

Научная статья

УДК 791.43.03

doi: 10.17223/22220836/47/17

ФИЛЬМ ФРИЦА ЛАНГА «М» (1931) В КОНТЕКСТЕ НАУЧНОЙ, СОЦИАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ГЕРМАНИИ В 20–30-Е ГОДЫ XX ВЕКА

Сергей Николаевич Роман

*Государственный гуманитарно-технологический университет, Орехово-Зуево, Россия,
berbertolu44i@mail.ru*

Аннотация. Рассматривается специфика общественно-политической и культурной жизни в Веймарской республике в период создания фильма Фрица Ланга «М». Автор отказывается от традиционной трактовки «М» как памфлета, в котором отразились проблемы Германии накануне прихода к власти национал-социалистов. Кинолента исследуется прежде всего с точки зрения художественной эволюции детективного жанра, обусловленной постепенным усилением в кинематографе реалистических тенденций и ослаблением влияния экспрессионизма на художественную жизнь в целом и на стиль Ланга в частности. Особое внимание уделяется использованию Лангом такого художественного приема, как саспенс, который является ключевым для понимания всей композиции произведения.

Ключевые слова: Веймарская республика, кинематограф, Фриц Ланг, экспрессионизм, саспенс

Для цитирования: Роман С.Н. Фильм Фрица Ланга «М» (1931) в контексте научной, социальной и культурной жизни Германии в 20–30-е годы XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 204–216. doi: 10.17223/22220836/47/17

Original article

THE MOVIE “M” (1931) BY FRITZ LANG IN THE CONTEXT OF THE SCIENTIFIC, SOCIAL AND CULTURAL LIFE OF GERMANY IN THE 20–30 – IES OF THE TWENTIETH CENTURY

Sergei N. Roman

*State University of Humanities and Technology, Orekhovo-Zuyevo, Russian Federation,
berbertolu44i@mail.ru*

Abstract. The article deals with the specifics of the social, political and cultural life in the Weimar Republic at time of the making of Fritz Lang’s movie “M”.

While showing the connection between the historic events of the time and the ideas conveyed in the movie, the author rejects the traditional interpretation of “M” as a pamphlet reflecting the problems in Germany before the national socialists came to power. The cooperation of the police and the criminal elements making attempts to catch the maniac is considered to be a logical continuation of the spiritual unity of the upper and lower classes shown in Lang’s “Metropolis” four years before. The movie was banned by the Nazis in 1934, which can be explained by the inappropriateness of such ideas in the society where criminal behaviour is associated with biological deficiency – the question of criminal liability of the mentally deficient raised in “M” loses its relevance for the same reason.

In the first place the movie is analyzed from the perspective of the artistic evolution of the detective genre, caused by the gradual strengthening of the realistic tendencies in cinema and the weakening of the influence of expressionism on the artistic life in general and Lang's style in particular. A criminal act is no longer shown by Lang – as opposed to his earlier works – to be an act provoked by unexplainable mystical forces; now it receives psychological explanation.

The rejection of romantic traditions typical of the German cinema of the twenties, the appeal to pseudo-documentary filming, the arrival of sound in cinema – all this leads to the simplification of visual imagery, later on a characteristic feature of the movies of the thirties. A special focus is made on Lang's application of suspense, which is the key to understanding the whole composition of the artwork and becomes an integral part of detective movies made popular by Alfred Hitchcock for dozens of years to come.

Keywords: Weimar Republic, cinema, Fritz Lang, expressionism, suspense

For citation: Roman, S.N. (2022) The movie “M” (1931) by Fritz Lang in the context of the scientific, social and cultural life of Germany in the 20–30 – ies of the twentieth century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 204–216. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/17

В конце двадцатых – начале тридцатых годов XX в. для мирового кинематографа актуальной оказывается проблема того, как с учетом целого ряда факторов – таких, как изобретение звука; развитие гуманитарных наук (прежде всего, социология, психология, психиатрия); перемены в общественно-политической обстановке (активизация в странах Европы, Азии, Америки политических сил, настаивающих на формировании «новой морали» и «нового человека») – становится возможным по-новому раскрыть художественными средствами природу преступления, показать мотивы, движущие людьми, способными на насилие и убийство. В 1931 г. на экраны выходит картина, которая вплоть до наших дней традиционно считается шедевром мирового кинематографа, связанным с развитием детективного жанра. Фильм «М» Фрица Ланга, ставший первым звуковым проектом режиссера, уже снявшего такие масштабные ленты, как «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1927), «Женщина на Луне» (1929), является при этом одной из его наименее изученных работ. Вызвано это тем, что развитие национал-социалистического движения, а впоследствии и приход его лидеров к власти в Германии в 1933 г. заставляют рассматривать «М» не с точки зрения эволюции детектива, а прежде всего как киноленту, разоблачающую тенденции, уже намечающиеся в общественно-политической жизни Веймарской республики за два года до установления господства НСДАП, и даже нацеленную на критику национал-социализма и его отношения к человеку. Подобный подход, бесспорно, имеет право на существование, однако для полноценного рассмотрения идейно-художественных особенностей данного произведения необходим тщательный анализ социальной, политической, культурной обстановки в сочетании с рассмотрением творческой эволюции создателей киноленты. Именно этой цели посвящена данная статья.

Заметим, что кинематограф в первые десятилетия своего существования, обращаясь к детективной тематике, тяготел прежде всего к сериальной форме повествования, следуя за тенденциями «бульварной литературы». Наиболее успешными становились такие проекты, как «Фантомас» Луи Фейада, включавший в себя пять фильмов, вышедших в прокат с 1913 по 1914 г.; «Вампи-

ры» (1915), также созданные Фейадом и состоящие из 10 эпизодов; «Похождения Элен» (1914–1915, реж. Луи Ганье), действие которых разворачиваются уже на протяжении нескольких десятков эпизодов. О высоком качестве каждого отдельного фильма речи не могло и идти: главной задачей был как можно более частый выход на экраны очередной серии.

Возникновение такого уникального культурного явления, как немецкий киноэкспрессионизм, привело к тому, что на протяжении десятилетия после выхода на экраны «Кабинета доктора Калигари» (1920, реж. Р. Вине) измененное состояние психики персонажей ассоциативно связывалось с неким Злом, носящим вселенские масштабы и подавляющим волю человека. Преступление напрямую связывалось с воздействием этих inferнальных сил. Экспрессионизм, таким образом, возрождал подходы к искусству, свойственные даже не символизму, а средневековому мистицизму и романтизму конца XVIII в. С другой стороны, эволюция данного художественного течения напрямую связана с развитием политических событий в Германии: именно экспрессионисты активно провозглашали необходимость сближения революции и искусства, отказывались от рационализма западной культуры, предпочитая анархизм и мистицизм [1. Р. 77]. В конечном счете распространение подобных взглядов в их среде и привело к провозглашению национал-социалистами экспрессионизма одним из дегенеративных художественных направлений.

Следует подчеркнуть, что детективные фильмы – как реалистической, так и мистической направленности – постепенно начинают восприниматься зрителем как отображающие события реального мира, схожие с логикой повседневного быта. Так, шпиономания, приобретающая гротескные формы, распространяется в Германии уже в годы Первой мировой войны, причем истерия, связанная с ней, активно формируется силами местных властей [2. С. 68]. Ланг сам начинает режиссерскую карьеру с попыток создать тетралогию про преступную организацию «Пауки» (1919, 1920), раскинувшую свою сеть по всему миру. На протяжении целого десятилетия в своих ранних картинах, посвященных современности, режиссер демонстрирует «врагов общества», тайные силы, противостоящие развитию страны, способные контролировать все сферы жизни, причем в каждом новом фильме логика их поведения становится все более иррациональной. Апофеоза в этом отношении Ланг достигает в картине «Шпионы» (1928), показывая клоуна, руководящего преступной сетью и расстающегося с жизнью после провала организации, кривляясь перед зрительным залом.

Существенная трансформация творческой манеры Фрица Ланга, происходящая в «М» и в «Завещании доктора Мабузе» (1933) – двух последних фильмах, снятых им до эмиграции из Германии, напрямую связана прежде всего не с переменой политической обстановки, а с эволюцией представлений Ланга об искусстве. Уже в самых первых кинолентах, созданных этим сценаристом и режиссером, проявляется его стремление к превалированию изображения над смысловой составляющей. При хронометраже картин, превышающем иногда 2–4 ч, развязка в них зачастую происходит стремительно, на протяжении последних пяти минут, оставляя множество незавершенных сюжетных линий. Снятая за год до фильма «М» кинолента «Женщина на Луне» обладала весьма необычной художественной формой. Именно в ней

Ланг впервые фактически отказался от связного повествования в пользу работы с визуальным планом, нацеленной на достижение эффекта реалистичности. При создании фильма «М» режиссер придерживается тех же принципов: документальная манера подачи материала приводит к крайне неровной динамике повествования и (особенно во второй половине картины) нарочито замедленному характеру развития действия, обрывающегося в самом начале суда над Гансом Беккертом.

В течение двух часов зритель наблюдает за попытками полиции и представителей преступного мира выполнить одну и ту же задачу – поймать маньяка, охотящегося на детей. Эти поиски, как правило, рассматриваются в наши дни как нечто предосудительное, связанное с криминальным характером власти, создающей возможность для развития массового психоза. Так, на портале культурного наследия и традиций России «Культура.РФ» отмечается: «Картина параллельно показывает деятельность служителей закона и его закоренелых нарушителей, чтобы зритель ужаснулся: разница между ними формальна» [3]. Заметим, однако, что уже в фантастической антиутопии «Метрополис» – картине, на протяжении всего XX в. в силу своего морализаторства получавшей от искусствоведов характеристики «тривиальная», «наивная», «сентиментальная» и в то же время являющейся «кульминацией» [4. Р. 3] всего немецкого немого кинематографа – сценарист Теа фон Харбоу и режиссер Фриц Ланг задаются вопросом, каким образом возможно достижение духовного союза между Головой (интеллектуальной элитой, правителями) и Руками (рабочими города, занимающими положение социальных низов). Выход в «Метрополисе» находится после бессмысленного бунта рабочих, приводящего к разрушению машин и угрозе затопления жилого квартала, в котором находятся дети самих рабочих. После их спасения Фредером, сыном правителя города, социальный конфликт как бы оказывается исчерпан, возникает ощущение единства всех обитателей Метрополиса.

Восприятие народа как единой семьи, которую нужно совместными усилиями защищать от чуждых, разрушающих ее элементов, бесспорно, близко идеологии национал-социализма с самых ранних этапов ее формирования. «Метрополис», ставший любимым фильмом Гитлера, воплощает эту идею предельно наглядным образом. Подобный факт не мог не повлиять на развитие карьеры Ланга. 27 марта 1933 г. кинематографист принимает участие в открытии «ячейки режиссеров» Национал-социалистической заводской организации (NSBO), что позволяет режиссеру Йёста Вернеру назвать Ланга «яростным националистом» [5. Р. 497]. На самом деле цели этой организации во многом сводились к организации социально-экономических преобразований, и уже через несколько месяцев после прихода Гитлера к власти Германский трудовой фронт, оттеснивший NSBO на второстепенные позиции, отказался от идеи быстрого улучшения экономического положения рабочих, провозглашая борьбу за высокие зарплаты «жаждой наживы» и «свинским началом» в человеке [6. С. 141].

Именно в контексте идей, выраженных в «Метрополисе», следует рассматривать поведение преступников в фильме «М»: помимо желания прекратить полицейские облавы, ими движет осознание себя как «отцов» и «матерей», о чем неоднократно говорится в картине. Идея социального

единства выражена здесь при помощи реалистического материала и разрешается в менее позитивном ключе: если в финале «Метрополиса» матери радуются спасению детей, то в последнем кадре «М» три женщины в черном осознают невозможность вернуть жертв маньяка. Их призыв следить внимательнее за детьми обращен ко всем зрителям (членам одной «семьи») и никак не может восприниматься как проявление милосердия по отношению к убийце.

В данном случае речь идет не об окончательном оправдании психологии общества, объединяющегося против преступника-изгоя. Реализованное в фильме «М» отношение к поведению толпы в целом близко подходу Карла Юнга, в январе 1939 г. размышляющего о природе политики: поведение любого лидера напрямую связано с поведением нации. Многомиллионная нация неспособна вести себя по-человечески, ее поведение свойственно животному миру, и ее лидеры могут вести себя исключительно как монстры. Юнг, характеризуя Гитлера как человека, говорящего 38 млн голосов, порождает таким образом формулировку, которая до сих пор вызывает непрерывные споры о том, является ли позиция классика психоанализа профашистской или антифашистской [7. Р. 115–136]. Ланг, демонстрируя поведение города, также не пытается размышлять об абстрактной, «общечеловеческой» морали. Его интересует лишь мораль ситуативно правильная, единственно возможная в существующей ситуации. Через атмосферу тотальной подозрительности «город» приходит к осознанию «семейного» родства.

Не следует также забывать о том, что сценарии фильмов «М» и «Завещание доктора Мабузе» были созданы женой режиссера Теа фон Харбоу, на карьере которой запрет этих картин никак не отразился. Именно этой женщине приписывается идея создания «Нибелунгов» – монументального кинополотна Фрица Ланга. В результате ее работы древнегерманский эпос перерождается в середине двадцатых годов XX в. в произведение эпохи модернизма, которое впоследствии стало для национал-социалистов символом возрождения арийского духа. Показательно, что в 1933 г. Харбоу становится главой союза немецких авторов звукового кино, активно продолжая работать над созданием новых проектов, а в 1940 г. ничто не мешает ей вступить в НСДАП [8. S. 125]. Заподозрить Теа фон Харбоу, убежденную сторонницу политики фюрера, в сознательном стремлении создать два антифашистских фильма в принципе невозможно. Следовательно, необходимо отказаться от устоявшейся трактовки «М» и «Завещания доктора Мабузе» как острых социально-политических памфлетов. Рассказывая о причинах создания «М» Ллойд Челси и Майклу Гульд, Ланг говорит лишь о желании показать на экране наиболее «коварное» [9] преступление, не произнося ни слова о сатирической направленности произведения. Однако в таком случае возникает вопрос о причинах, по которым фильм все-таки оказался в списке художественных произведений, запрещенных немецкой цензурой.

С конца XIX в. в Германии начинается активное обсуждение необходимости перевоспитания преступных элементов, возможности их ресоциализации. Национал-социализм, идеология которого развивает биологические теории природы преступления, отказывается от подобных гуманистических идей, предполагая, что благо общества является более приоритетным, нежели права и свободы отдельного человека. Формально маньяк из фильма «М»,

Ганс Беккерт, как персонаж, одержимый своими страстями, является прямым подтверждением невозможности перехода подобных людей к полноценной жизни. Однако попытка создателей фильма вызвать в финале сочувствие к данному персонажу является неуместной в стране, в которой уже в июле 1933 г. принимается Закон о предотвращении рождения потомства с наследственными заболеваниями. На уровне государственной политики рейха психическое заболевание Беккерта может быть напрямую связано с его этническим происхождением, а этническое происхождение Петера Лорре – еврейского актера, сыгравшего эту роль, – как бы подкрепляет правильность политики национал-социализма в реальном мире. Еще через некоторое время власти рейха перейдут к массовому выселению из городов нищих, проституток, бродяг, т.е. фактически представителей тех самых социальных групп, которые в картине Ланга совместными усилиями обезвредили маньяка. Утопическое единство полиции и преступников, продемонстрированное в «М», независимо от того, насколько критически относились к нему сами создатели картины, становится абсолютно неуместным в условиях новой власти, проводящей четкую биологическую границу между людьми.

Будучи пойманным представителями преступной среды, Беккерт пытается оправдаться, рассказывая о голосах, звучащих в нем и заставляющих убивать, о призраке-двойнике, преследующем его по улицам. Зигфрид Кракауэр, анализируя этот монолог, подчеркивает связь персонажа с образами раннего киноэкспрессионизма: «Он похож на Болдуина из «Пражского студента», не устоявшего перед колдовскими чарами своего второго «я», он же – прямой потомок сомнамбулы Чезаре. Подобно Чезаре, его жизнью управляет властное требование убивать» [10. С. 226]. Следует, однако, помнить, что до самого финала картины ни о каких голосах и призраках не упоминалось. Если в «Пражском студенте» (1913, реж. С. Рюэ, П. Вегенер) и в «Кабинете доктора Калигари» подчинение человека силам inferнального Зла демонстрировалось напрямую, в декорациях с искаженными пропорциями, то в «М» актерская игра Лорре является лишь поводом для начала спора между участниками импровизированного суда о степени ответственности душевнобольного человека за совершенные преступления. Однако сама попытка пробудить сочувствие к душевнобольному Беккерту, осуществляемая в последней сцене фильма, противоречит представлениям Гитлера об отношении к «слабым» людям: уже в 1929 г. на съезде НСДАП будущий фюрер утверждает, что для пользы общества возможно уничтожение 700 тыс. детей из миллиона появившихся на свет. К принудительной эвтаназии в Германии начинают прибегать летом 1939 г. [11. S. 152]. Вероятно, именно данное несоответствие между идеями фильма и устремлениями фюрера приводит к тому, что в июле 1934 г. «М» запрещают показывать в кинотеатрах, однако продолжают демонстрировать за рубежом.

В фильме присутствует четкая хронология разворачивающихся событий. В объявлениях, развешанных на улице, упоминается возможная связь убийцы с преступлением, совершенным осенью прошлого года, т.е. в период начала Великой депрессии. Письмо Беккерта в газету с предупреждением о будущих преступлениях было опубликовано 17 ноября 1930 г., в разгар Конференции по экономическим вопросам в Женеве, на которой обсуждались способы борьбы с той же самой депрессией. На фоне мировой

экономической обстановки психологический портрет предполагаемого преступника, зачитываемый графологом и предполагающий крайнюю степень спокойствия и лености маньяка, является вызывающим. Большинство персонажей картины предстают перед зрителем в старых, изношенных одеждах; женщины облачены в одинаковые халаты и юбки. Беккерт носит безупречный костюм и проводит свободное время, строя самому себе гримасы у зеркала. Преступник и его потенциальные жертвы – толстый низенький человек с весьма необычной внешностью и мимикой и худые, высокие девочки, прыгающие через скакалку в первом кадре, – создают настолько очевидный контраст, что становится очевидно: Беккерт чужд обществу, лишен каких-либо социальных связей.

Заметим, что «25 пунктов» программы НСДАП, по которым ни один еврей не мог являться полноценным гражданином немецкого государства, были созданы А. Гитлером, Г. Федером и А. Дрекслером уже в 1920 г., однако вплоть до 1935 г. в реалистичность угрозы для евреев со стороны НСДАП верили немногие: «Евреи Германии были патриотами; даже либералы-центрalfерайновцы выступали против антигерманской кампании в мировой печати в 1933 году и призывали евреев голосовать за нацистские предложения на плебисцитах 1933–1935 годов» [12]. Основатель компании «Нерофильм», на которой был снят «М», Сеймур Небензал, сам являвшийся евреем по происхождению, не мог даже догадываться, какую роль сыграет его продюсерский проект в истории Германии. Аналогичным образом не следует «винить» Ланга за выбор исполнителя главной роли: в 1931 г. идея уничтожения евреев еще не является частью государственной политики. К Петеру Лорре сразу после выхода картины относятся как к звезде и к одному из крупнейших актеров. Однако образ «врага», реализованный в картине, оказывается настолько завершенным, что не стоит удивляться его дальнейшему использованию в национал-социалистической пропаганде. Уже после эмиграции Лорре его персонаж, маньяк-педофил Ганс Беккерт, дважды появлялся в антисемитских пропагандистских документальных фильмах в качестве «доказательства» враждебной сущности евреев («Евреи без маски», 1937; «Вечный жид», 1940). Заметим, что необходимость национализации кинематографа для национал-социалистов была вызвана представлениями о тотальном контроле над этой областью, установленном евреями и другими «нежелательными элементами» [13. Р. 37]. Возникает парадоксальная ситуация, при которой кадры из художественного фильма, созданного продюсером-евреем, спустя несколько лет после создания ленты используются как прямое подтверждение правильности национал-социалистической доктрины, подаются как «объективные» факты. Проблема конкретной личности начинает рассматриваться в Германии тридцатых годов в рамках идей национал-социалистической психиатрии, согласно которой арийское созидательное начало существенно превосходит возможности других народов. Психическое заболевание вообще осознается теперь как отклонение от национал-социалистического родства. Так, например, психиатр Курт Гаугер активно связывает в это время национал-социализм с этническим пониманием превосходства общих интересов над личными, характеризуя подобный подход как свойственный людям со здоровым духом, не присущим другим народам [14. Р. 219–220].

Примечательно, что «Дюссельдорфский душитель» Питер Кюртен – реальная историческая личность, которую, несмотря на все возражения Ланга, часто рассматривают в качестве прототипа Беккерта, – оказался одним из первых серийных убийц, подвергшихся тщательному психиатрическому освидетельствованию, результаты которого были опубликованы. Документальная книга доктора Карла Берга «Садист» (1938) [15] становится произведением, в котором психологический профиль преступника впервые исследуется всесторонне. Кюртен, в отличие от Беккерта, страдающего из-за своей мании, но не способного остановиться, был лишен какого-либо сострадания по отношению к своим жертвам. Все его преступления были совершены из стремления к удовольствию, возникавшему также в процессе их подготовки, и рассказаны психиатру в мельчайших подробностях. В этих историях часто упоминается супруга Кюртена, причем, судя по рассказам, связанным с ней, брак был счастливым до того самого дня, как «душитель» рассказал жене свою историю, предложив ей обратиться в полицию. Беккерт же является одиноким человеком, лишенным друзей и близких. Он страдает от своей мании и освобождается от мук совести только в момент очередного нападения на ребенка. Сопоставление Кюртена и Беккерта может быть продуктивным только в следующем плане: в начале судебного процесса Кюртен предстал перед публикой в образе благопристойного гражданина, отрицающего какую-либо связь между собой и многочисленными жертвами, но по мере слушаний утратил всякую сдержанность и начал открыто говорить об удовольствии, получаемом при убийстве людей. Подобный контраст возникает между образом Беккерта в начале картины и в финальном монологе обреченного на смерть человека. Если Карл Берг описывает жизнь конкретного человека в хронологической последовательности, рассказывая о каждом из 79 преступлений Кюртена, то в центре киноленты Ланга, лишенной натуралистических подробностей, оказывается сам ход полицейского расследования.

Отсутствие натуральных съемок приводит к эффекту «безвоздушного пространства»: действие происходит в местности, не имеющей никаких индивидуальных особенностей, состоящей из однообразных бетонных зданий. Полумрак улицы сменяется слабым освещением многочисленных подвалов, в которых осуществляются полицейские рейды. Дети, в первой сцене фильма играющие во дворе, лишенном какой-либо растительности, спокойно выкрикивают считалку о человеке с ножом, приход которого близок, как бы безразличные и к судьбе уже погибших детей, и к своей собственной. Многократное повторение этого текста делает его неким ритуалом жертвоприношения. Подобные считалки после фильма Ланга становятся традиционными элементами фильмов ужасов. Характерно, что в «Кошмаре на улице Вязов» (1984–2010) – самой известной киносерии, использующей идею немецкого кинематографиста, – схожий текст чаще всего исполняется не живыми детьми, имеющими шансы выжить в противостоянии с inferнальным маньяком, а призраками его жертв.

Следует помнить, что для немецкого киноэкспрессионизма работа в павильонах являлась необходимой для использования фантастических декораций, искаженных, лишенных прямого сходства с реальным миром. В фильме «М», однако, город – это лишь место действия, лишенное тех черт, которые приписывали ему в соответствии с немецкой культурной традицией:

«...улицы в произведениях немецкоязычных авторов часто предстают в некоем дьявольском свете» [16. С. 22]. Ланг полностью отходит здесь от мистического подхода к жизни, реализованного в таких его сценариях, как «Хильда Уоррен и смерть» (1917), «Чума во Флоренции» (1919), диологии «Пауки», фильме «Усталая смерть» (1921). Примечательно, что уже в «Завещании доктора Мабузе» Ланг вернется к экспрессионистическому образу человека-сомнамбулы, управляемого безумным гипнотизером, стремящимся к созданию власти преступников. Восприятие данного сюжета как сатиры на устремления национал-социалистов, якобы присутствующей и в фильме «М», является весьма распространенным [17. Р. 10–11]. Однако подобный подход является абсурдным: Гитлер приходит к власти в результате широкомасштабной пропаганды, направленной на все слои населения и анонсирующей грядущее решение всех социальных проблем. В фильме же сомнамбула совершает поступки, изначально лишённые смысла, не приносящие даже сиюминутной выгоды, нацеленные исключительно на террор ради террора. И «М», и «Завещание доктора Мабузе» должны изучаться преимущественно с точки зрения используемых в них художественных средств, а не как продукт политической сатиры, которая Фрицу Лангу не была интересна на протяжении всего его предыдущего творчества.

Для понимания специфики художественного конфликта в «М» обратимся к краткому анализу понятия «саспенс». Этот термин буквально переводится на русский язык как беспокойство, тревога, а его научное значение связано с ощущениями зрителя, который предполагает, что на экране в ближайшее время произойдет нечто нехорошее. Возникновение саспенса обусловлено наличием у зрителя некоей информации, которая отсутствует у персонажа, в результате чего даже идиллический эпизод превращается в ожидание ужасного. Традиционно принято считать, что создателем саспенса, разработавшим на практике методы его использования, является Альфред Хичкок [18. Р. 2520–2521]. Заметим, что при очевидном тяготении Ланга в ранний период творчества к приемам экспрессионизма, чуждым саспенса, а именно к демонстрации поведения людей, уже поставленных в экстремальные условия выживания, именно саспенс является ключевым приемом в первом фильме трилогии про доктора Мабузе: на роль неуловимого гипнотизера-преступника Ланг берет Рудольфа Кляйна-Рогге – актера, наделенного весьма специфической внешностью и прибегающего на протяжении более четырех часов картины к утрированной манере игры. Само его появление на экране формирует атмосферу саспенса, поскольку собеседник не знает, кто перед ним, а для зрителя это очевидно, независимо от маскировки, к которой прибегает Мабузе.

В самом начале «М» саспенс возникает в результате того, что девочка, идущая рядом с Беккертом, не знает об опасности, в отличие от всех остальных персонажей фильма и самого зрителя.

Стремление к созданию реалистичного кинополотна, выражающееся в том числе и в использовании документальных кадров, показывающих работу полиции, заставляет авторов фильма демонстрировать сцены многочисленных допросов и отчетов, слабо влияющие на развитие сюжета, как бы лишённые внутренней напряженности. Однако саспенс появляется в результате осознания того, что вся эта рутина, деятельность, производимая во

имя отчетности, никак не способна остановить преступника, о котором режиссер напоминает в коротких эпизодах для поддержания атмосферы напряженности.

Сцена, в которой продавец шаров узнает Беккерта и указывает на него преступникам, располагается в середине фильма, что придает художественной структуре своеобразную цикличность. Теперь в роли выслеживаемой жертвы выступает сам маньяк, не догадываясь об этом. Саспенс возникает и в эпизоде слезки за ним, и в сценах, в которых Беккерт пытается спрятаться от преследователей: зритель всегда оповещен и о месте нахождения маньяка, и о том, насколько близка погоня за ним. После поимки Беккерта преступниками 20-минутная демонстрация событий в полицейском участке изначально кажется бессмысленной, в очередной раз затягивающей действие. Однако зритель, уже зная, чем закончится расследование комиссара Ломана, испытывает напряжение, ожидая развязки истории маньяка. Во время суда преступников над Беккертом о скором приезде полиции не подозревает никто из участников процесса, и это также служит созданию атмосферы саспенса.

Спустя многие годы после создания «М» Альфред Хичкок, выступая на семинаре в Американском институте киноискусства, записанном на пленку, подчеркивал: «Публика должна быть информирована обо всем, что возможно» [19]. Таким образом, вместо 15 секунд удивления она получает 15 минут саспенса. Ланг, снимая свой первый звуковой фильм, на практике разрабатывает особенности использования этого принципа за несколько лет до того, как Хичкок создаст свои первые работы, ставшие впоследствии классическими, – «Человек, который слишком много знал» (1934) и «39 ступеней» (1935). Фактически «М» заканчивается в тот самый момент, когда возможности саспенса оказываются исчерпанными. В этом отношении киноленту следует рассматривать преимущественно как реализующую возможности одного приема.

О специфике использования Лангом возможностей звука в картине «М» наиболее адекватно высказывается Кен Дэнсиджер, предполагая, что для режиссера звуковая дорожка еще не является неотъемлемой частью художественной конструкции. Ланг использует ее прежде всего как дополнительный элемент дизайна, периодически на несколько минут погружая зрителя в абсолютную тишину или, напротив, прекращая контролировать продолжительность диалогов [20. С. 38–40]. Тем не менее «М», снятый всего через четыре года после первой полнометражной звуковой картины «Певец джаза» (1927), становится сложным техническим экспериментом, открывающим новые возможности для развития кинематографа.

Ланг решительно отходит от экспрессионистической манеры съемки, свойственной «Метрополису» и «Женщине на Луне», предвосхищая, таким образом, существенное упрощение визуального ряда, которое произойдет в кинематографе тридцатых – сороковых годов в связи с усложнением процесса производства фильмов. Используя детективный сюжет, режиссер находит способ справиться с множеством технических трудностей: длинные разговорные сцены в полицейских и министерских кабинетах, в подвалах и т.д. выполнены в театральной эстетике, как и в подавляющем большинстве киноработ, снятых в этот период, однако элементы жанра мокьюментари (псевдо-документалистики) внутренне оправдывают эти длины. В период, когда

звуковой кинематограф еще преимущественно ориентирован на создание фильмов, в которых звуковая дорожка представляет собой набор музыкальных композиций, а реплики персонажей или вообще отсутствуют, или представлены интертитрами, Ланг открывает возможности использования саспенса в принципиально новых художественных условиях. Неторопливый характер повествования и видеоряд, в котором преобладают ночные сцены и эпизоды, действие которых происходит в подвалах, на чердаках, близки стилистике жанра нуар, к формированию которой будет иметь отношение сам Ланг после переезда за границу. Не являясь произведением, критикующим идеи НСДАП, «М» намечает проблему уголовной ответственности душевнобольного человека за совершенные преступления в сугубо реалистическом ключе, причем гуманистический подход, реализованный в финале фильма, оказывается несовместим с биологизаторскими теориями национал-социализма, что и приводит к запрету киноленты в Германии тридцатых годов.

Список источников

1. *Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* / ed. by R.-C. Washton Long. Berkeley, Los Angeles and London : University of California Press, 1995. 349 p.
2. *Айрапетов О.П.* Генералы, либералы и предприниматели: работа на фронт и революцию. 1907–1917. М. : Модест Колеров и «Три квадрата», 2003. 256 с.
3. *М. Город* ищет убийцу // CULTURE.RU: Портал культурного наследия и традиций России. URL: <http://www.culture.ru/movies/329/m-gorod-ishet-ubiicu> (дата обращения: 29.08.2018).
4. *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear* / ed. by M. Minden, H. Bachmann. Rochester, NY : Camden House, 2000. 340 p.
5. *Film Quarterly. Forty years – a selection* / ed. by B. Henderson, A. Martin. Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California press, 1999. 583 p.
6. *Коричневая книга о поджоге рейхстага и гитлеровском терроре.* М. : Изд-во ЦК МОПР СССР, 1933. 380 с.
7. *Jung C.G. Speaking: Interviews and Encounters.* Princeton ; New Jersey : Princeton University Press, 1977. 520 p.
8. *Klee E. Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945.* Frankfurt am Main : S. Fischer, 2007. 715 S.
9. *Chesley L. Fritz Lang: The Lost Interview* // MOVIEMAKER.COM. URL: <http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/fritz-lang-the-lost-interview-2953/> (дата обращения: 10.07.2018).
10. *Кракауэр З.* От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М. : Искусство, 1977. 321 с.
11. *Schmuhl H.-W.* Rassenhygiene, Nationalsozialismus, Euthanasie. Von der Verhütung zur Vernichtung «lebensunwerten Lebens», 1890–1945. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. 526 S.
12. *Романовский Д.* Евреи – немецкие националисты: крах иллюзии, 1933–1935 // Лехаим. 2011. № 12 (236). URL: <http://lechaim.ru/ARHIV/236/romanovskiy.htm> (дата обращения: 10.08.2018).
13. *Phillips M.S.* The Nazi Control of the German Film Industry // *Journal of European Studies.* 1971. № 1. P. 37–68.
14. *Mosse G.L.* Nazi Culture: Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 2003. 386 p.
15. *Berg K.* The Sadist. London : Acorn Press, 1938. 200 p.
16. *Айснер Л.* Демонический экран / пер. с нем. К. Тимофеевой. М. : Rosebud Publishing : Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
17. *Hoberman J.* The Magic Hour: Film at Fin de Siècle. Philadelphia : Temple University Press, 2003. 272 p.
18. *Falsafi P., Khorashadb S.K., Khorashad L.K.* Psychological Analysis of Alfred Hitchcock's Movies // *Procedia – Social and Behavioral Sciences.* 2011. № 30. P. 2520–2524.

19. *Alfred Hitchcock: The Difference Between Mystery & Suspense* // YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=-Xs11uH9ss> (дата обращения: 31.08.2018).

20. *Dancyger K. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. New York ; London : Focal Press, 2002. 463 p.

References

1. Washton Long, R.-C. (ed.) (1995) *Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Berkeley, Los Angeles, California: University of California.

2. Ayrapetov, O.R. (2003) *Generaly, liberaly i predprinimateli: rabota na front i revolyutsiyu. 1907–1917* [Generals, liberals and entrepreneurs: work for the front and the revolution. 1907–1917]. Moscow: Modest Kolerov i “Tri kvadrata.”

3. Culture.Ru. (n.d.) *M. Gorod ishchet ubiytsu* [M – A City Searches for a Murderer]. [Online] Available from: <http://www.culture.ru/movies/329/m-gorod-ishet-ubiicu>. (Accessed: 29th August 2018).

4. Minden, M. & Bachmann H. (eds) (2000) *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, NY: Camden House.

5. Henderson, B. & Martin A. (eds) (1999) *Film Quarterly. Forty years – a selection*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California.

6. Anon. (1933) *Korichnevaya kniga o podzhoge reykhstaga i gitlerovskom terrore* [The Brown Book of the Reichstag Fire and Hitler Terror]. Moscow: TsK MOPR SSSR.

7. Jung, C.G. (1977) *Speaking: Interviews and Encounters*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

8. Klee, E. (2007) *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945* [The cultural encyclopedia to the Third Reich: Who was what before and after 1945]. Frankfurt am Main: S. Fischer.

9. Chesley, L. (2004) *Fritz Lang: The Lost Interview*. [Online] Available from: <http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/fritz-lang-the-lost-interview-2953/> (Accessed: 10th July 2018).

10. Krakauer, Z. (1977) *Ot Kaligari do Gitlera: Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film]. Moscow: Iskustvo.

11. Schmuhl, H.-W. (1987) *Rassenhygiene, Nationalsozialismus, Euthanasie. Von der Verhütung zur Vernichtung lebensunwerten Lebens, 1890–1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

12. Romanovskiy, D. (2011) Evrei – nemetskie natsionalisty: krakh illyuzii, 1933–1935 [Jews are German nationalists: the collapse of illusion, 1933–1935]. *Lekhaim*. 12(236). [Online] Available from: <http://lechaim.ru/ARHIV/236/romanovskiy.htm> (Accessed: 10th August 2018).

13. Phillips, M.S. (1971) The Nazi Control of the German Film Industry. *Journal of European Studies*. 1. pp. 37–68.

14. Mosse, G.L. (2003) *Nazi Culture: Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

15. Berg, K. (1938) *The Sadist*. London: Acorn Press.

16. Aysner, L. (2010) *Demonicheskii ekran* [The Haunted Screen]. Translated from German by K. Timofeeva. Moscow: Rosebud Publishing; Post Modern Teknologodzhi.

17. Hoberman, J. (2003) *The Magic Hour: Film at Fin de Siècle*. Philadelphia: Temple University Press.

18. Falsafi, P., Khorashadb, S.K. & Khorashad, L.K. (2011) Psychological Analysis of Alfred Hitchcock's Movies. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 30. pp. 2520–2524. DOI: 10.1016/j.sbspro.2011.10.492

19. YouTube. (1970) *Alfred Hitchcock: The Difference Between Mystery & Suspense (1970)*. [Online] Available from: <http://www.youtube.com/watch?v=-Xs11uH9ss> (Accessed: 31st August 2018).

20. Dancyger, K. (2002) *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. New York and London: Focal Press.

Сведения об авторе:

Роман С.Н. – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и гуманитарных наук Государственного гуманитарно-технологического университета (Орехово-Зуево, Россия). E-mail: berbertolu44i@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Roman S.N. – State University of Humanities and Technology (Orekhovo-Zuyevo, Russian Federation). E-mail: berbertolu44i@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.09.2018;
одобрена после рецензирования 15.11.2018; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 05.09.2018;
approved after reviewing 15.11.2018; accepted for publication 30.08.2022.*