

УДК 130.2 (Философия культуры. Системы культуры. Культурологические учения)

ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ ДИСКУРС ВОСКОВЫХ ФИГУР В ИСТОРИИ КИНЕМАТОГРАФА

© 2022 Э.А. Радаева

*Радаева Элла Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской,
зарубежной литературы и методики преподавания литературы*

<https://orcid.org/0000-0003-4209-1951>

E-mail: ellrad@yandex.ru

Самарский государственный социально-педагогический университет
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 25.04.2022

В данной статье автор рассматривает влияние экспрессионизма на киноиндустрию периода 1933-2005 гг. Сквозь призму привнесенных экспрессионистским киноискусством 1920-х гг. сюжетов о восковых фигурах можно обнаружить развитие культурных запросов общества в вышеуказанный период. Наиболее существенные выводы исследования: а) киноискусство после шедевра Пауля Лени 1924 г. возвращается к тому, от чего попыталось уйти – к «историй душевнобольного, человека, оставшегося наедине с враждебным, пытающимся сломать его миром»; б) если ранее определенные сюжеты строились вокруг кукол, загадка которых в их визуальной идентичности людям, то со временем фантазия сценаристов и режиссеров стала требовать их более полного отождествления – в этом сказывается тенденция углубления демонизации сюжета в парадигме «человек-кукла». И если сначала куклу делали из умерщвленного человека, то в 2000-е - из живого, тем самым усиливается тенденция к садизму и жестокости на экране; в) почти в каждом фильме присутствуют коды экспрессионизма: антиномия «свое-чужое», «свет-тьма», «хронотоп петли», балаган (ярмарка, бордель), мотив всепоглощающего огня; г) в каждом десятилетии эстетика экспрессионизма и современные режиссерам реалии взаимно обогащаются. Тенденция к взаимному обогащению происходит и на уровне жанров (сумма приемов экспрессионизма в кино – и слэшер).

Ключевые слова: экспрессионизм, музей восковых фигур, традиции экспрессионизма, современное кино, хоррор, слэшер

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-83-84-92

Введение. Ранее мы говорили об образе Голема [7], который был «подарен» киноискусству именно экспрессионизмом. В настоящей работе речь пойдет о природе восковых фигур: почему именно они изначально заинтересовали экспрессионистов, в каких парадигмах связаны с ним и как взаимное обогащение концепта восковых кукол и художественного направления позволяет по сей день создавать шедевры киноискусства, как преломляется эпоха в этих шедеврах.

Следует заметить, что и Голем, и сомнамбулы доктора Калигари, и восковые фигуры имеют много общего, при этом общность разнопланова: 1) мертвое, идентичное живому; 2) изначально были задуманы для добра (тот же Голем – для защиты евреев; гипноз, погружающий человека в «мертвый» сон – для лечения психических заболеваний; восковые фигуры – чтобы увековечить живое); 3) становятся своего рода «машинами» - символами технического прогресса и его пагубного влияния на человека; 4) внушают страх –

вполне объяснимый или же безотчетный; 5) в искусстве несут общую символическую нагрузку; 6) элемент карнавализации. Нетрудно догадаться, что все эти пункты так или иначе согласуются с экспрессионистской эстетикой.

Методы исследования: системно-культурологический подход, а также сравнительно-исторический принцип, когда выявляется общее и специфическое в развитии кино на разных этапах общественной жизни; историко-ситуационный и проблемно-хронологический.

История вопроса. Плотно восковые фигуры вошли в историю благодаря Куртиусу (1741–1794), который в Париже создал сначала несколько восковых фигур, в частности, мадам Дюбарри, фаворитку Людовика XV. Затем обучил этому искусству дочь своей экономки – Мари, в будущем Мадам Тюссо, создательницу всемирно известного музея.

Мадам Тюссо творила в эпоху сосуществования романтизма и реализма (свою первую

постоянную выставку она оборудовала в 1835 г. в Англии, что и стало началом её известного музея). Восковые фигуры Мадам Тюссо и есть артефакт этого «соседства»: натуральность воспроизведения объекта (подчас гиперреализм) вкупе с тем большей искусственностью (вспомним трагический сюжет «Песочного человека» немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана).

Экспрессионистам очень близка была романтическая традиция, они наследуют ее. Как убедимся, еще и в этом – подчеркнутое внимание к восковым фигурам (но уже в кино и уже в совершенно ином свете). По словам Ю.М. Лотмана, «цель искусства – не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения. Никто из нас, глядя на камень или сосну в естественном пейзаже, не спросит: "Что она значит, что ею или им хотели выразить?" (если только не становится на точку зрения, согласно которой естественный пейзаж есть результат сознательного творческого акта). Но стоит воспроизвести тот же пейзаж в рисунке, как вопрос этот делается не только возможным, но и вполне естественным» [3, с. 10]. Так восковые фигуры из искусных ремесленных поделок становятся художественным образом в кино.

Ю.М. Лотман же, упоминая заводных кукол Вокансона (XVIII в.), говорил и о парадигме «живое – мертвое» (в экспрессионизме еще и «свое – чужое» [5]): «...в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности – она менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность. <...> Особенно наглядно это в отношении выражения лица: неподвижная кукла не поражает нас неподвижностью своих черт, но стоит привести ее в движение внутренним механизмом – и лицо ее как бы застывает. Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы. Это придает новый смысл древнему противопоставлению живого и мертвого. Мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращении живого существа в неподвижный образ универсальны. <...> Куклы сделались воплощенной метафорой слияния человека и машины, образом мертвого движения. Поскольку это время совпало с расцветом бюрократической государственности, образ наполнился социально-метафорическим значением. Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой

машинной жизни. Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма [2].

И о природе нашего подсудного страха перед куклой (и одновременно – бессмертной популярности сюжетов, связанных с ней) писал профессор Н.А. Хренов: «Никакая совершенная имитация живого человека не способна противодействовать этому несходству, способному вызывать страх и даже ужас. Что же стоит за этим страхом? Видимо, как мы уже отмечали, выход за пределы привычной, традиционной идентичности человека. Этот выход может оказаться не обязательно прогрессом, обращенным в лучшее будущее. Выходом может оказаться и выход за осевое время, а, следовательно, за таким выходом может последовать распечатывание тех проявлений человеческой природы, на которые культура уже давно наложила табу. Големы и Франкенштейны ведь отталкивают именно этим. Следовательно, сходство куклы с человеком не столько умиляет, но и пугает. Вот эти две эмоции, возникающие при восприятии куклы, могут получать любое оформление, в том числе, художественное. Включаясь в любые контексты, кукла сохраняет за собой эту амбивалентность, эту двойственность, которую можно использовать с эстетической целью. Но это еще не все. В кукле можно обнаружить еще более глубокие и еще более древние смыслы, связанные с Эросом и Танатосом. Но для того, чтобы эти смыслы выявить, нам следует понять отношение марионетки к мифу. В истории был довольно длительный период, когда единственным контекстом функционирования куклы был лишь миф. Проблема заключается в том, что этот мифологический шлейф древности продолжает в кукле сохраняться» [11].

Результаты исследования. Рассмотрим в хронологическом порядке самые популярные фильмы о музеях (домах) восковых фигур сквозь призму эпохи и, как следствие, режиссерского замысла. Почти все фильмы выходили с промежутком примерно в 10, 20, 30 лет.

По словам М. Туровской, прообразом фильмов о монстрах стал Голем, важной вехой – серия об оживающих восковых персонажах – фильм П. Лени «Кабинет восковых фигур», 1924, закрепивший мотивы тирании, репрессивности, угрозы, садизма и мазохизма как ключевых для экспрессионистского кино [10, с. 268].

«Кабинет восковых фигур / Das Wachsfigurenkabinett» (1924) (реж. Пауль Лени). Здесь мы видим «фантазии на тему...» – каскад заведомо вымышленных историй о реальных

исторических лицах: самодержцах, насильниках, убийцах. Подробно этот фильм как сугубо экспрессионистский проанализирован у Л. Ришара [9] и Л. Эйснера [12]. Согласно Л. Ришару, П. Лени был одним из режиссеров, которые отказались от тенденции психических болезней в кино, создав «новый экспрессионизм» [9, с. 319]. Л. Эйснер же говорит о «технической» стороне этого экспрессионистского кино: «декоративные и семиотически избыточные объекты и действия персонажей», деформации поз и тел, вынужденных пребывать в тесном пространстве, резких углах и быстрой смене света и тени, а также декораций. Собственно, П. Лени в своем экспрессионистском кино использует лишь его «декоративную составляющую» [12, с. 69].

Позволим себе не согласиться лишь в одном: несмотря на оптимистический финал, отголоски тенденции психического расстройства личности в этом фильме всё же остаются: сам сочинитель, которому скульптор поручил придумать истории о Гаруне Аль Рашиде и его отвалившейся руке, об Иване Грозном и др., постепенно сходит с ума, излишне увлекшись своей работой: то ему мерещится Джек Потрошитель, стоящий у него за спиной во время ужина, то снится, как тот убивает его возлюбленную.

Кроме того, здесь та же романтическая попытка заглянуть в потустороннее, романтизация прошлого, иными словами – двоемирие. Не обошлось и без карнавализации – и визуальной, и сакральной: ярмарка, балаган, меняющиеся, как в калейдоскопе, декорации; халиф становится рабом и вынужден, как простолюдин, прятаться в грязной печи; палач Иван Грозный становится жертвой своей жестокости; сочинитель историй о безумцах в какой-то мере сам становится безумцем. Поэтому жизнерадостный финал кажется нарочитым и искусственным.

«Тайна музея восковых фигур» (1933) (реж. Майкл Кёртис). Фильм снимался в годы Великой депрессии, и поэтому, вероятно, прошел незамеченным (наград не имеет). Знаковым моментом является, возможно, то, что гиперактивная корреспондентка Флоренс Демпси – яркий символ эмансипации, расцвет которой предшествовал 30-м гг. и нашел в фильме свое отражение. Лента снята кинокомпанией «Warner Brothers» по системе двухцветного «Техниколора». Её, на наш взгляд, невозможно рассматривать отдельно от ремейка 1953 г. – **«Дома восковых фигур»** (реж.

Андре де Тот) – первого кинофильма студии «Warner Brothers», который был снят с использованием 3D-эффектов. Сюжеты практически идентичны, подборка действующих лиц – тоже (в фильме 1933 г. главного героя, скульптора, зовут Иван Айгор (Иван Игорь Смирнофф), в фильме 1953 г. – Генри Джарэд). Оба фильма – камерные, что также ложится в эстетику, например, экспрессионистского театра, или в указанный М. Туровской «принцип павильонности» [10, с. 269]. Если и появляется урбанистический пейзаж, то это непременно ночной, угрожающий (по дороге в морг или из морга – с украденным оттуда телом).

В обоих фильмах наблюдаем возвращение экспрессионистского кино к тенденции психической болезни главного героя. В обоих фильмах скульпторы изначально добры. Так, Иван Айгор называет свои скульптуры «детьми» (фигуры Жанны Д'Арк, Вольтера, Марии Антуанетты...). Начиная он как скульптор по камню, однако понял, что «теплота плоти и крови лучше передается в воске, чем в холодном камне».

Оба скульптора обмануты и преданы своими партнерами по бизнесу – прожженными коммерсантами, лишенными чувства Прекрасного (это также в духе «левых» экспрессионистов – социальная критика мира наживы). Айгора компаньон (Джо Ворт) обвиняет в том, что его искусство убыточно, оно не нужно людям, т.к. у конкурентов – Джек Потрошитель, ведьмы и пр., поэтому их выставки пользуются успехом, именно на это хотят смотреть люди.

Обоих скульпторов, по сюжету фильма, постигает мнимая смерть в пожаре, устроенном ради страховки их компаньонами.

«Воскреснув», оба художника становятся помешанными серийными убийцами. В основе – обида на толпу, на массовое сознание, безвкусицу и пошлость. Так, Генри Джарэд заявляет: «Я дам то, что публика хочет: сенсацию, ужас, шок! Они покинут выставку, поняв, что такое страх смерти! Хочу воссоздать преступления, пока они не забыты публикой». Собеседник удивлен: «Это будет успех, но это не похоже на Вас. Вы отказались от красоты?» – «Нет, просто я не могу творить ее, – отвечает скульптор, прикованный к инвалидному креслу. – Я хочу, чтобы каждый сюжет был живым. А как убедить публику, что они живые, если я сам в этом не убежден?..» И далее он выступает, подобно балаганному зазывале: «Вы увидите преступников всех времен – красота, убийства и

пытки в одном флаконе! Посетите комнату ужаса!» - и сам водит гостей, становясь их экскурсоводом: показывает гильотину, первый электрический стул, Синюю Бороду. И «вишенкой на торте» становится его бывший компаньон, который разрушил когда-то его «доброе» искусство - Мэттью Берк (незадолго до выставки убитый Джаредом через повешение в шахте лифта): «Это убийство или самоубийство? Ха-ха!».

Напомним, что Голем и Гомункулус (добавим сюда Франкенштейна) также, по словам Н. Абрамова, «два кинообраза ... реагируют на крушение мечты сходным образом» [1, с. 135]. Это говорит о том, что искусство экспрессионизма карнавалистично: безумной яростью может быть одержим как творец, так и созданное им творение.

Чтобы больше никому не удалось расплавить его «детей», мастер перестал делать их из чистого воска - в основу взял человеческие тела (убивал людей и покрывал их тело воском). Это было и мстостью людям за то, что они так любят кровь и насилие, а не красоту и искусство.

«Музей восковых фигур» (1988) (реж. Энтони Хикокс). Здесь «добрым» фигурам уже изначально нет места - только Джек-Потрошитель, Дракула, ведьмы, зомби, Маркиз де Сад, монстр Франкенштейна, мстительная мумия, оборотень, серийный убийца с топором, человек-невидимка и т.п. Сам музей с фигурами в сюжете фильма носит «вспомогательный» характер: акцент делается на мистике: ритуалы вуду, сделка с дьяволом (обладатель некогда убил своего компаньона и стал единоличным владельцем музея, продал душу за вечную молодость, чтобы с помощью жертвоприношений (18 человек = $6 \times 3 = 6.6.6.$) оживить фигуры монстров, которые захватят мир, нарушат равновесие добра и зла в нем. Картина включает в себя столь популярные для конца 1980-х элементы боевика и кладет начало слешерам, которые появились (на эту же тему) в 1991, 2005 гг. Приметы времени - «золотая молодежь» 80-х - апологеты сексуальной революции, легких наркотиков, бурных развлечений.

В этом фильме 1988 г. можно двояко расценить влияние экспрессионизма: с одной стороны, оно, на первый взгляд, сходит на нет, особенно в плане операторской работы, фокуса, цветового оформления. С другой стороны, нельзя забывать, что в принципе «прямым наследником эстетики экспрессионизма явился американский классический фильм - фильм ужасов» [10, с. 271]. С этой точки зрения, экспрессионизм (хотя бы тематически, концептуально) в данном фильме «расцвел

пышным цветом»: здесь и восковые фигуры, и мистика (черная магия), и эстетика боли и страданий.

«Дом восковых фигур 2: Затерянные во времени» (1991) (реж. Энтони Хикокс) - сиквел предыдущего фильма. Режиссер на волне популярности снискавшей награды первой ленты эксплуатирует ее, но пытается реализовать под тем же «брендом» совершенно иную идею: создает пародию на фильмы ужасов, путешествий во времени, голливудские поделки о Франкенштейне, Джеке Потрошителе, домах с привидениями, а также на «Чужого» (1979) и «Годзиллу» (1954) и фэнтези о временах короля Артура. Однако сам дом/музей восковых фигур здесь едва упоминается - режиссеру нужно было лишь «выигрышное» название для своего нового фильма. Здесь о традициях экспрессионизма, на наш взгляд, говорить не совсем уместно, хотя какая-то свойственная ему карнавализация так или иначе присутствует. Но жанр, где к «хоррору» примешивается боевик и комедия (а смеху априори нет места в экспрессионизме) сводит все экспрессионистские реминисценции на нет.

«Восковая маска» (1997) (реж. Серджио Стивалетти) - итальянский фильм ужасов, мало отличающийся от голливудских. Однако отсылкой к экспрессионизму здесь служит сама завязка фильма: бордель (вертеп), беседуют двое молодых людей: «Страх может быть абсолютно иррационален, и мы не можем его объяснить. Это у нас в подсознании. А у некоторых людей он становится одержимостью, болезнью родом из детства. Это ты здесь чувствуешь себя в безопасности, но в некоторых ситуациях вступает в силу твоё воображение. Возьмем музей восковых фигур: эти темные интерьеры... Пospорим, что ты не сможешь провести там всю ночь один!» (спорят на 20 лир). Участник пари погибает, оказавшись в музее. Друг-журналист расследует причины его гибели. Убийцей оказывается владелец музея и скульптор наполняющих этот музей экспонатов - Борис Волкофф. В основе его злодейств также лежит обида (когда-то ему изменила жена, и, сражаясь с ее любовником, Волкофф попал в емкость с кислотой, после чего был вынужден носить восковую маску, а тело поддерживать металлическим каркасом). Как ни парадоксально, Волкофф - типичный экспрессионистский герой, если взять во внимание его монологи: «Мир отказался меня признавать тогда. Но сейчас ему придется это сделать! Моя нежная чувствительность - над ней издевались, меня презирали... Люди хотели

насилия и страха. И я решил им это дать. Никто и никогда не выражал боль так, как я это сделал, потому что во мне было так много боли и печали... Эту боль, это горе я воплощаю в восковых фигурах, и в момент смерти я даю им бессмертие, я воздаю честь тем, кто, как и я, был отвергнут обществом!»

Здесь стоит отметить важную деталь: начиная с 1933 г., в каждом фильме формообразующей основой восковой фигуры становится умерщвленный злодеем-скульптором человек. В «чистом виде» кукла (т.е. изделие целиком из воска) была только в самом первом фильме – 1924 г. Это, несомненно, яркий показатель эволюции культуры: от десятилетия к десятилетию усугубляется «кровожадность» режиссеров и сценаристов, чье предложение (и это также не подлежит сомнению) порождается зрительским спросом.

И в этой связи апофеозом порожденных экспрессионизмом американских фильмов ужасов становится американско-австралийский триллер **«Дом восковых фигур»** (2005) (реж. Жауме Кольтет-Серры).

Позволим себе не согласиться с критиками, мнения которых суммированы на сайте Rotten Tomatoes: «Имея мало общего с оригиналом 1933 года, «Дом восковых фигур» является шаблонным фильмом, но он лучше, чем средний подростковый слэшер» [13]. «Шаблонность» фильма сказывается лишь в том, что в истории культуры (не только кинематографа) он стал и квинтэссенцией жанра хоррора, и органичным синтезом старой режиссерской техники экспрессионизма с современными элементами жанра и реалиями жизни общества эпохи нулевых. Представляется, что именно этот синкретизм и обеспечил фильму завидный успех. Рассмотрим подробнее вышеуказанные составляющие.

1. Фильм имеет отсылку к самой исторической личности - Мадам Тюссо – даже в некотором созвучии имен: Madame Tussauds (фр.) – Trudy (англ.) («Дом восковых фигур Труди» - сюжетообразующий узел в фильме 2005 г.).
2. Экспозиция фильма: 1974 год, в черно-белых тонах мрачноватая сцена, когда на кухне мать (Труди) кормит ребенка хлопьями и готовит восковую маску для детского личика. Отец заносит второго ребенка того же возраста (лет 5-ти), буйно помешанного, которого они совместными

усилиями фиксируют ремнями к детскому стульчику, чтобы покормить.

3. В начале фильма и на протяжении всей ленты зритель наблюдает картины тягуче льющегося воска – та самая перекошенность (долгие кадры плавящегося под воздействием огня дома) и заполняющие собой видимое пространство «ломаные (плавные!) линии», порожденные экспрессионистической живописью. Всё это действительно порождает ощущение не столько разлада, сколько распада. Музыкальное оформление – соответствующее: тихая гнетущая мелодия, будто погружающая слушателя в весьма зловещую атмосферу вечного покоя.
4. Концепция восковой реальности усугубляется: из воска в данном фильме уже не просто фигуры или сам музей, а целый город. И город этот мёртв. Все жители заменены их восковыми копиями. Уже нет экспонатов, увековечивающих тех или иных исторических личностей – только обычные люди, которых удалось отловить психически нездоровым братьям – сиамским близнецам (у Труди с мужем родились эти близнецы (Бо и Уильям), затем отец, будучи хирургом, провел операцию, разделив их (один из мальчиков прирос лицом к затылку брата), отчего Уильям стал навек с обезображенным лицом, скрываемым под восковой маской, а Бо остался внешне нормальным, но более агрессивным).
5. Фильм переполнен уродством (лицо одного из близнецов), мертвечиной (в начале и в конце фильма мы видим персонажа (как выясняется затем, третий сын Труди), собирающего вдоль проезжей части трупы сбитых животных и сваливающего их в зловонную яму), садизмом и болью: если в предыдущих фильмах, начиная с 1933 г., скульпторы изготавливали фигуры из умерщвленных людей, то здесь – из живых: жертве вкалывался парализующий укол, затем она обливалась воском и оставалась живой еще некоторое время.
6. При всех этих обстоятельствах, возвращающих нас к экспрессионистскому кино, основное действие – слэшер. Группа молодых людей едет на чемпионат по футболу, затем ломается их автомобиль, и все они

постепенно попадают в руки братьев-убийц. Приметы времени: гламурная блондинка (Перис Хилтон, олицетворяющая гламур начала «нулевых» - как в жизни, так в кино) состоит в отношениях с афроамериканским любителем рэпа – эпоха толерантности в США. (Остальные персонажи - «правильная» девушка со своим женихом и ее «неправильный», имевший проблемы с законом брат со своим другом).

7. Возвращаясь к традициям экспрессионизма – черты, выделенные М. Туровской: «минимальное количество действующих лиц при крайней их типологизации» [10, с. 268]; «предметы обихода как символы неотвратимости судьбы» - здесь: трупы животных вдоль дороги – им и будут уподоблены герои, жизнь которых значит не больше сбитого суслика. Часто возникающая «замедленность действия и его высокая суггестивность»: в "Доме восковых фигур"- 2005 камера долго блуждает по пустынным улицам, окнам домов, пустому кинозалу, интерьеру церкви.
8. Кольцевая композиция произведения: «хронотоп петли», о котором мы говорили в ранних работах [8]. Здесь: некогда разделенные скальпелем сиамские близнецы погибают в финале и в расплавленном музее, созданном их матерью, тонут в той же позе, в которой появились на свет – тело Уильяма падает на труп лежащего вниз лицом Бо, будто вновь прирастая лицом к затылку последнего.
9. Оба брата асоциальны. Бо – в силу психической патологии, Уильям - с обезображенным в результате операции лицом – гений, гениальный скульптор, который и выстроил почти весь город. Бо манипулирует им: Уильям был маминым любимцем, тихим мальчиком, талант лепки которого покрывал его внешнее уродство, поэтому он должен в память о горячо любившей его матери доделать то, о чем она мечтала – целый город из воска.
10. Мотив всеразрушающего огня [6], как, впрочем, и в предыдущих фильмах. Он и уничтожил всю восковую мертвечину вместе с сотворившими ее злодеями.

Выводы. Подводя итог исследования ряда фильмов, созданных на протяжении второй

половины XX и начала XXI вв., можем сделать следующие выводы.

1. Киноискусство после шедевра 1924 г. возвращается к тому, от чего попыталось уйти – к «историй душевнобольного, человека, оставшегося наедине с враждебным, пытающимся сломать его миром». По словам Л. Ришара, это есть «то, что требовал экспрессионизм». Однако, по его же словам, «если бы экспрессионизм и дальше шёл по пути историй о безумии и душевных болезнях, он бы зашёл в тупик [9, с. 307]. Как видим, этого не произошло. Тема душевной болезни главного героя оказалась очень продуктивной для жанра хоррора.

2. В каждом фильме, за исключением 1924 и 1991 гг., показан герой, которого экспрессионизм освободил от рамок общества («человек уже не является индивидом, обремененным нравственностью, семьей, социальным классом» [12, с. 65]). Из 7 рассмотренных в данной работе фильмов в 4-х (а если захватывать не только вторую половину XX в., то в 5-ти) главный герой – страдающий и одинокий, противостоит всему миру.

3. Исторически (!) мадам Тюссо Мари создала скульптуры таких известных личностей, как Вольтер, Жан-Жак Руссо, Бенжамин Франклин. Экспрессионистское кино расширило этот круг до обычных, ничем не примечательных людей сначала по принципу: а) схожести (современных женщин - с Жанной Д'Арк, Марией Антуанеттой (фильмы 1933, 1953 гг.); чуть позже – б) случайности (фильмы 1988, 1997, 2005 гг.).

4. Если ранее из воска были только фигуры (фильмы 1924, 1933, 1953 гг.), то затем (фильмы 1997, 2005 гг.) – и сам музей, и целый город, в котором он находится.

5. Если ранее сюжеты строились вокруг кукол, загадка которых в их визуальной идентичности людям, то со временем фантазия сценаристов и режиссеров стала требовать физического взаимопроникновения кукол и людей. Вернее, их более полного отождествления. Таким образом развивается тенденция углубления демонизации сюжета в парадигме «человек-кукла». И если сначала куклу делали из мертвого

человека, то в 2000-е - из живого, тем самым усиливается тенденция к садизму и жестокости на экране.

6. В фильмах 1988 и 2005 гг. зрителю дается намек, что Зло невозможно уничтожить до конца – у злодеев остаются «наследники» (живущая своей жизнью мертвая рука в фильме 1988 г.; третий брат симских близнецов в фильме 2005 г.) Т.е. усугубляется пессимистичный взгляд режиссеров на исход вселенской борьбы добра и зла.

7. Почти в каждом фильме присутствуют коды экспрессионизма: антиномия «свое-чужое», «свет-тьма», «хронотоп петли», балаган (ярмарка, бордель), мотив всепоглощающего огня.

8. Киноискусство XX-XXI вв. продолжает, хоть и перманентно, сохранять как «декоративные» принципы экспрессионистского кино, так и концептуальные – экспрессионизма (на уровне картины взаимоотношений человека и мира).

9. В каждом десятилетии эстетика, философия экспрессионизма и современные режиссерам реалии взаимно обогащаются. Тенденция к взаимообогащению

происходит и на уровне жанров (сумма приемов экспрессионизма в кино + слэшер).

10. Популярность подаренных экспрессионистским киноискусством сюжетов и тематики (в данном случае – темы восковых фигур) несомненна, что подтверждается премиями, которые получают фильмы на кинофестивалях. Причины популярности – психологические. В первую очередь, они зрелищны. Действительно, в данном случае киноавангард оказался коммерческим продуктом, т.к. мелкобуржуазному (массовому) сознанию свойственно желание «отдыха» за просмотром кино, а не напряженной работы мозга, потребляющего поистине интеллектуальный продукт, требующего осмысления. Другой психологический момент – в приятном осознании ничтожности собственных ежедневных проблем в сравнении с тем, что происходит с героями достаточно жестких сюжетов.

Всё вышесказанное свидетельствует о несомненной продуктивности экспрессионистских традиций в киноискусстве: у них есть «сегодня», будет и «завтра».

1. Абрамов, Н. Экспрессионизм в киноискусстве / Экспрессионизм: сборник статей / отв. ред. Б. И. Зингерман. - М.: Наука, 1966. - С. 130-154.
2. Лотман, Ю. М. Куклы в системе культуры / Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. - Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. - Таллинн: Александра, 1992. - С. 377-380. - URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/lotman-pupp.htm> (дата обращения: 01.05.2022).
3. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - URL: https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/1/131_...pdf (дата обращения: 25.04.2022).
4. Мацевич, А. Свет – тьма / Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - С. 267-271.
5. Пестова, Н. Свое и чужое / Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - С. 504-506.
6. Радаева, Э.А. Концепт огня в истории культуры и в австрийской литературе XX-XXI вв.: его экспрессионистический потенциал // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. - 2019, том 21, №64. - с. 82-86. - ISSN 2413-9645 (print).
7. Радаева, Э. А. Культура сквозь призму экспрессионистских традиций в киноискусстве XX-XXI вв. (образ Голема) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. - 2021. - Т. 23. - № 79(2). - С. 234-243. ISSN 2413-9645. DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-79(2)-234-243
8. Радаева, Э. А. Экспрессионистские мотивы в романе Гернота Вольфгрубера "Ничейная земля" // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т. 21, №67, 2019. - с. 102-106. - ISSN 2413-9645 (print).
9. Ришар, Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. — М.: Республика, 2003. — 432 с.
10. Туровская, М. Кино и экспрессионизм / Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - С. 267-271.

11. Хренов, Н. А. На пути к «Постчеловеку»: антропологический, мифологический и художественный потенциал марионетки // Культура культуры. – 2020. – URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42840969_88372018.pdf (дата обращения: 01.10.2021).
12. Эйснер, Л. Демонический экран. – М.: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 256 с.
13. House of Wax / Rotten Tomatoes. – URL: https://www.rottentomatoes.com/m/house_of_wax_2005 (дата обращения: 25.04.2022).

EXPRESSIONIST DISCOURSE OF WAX FIGURES IN THE HISTORY OF CINEMA

© 2022 E.A. Radaeva

*Ella A. Radaeva, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian
and Foreign Literature and Methods of Teaching Literature*

<https://orcid.org/0000-0003-4209-1951>

E-mail: ellrad@yandex.ru

Samara State University of Social Sciences and Education
Samara, Russia

In this article, the author examines the influence of expressionism on the film industry in the period 1933-2005. Through the prism of the "donated" expressionist cinema art of the 1920s. stories about wax figures, one can detect the development of the cultural demands of society in the above period. The most significant conclusions of the study: a) after the masterpiece of Paul Leni in 1924, cinema art returns to what it tried to get away from - to "the stories of a mentally ill person, left alone with a hostile world trying to break him"; b) if earlier plots were built around "dolls", the mystery of which is in their visual identity to people, then over time the fantasy of scriptwriters and directors began to demand their more complete identification - this is reflected in the tendency to deepen the demonization of the plot in the "man-doll" paradigm. And if at first a doll was made from a dead person, then in the 2000s it was made from a living person, thereby increasing the tendency towards sadism and cruelty on the screen; c) in almost every film there are codes of expressionism: the antinomy of "us-them", "light-darkness", "chronotope of the loop", a farce (fair, brothel), the motive of all-consuming fire; d) in every decade, the aesthetics, the philosophy of expressionism and the realities contemporary to directors are mutually enriched. The trend towards mutual enrichment also occurs at the level of genres (the sum of expressionist techniques in cinema - and slasher).

Keywords: expressionism, wax museum, traditions of expressionism, modern cinema, horror-pop, slasher

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-83-84-92

1. Abramov, N. Ekspressionizm v kinoiskusstve / Ekspressionizm: sbornik statey (Expressionism in cinema art / Expressionism: a collection of articles) / otv. red. B. I. Zingerman. - M.: Nauka, 1966. - S. 130-154.
2. Lotman, Yu. M. Kukly v sisteme kul'tury (Dolls in the system of culture) / Lotman YU.M. Izbrannyye stat'i v trekh tomakh.- T.I. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. - Tallinn: Aleksandra, 1992. - S. 377-380. - URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/lotman-pupp.htm> (data obrashcheniya: 25.04.2022).
3. Lotman, YU. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki (Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics). - URL: https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/1/131_-_.pdf (data obrashcheniya: 25.04.2022).
4. Matsevich, A. Svet - t'ma / Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma (Light - darkness / Encyclopedic Dictionary of Expressionism) / pod red. P. M. Topera. - M.: IMLI RAN, 2008. - S. 267-271.
5. Pestova, N. Svoye i chuzhoje / Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma (Own and alien / Encyclopedic Dictionary of Expressionism) / pod red. P. M. Topera. - M.: IMLI RAN, 2008. - S. 504-506.
6. Radaeva, E.A. Kontsept ognya v istorii kul'tury i v avstriyskoy literature XX-XXI vv.: yego ekspressionisti-cheskiy potentsial (The concept of fire in the history of culture and in Austrian literature of the XX-XXI centuries: its expressionistic potential) //Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Sotsial'nyye, gumanitarnyye, mediko-biologicheskiye nauki. - 2019, tom 21, №64. - s. 82-86. - ISSN 2413-9645 (print).
7. Radaeva, E. A. Kul'tura skvoz' prizmu ekspressionistskikh traditsiy v kinoiskusstve KHKH-KHKHI vv. (obraz Golema) (Culture through the prism of expressionist traditions in cinema art of the XX-XXI centuries. (image of Golem))// Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Sotsial'nyye, gumanitarnyye, me-diko-biologicheskiye nauki. - 2021. - T. 23. - № 79(2). - S. 234-243. ISSN 2413-9645. DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-79(2)-234-243
8. Radaeva, E. A. Ekspressionistskiye motivy v romane Gernota Vol'fgrubera "Nicheynaya zemlya" (Expressionist motifs in Gernot Wolfgruber's novel "No Man's Land") // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Sotsial'nyye, gumanitarnyye, mediko-biologicheskiye nauki, t. 21, №67, 2019. - s. 102-106. - ISSN 2413-9645 (print).

9. Rishar, L. Entsiklopediya ekspressionizma: Zhivopis' i grafika. Skul'ptura. Arkhitektura. Literatura. Dramaturgiya. Teatr. Kino. Muzyka (Encyclopedia of expressionism: Painting and graphics. Sculpture. Architecture. Literature. Dramaturgy. Theatre. Cinema. Music). — М.: Respublika, 2003. — 432 s.
10. Turovskaya, M. Kino i ekspressionizm / Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma (Cinema and Expressionism / Encyclopedic Dictionary of Expressionism) / pod red. P. M. Tope-ra. - М.: IMLI RAN, 2008. - S. 267-271.
11. Khrenov, N. A. Na puti k «Postcheloveku»: antropologicheskiy, mifologicheskiy i khudozhestvennyy potentsial mari-onetki (On the way to the “Posthuman”: anthropological, mythological and artistic potential of the puppet) // Kul'tura kul'tury. — 2020. - URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42840969_88372018.pdf (data obrashcheniya: 01.10.2021).
12. Eysner, L. Demonicheskiy ekran (The demonic screen). — М.: Rosebud Publishing, Post Modern Teknologzhi, 2010. — 256 s.
13. House of Wax / Rotten Tomatoes. — URL: https://www.rottentomatoes.com/m/house_of_wax_2005 (data obrashcheniya: 25.04.2022).