когда Роберт, Леонора и Магда сидят за столом, в отдалении стоят наготове с какими-то документами четверо служащих, а пятый подносит Роберту письмо. Какая уж тут частная жизнь.

Реджинальда в этой сцене не было, что показательно. Он проводил время где-то в своих покоях или даже в другом доме, развалившись на овальной кушетке, в атласном халате, развлекаясь танцем экзотического танцора. Это сугубо частная территория, никакого

признака деловых служащих. Если что и обслуживается здесь, то вкусы и прихоти хозяина, отпрыска правителя мира. В сущности, именно неудовлетворенная страсть к Элле Уорд побуждает Реджинальда всерьез стремиться к власти. Само по себе предприятие отца ему явно не слишком интересно. И даже для того чтобы выйти на публику из семейного автомобиля для демонстрации прочности династии, Реджинальду требуется собрать все силы — мы видим его несколько страдальчески сведенные брови и томный взгляд темных глазниц («экспрессионистский» грим), придающий наследнику монополиста вид утомленного Пьеро. Так что для поколения детей большой бизнес, мировая экономика, труд, — все является лишь функцией их личного благополучия, а не самодостаточной ценностью, не делом жизни.

Эмиль Яннингс весьма убедительно играет героя, обладающего некоторым сходством с Этьеном Лантье в «Жерминале» (1885) Эмиля Золя. Хотя Роберт не находится в столь плачевном положении и не так измучен беспросветной жизнью, как Этьен. Сама тема шахтерского труда, конечно же, во многом навеяна романом Золя и, возможно, обновлена довольно реалистической для своего времени французской экранизацией Альбера Капеллани (*Germinal*, 1913). Аналогия же Роберта Херна с героем трагедии Гете была очевидна еще критике 1920-х годов⁽⁸⁾. Роберт — простонародный и модернизированный вариант Фауста.

Но можно посмотреть и несколько иначе на образ, созданный Эмилем Яннингсом, происходившим из семьи американского предпринимателя Эмиля Яннингса из Сан Луиса и немки Маргарет Швабе. Тогда покажется, что в нем столько же немецких черт, сколько и американских. Клаус Манн, хорошо знавший Яннингса и много общавшийся с ним в американский период, описывал его как великана, «колосса», «толстого и жизнерадостного, сияющего успехом» [12, р. 282] и вспоминал празднование Рождества у Яннингса как нечто особенное. Писатель считал, что именно в немой период кинематографа этот незаурядный актер играл наиболее выразительно, «обладавая большим и подвижным лицом, однако имея довольно блеклый

разочаровывающий голос» [12, р. 282]. На наш взгляд, натура Эмиля Яннингса и некоторых его героев в немых фильмах, в том числе в «Алголе...», послужила в некоторой степени материалом для образа актера Хендрика Хёфгена — героя романа Клауса Манна «Мефисто: история одной карьеры» (1936), экранизированного Иштваном Сабо в 1980 году. В игре Клауса Марии Брандауэра в роли Хёфгена тоже в значительной мере чувствуется преемственность с манерой Эмиля Яннингса.

В «Алголе...» грубоватость, прямодушие, амбициозность, низкое происхождение, интуитивный популизм, масштабность замыслов Роберта Херна кажутся «узнаваемо американскими». Тема семьи, сгруппированной вокруг большого капитала и собственности, позже станет ключевой для американского популярного кино и телесериала. Там же получают развитие мизансцены семейных застолий, во время которых члены «клана» будут выяснять отношения друг с другом и с миром прибыли. В «Алголе...» лишь несколькими секундами обозначена подобная мизансцена. Семейная трапеза снята сверху — камера парит над великолепно сервированным столом с белоснежной скатертью, накрахмаленными салфетками, сверкающими приборами и пышным букетом в центре. Стулья с высокими резными спинками добавляют ощущения респектабельности и богатства, прочно поселившихся в этой столовой. Стол в данном случае есть обыденное символическое замещение «общего куска» собственности, принадлежащей Хернам и требующей от каждого из них особых человеческих качеств и деловых навыков.

Нечто подобное, хотя и вне мегаполисной атмосферы, будет обновлено и актуализировано в пьесе Юджина О'Нила «Любовь под вязами» (1925), а позже начнет многократно варьироваться в телевизионных сагах о «богатых и знаменитых». Сам же Роберт Херн может восприниматься как предтеча образа «гражданина Кейна»⁽⁹⁾, и далее — прочих сильных волевых людей, пробивающихся из низов на социальный верх, однако утрачивающих по дороге частицы своей души и гармонии с самими основами человечности. То же можно бу-

(8) P...r (Georg Popper?). Algol // Hamburger Theaterzeitung. Nr. 39, 01.10.1920. URL: <https://www.filmportal.de/node/1057/material/604482> (дата обращения 02.02.2021).

(9) С той лишь разницей, что герой фильма Орсона Уэллса, Чарльз Фостер Кейн, будет не энергомагнатом, а медиамагнатом и не образует настоящей семьи. Citizen Kane, 1941.

дет сказать о герое «Крестного отца» Копполы и о многих типичных американских героях, создающих империи, завоевывающих мир, добивающихся процветания для своих семей или любимых женщин, и при этом в тех же самых действиях и достижениях неуловимо утрачивающих свою идентичность, свой личный мир и покой, свою совесть, свои семьи, своих любимых.

Восхождение и триумф одновременно являются падением, жизненным и человеческим крахом, душевной катастрофой. Сопровождаются болезнью и почти умопомешательством. В последних своих сценах Херн предстает с всклокоченными волосами, с безумным взглядом, с невротическими движениями. Тем выразительнее контраст с прежним Робертом, полным силы и здоровья. Но экспрессионизм и в целом эпоха 20-х не может не привести героя к полубезумному состоянию, испытывая потребность в соприкосновении с дискурсом невропатологии, активно развивавшимся во второй половине XIX века [2, с. 255] и с новой силой востребованным в искусстве послевоенной Германии. Цена социального, политического или делового успеха — цена человеческого поражения. Но весь парадокс в том, что именно в этой двойственности, в этом неизбежном наличии темной стороны блистательной социальной карьеры (или авантюрно-криминальной карьеры, которая часто выступает обобщающим символом всякой социальной карьеры) только и может реализовать себя человеческая свобода, индивидуализм устремлений и связанное с ним неизбежное одиночество, как полагает кино.

Дуализм героя, которым следует восторгаться и которого при этом надо оплакивать, перед которым можно благоговеть, но которого можно и презирать, осуждать, бояться, — все это уже есть в Роберте Херне. Создать себя с нуля, создать глобальный бизнес с нуля, завоевать политическую власть с нуля, поставить на ноги семью — и тем самым уничтожить себя, свой бизнес, свою власть и предельно разрушить ценные человеческие узы. Развеять по ветру свою жизнь так, чтобы человеческий крах и полная катастрофа стали одновременно проявлением ярко прожитой жизни, завоеванного мира, триумфа. В американском искусстве эта формула двоякости незаурядного человека будет во многом поддерживаться необходимостью чем-то разбавлять и оттенять дежурный позитивизм, культ приобретательства, накопительства, потребительского отношения к людям и жизни.

«Алгол. Трагедия власти» (1920) — футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса»

Чтобы зрителям и остальным персонажам не было обидно, главный герой должен и себя не жалеть — потреблять себя, если угодно, тратить, развеивать по ветру свои «символические капиталы», свою душу.

В «Алголе...» чувствуются и аура европейского декаданса, и реваншистские настроения Германии, обретающие форму социально-экономических фантазий. Происходит и занятный симбиоз христианской образности с научно-фантастическим жанром. Сквозь вид промышленной зоны и картины волнений людей труда несколько раз пробивается гигантский призрак дьявольского инопланетянина. В этом контексте Херн продает свою душу все еще вполне старинному, конкретному представителю темных сил, находящемуся за пределами человеческого общества как такового. Позже этот персонифицированный представитель зла на какое-то время утратит свою актуальность для кино. Но останется суть — соблазн незаурядной личности новыми безграничными возможностями, а также двойственность самосозидания-самодеструкции. Судьба одного человека в «Алголе...» не просто напрямую соотносится с судьбой урбанистического мира, но инициирует и предreshает глобальную судьбу земного мироздания.

Синтез фантастики, авантюристичности и остро дискуссионных тем труда, капитала, семьи, технических революций, государственных стратегий придают «Алголу...» масштабность интеллектуальной драмы, что не отрицает приключенческо-развлекательной стихии событийных линий. Перед нами своего рода фильм-диспут. Финал смотрится как открытый вопрос о том, что же будет с человечеством и урбанистическим миром дальше. Магическая энергия внеземного происхождения, питавшая экономику империи Херна, прервала свое функционирование на Земле. А уголь исчерпан. Можно интерпретировать заключительный жест героя как безумие человека, не способного смириться с утратой власти. Или же — как осознание необходимости прекратить несправедливое пользование энергией далекой звезды, которое предельно развратило и дезориентировало людей. Но ведь земная цивилизация продолжает нуждаться в энергии, в электричестве... О том, что происходит, когда его добывают без магических приспособлений, с помощью изнурительного массового труда, и какая цивилизация рождается на этой новой основе, — «Метрополис» Фрица Ланга, во многом продолжающий размышления, начатые в «Алголе. Трагедия власти».

Список литературы:

- 1 Кракауэр З. Оффенбах и Париж его времени. М.: АГРАФ, 2000. 416 с.
- 2 Мартынова Д.О. Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише // Художественная культура. 2020. № 3. С. 252–271. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/410/hk_2020_3_252_271_martinova.pdf (дата обращения 10.02.2021).
- 3 Сальникова Е.В. Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» // Наука телевидения. 2020. № 16.2. С. 45–69. URL: <https://tv-science.online/journals/16-2-prostranstvo-goroda-i-povestvovaniya-v-filme-kabinet-doktora-kaligari/> (дата обращения 10.02.2021).
- 4 Сальникова Е.В. Экранная вселенная Жоржа Мельеса // Вопросы культурологии. 2019. № 12. С. 52–60. URL: <https://panor.ru/articles/ekrannaya-vselennaya-zhorzha-melesa/32123.html> (дата обращения 10.02.2021).
- 5 Ступин С.С. Антропологические аспекты языка искусства // Художественная культура. 2020. № 3. С. 44–59. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/530/hk_2020_3_44_59_stupin.pdf (дата обращения 10.02.2021).
- 6 A Companion to the Literature of German Expressionism / Ed. Donohue N.H. Rochester: Camden House, 2005. 373 p.
- 7 Altman R. A Theory of Narrative. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 8 Brockmann St. A Critical History of German Film. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
- 9 Giesen R. The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019. 231 p.
- 10 Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre / Ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2017. 248 p.
- 11 Kinnard R., Crnkovich J. Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. 256 p.
- 12 Mann K. (Klaus Heinrich Thomas Mann) The Turning Point: Thirty-Five Years in This Century, the Autobiography of Klaus Mann. Lexington: Plunkett Lake Press, 2017. 380 p.
- 13 Murphy R. Modernist Film and Gender: Expressionism and the Fantastic in Karl Grune's *The Street* // Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht / Ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen: V&P unipress, 2010. Pp. 83–98.

References:

- 1 Krakauer Z. *Offenbah i Parizh ego vremeni* [Offenbach and Paris of his Time]. Moscow, AGRAP Publ., 2000. 416 p. (In Russ.)
- 2 Martynova D.O. Obraz "istericheskogo i patologicheskogo tela" v iskusstve Polya Rische [The Image of the "Hysterical and Pathological Body" in the Art of Paul Riche]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Cultural Studies], 2020, no. 3, pp. 252–271. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/410/hk_2020_3_252_271_martinova.pdf (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 3 Salknikova E.V. Prostranstvo goroda i povestvovaniya v fil'me "Kabinet doktora Kaligari" [The Space of the City And Storytelling in *Das Cabinet Des Dr. Caligari*]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2020, no. 16.2, pp. 45–69. Available at: <https://tv-science.online/journals/16-2-prostranstvo-goroda-i-povestvovaniya-v-filme-kabinet-doktora-kaligari/> (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 4 Salknikova E.V. Ekrannaya vseennaya Zhorzha Mel'esa [Screen Universe of Georges Melies]. *Voprosy kul'turologii*, 2019, no. 12, pp. 52–60. Available at: <https://panor.ru/articles/ekrannaya-vseennaya-zhorzha-melesa/32123.html> (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 5 Stupin S.S. Antropologicheskie aspekty yazyka iskusstva [Anthropological Aspects of the Language of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Cultural Studies], 2020, no. 3, pp. 44–59. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/530/hk_2020_3_44_59_stupin.pdf (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 6 *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Ed. Donohue N.H. Rochester, Camden House, 2005. 373 p.
- 7 Altman R. *A Theory of Narrative*. New York, Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 8 Brockmann St. *A Critical History of German Film*. Rochester, New York, Camden House, 2010. 522 p.
- 9 Giesen R. *The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy*. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019. 231 p.
- 10 *Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre*, ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers. 2017. 248 p.
- 11 Kinnard R., Crnkovich J. *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990*. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. 256 p.
- 12 Mann K. (Klaus Heinrich Thomas Mann) *The Turning Point: Thirty-Five Years in This Century, the Autobiography of Klaus Mann*. Lexington, Plunkett Lake Press, 2017. 380 p.
- 13 Murphy R. Modernist Film and Gender: Expressionism and the Fantastic in Karl Grune's *The Street*. *Expressionism and Gender*, Expressionismus und Geschlecht, ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen, V&P unipress, 2010, pp. 83–98.