

## **ФИЛЬМЫ УЖАСОВ О ДРАКУЛЕ И ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ «УЖАСНОГО»**

История о Дракуле, одиноком и бессмертном вампире из Трансильвании, на протяжении XX века стала сюжетом более 160 фильмов и даже вошла в книгу рекордов Гиннеса по количеству экранизаций. Основой для многочисленных киноверсий послужил роман ирландского писателя Брэма Стокера «Дракула», опубликованный в 1897 году. По мотивам этого романа Ф. Мурнау снимает в 1922 году экспрессионистскую притчу «Носферату. Симфония ужаса». В 1931 году появляется первая голливудская версия сюжета – «Дракула» Тома Браунинга. Оба фильма воспринимались современниками как «ужасные» и «леденящие кровь». Венгерский критик Бела Балаш писал, что почувствовал в некоторых сценах «Носферату» «знобящий холод судного дня». Фильм Т. Браунинга также вызвал у наиболее впечатлительных американских зрителей визуальный шок: они увидели в нем «ужасные подробности», которые могут повредить «детям, слабоумным и просто ненадежным гражданам» [4, 186]

С чем связана «жуткая притягательность» образа Дракулы для европейского и американского кино и массовой западной культуры XX века в целом? Сама постановка вопроса предполагает, что у зрительского запроса на «ужасное» существуют более глубинные, чем жажда острых ощущений, причины.

Впервые связь популярных кинематографических мотивов с актуальными социально-политическими конфликтами проследил З. Кракауэр в классической работе «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино», которая вышла в 1947 г. В этом исследовании Кракауэр рассматривает немецкий кинематограф 10–30-х годов сквозь призму тайных желаний и страхов массового немецкого зрителя («коллективной немецкой души»). Образ графа-вампира Носферату он поместил в «галерею тиранов» – диктаторов-садистов, маньяков-убийц и безумцев, созданных немецким кино между 1918 и 1924 годами. Как пишет Кракауэр, центральная тема этих фильмов – «душа, стоящая на роковом распутье тирании и хаоса»: «может быть, вызывая к жизни эти страшные видения, немцы пытались заковать страсти, которые уже бродили в них самих и грозили полным себе подчинением?» [3]

В связи с тем, что исследование З. Кракауэра было построено на терминах-метафорах «коллективная душа» и «психологическая история нации», он не задавался вопросом о самих механизмах преобразования желаний и страхов зрителей в киносюжет. Позже исследователи чаще рассматривали эту проблему в психоаналитическом ключе или в духе «критической теории» буржуазного общества. Оригинальным синтезом этих подходов стала «формульная теория» американского литературоведа Дж. Г. Кавелти, разработанная им в 70-е годы XX века.

Понятие формулы разработано Дж. Г. Кавелти как средство анализа массовой литературы и кино: «...это комбинация ... ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов», которая повторяется в ряде произведений определенного периода [1, 35]. По мысли Кавелти, в основе появления и эволюции формул лежит феномен удовольствия. Формула «работает» постольку, поскольку, с одной стороны, подкрепляет уже существующие интересы и установки, с другой стороны, гармонизирует конфликты, разрешает напряжения и неясности внутри культуры. Еще одно базовое положение концепции Кавелти заключается в том, что формульное кино позволяет аудитории пересечь в воображении границу между разрешенным и запрещенным, ничем не рискуя. При этом эскапистские тексты маскируют латентные мотивации и укрепляют уже существующие преграды, мешающие признанию скрытых желаний. Применительно к фильмам ужасов эту мысль подтверждает известный тезис о консервативности социокультурных норм, которые разрушает на глазах у зрителя вторжение «ужасного». Как пишет Ст. Кинг, «концепция чудовищности нравится нам и нужна нам, так как подтверждает существование порядка» [2].

Дж. Г. Кавелти отмечает, что за формулой не стоит единой социальной или психической динамики, она гармонизирует целый спектр моделей: «Формулы работают, так как позволяют упорядочить широкое разнообразие реальных культурных и художественных интересов и отношений» [1, 58]. Например, фильм-притча Ф. Мурнау гармонизирует и микширует три типа конфликтов – между деспотизмом и политическим хаосом, между наукой (в первую очередь, медициной) и религиозно-мистической картиной мира, между сексуальными нормами и сексуальными фантазмами. Социокультурные страхи и конфликты, проявленные посредством экспрессионистской визуальности в «Носферату», оказываются актуальными не только для послевоенного германского общества, но и для модернизированного индустриального общества XX века в целом. В дальнейшем фильмы о Дракуле продолжают гармонизировать и интерпретировать эти противоречия – согласно законам работы киноформулы, во всевозможных комбинациях и парадоксальных сочетаниях. Как представляется, это и является причиной «долгой жизни» сюжета о Дракуле в кино.

Согласно сюжету «Носферату», молодой клерк Хаттер отправляется в далекую Трансильванию, чтобы продать некоему графу заброшенный замок, стоящий как раз напротив идиллического дома, где он бесконфликтно и счастливо живет со своей женой Элен. Отправляет клерка в гости к странному графу агент Нок – как оказывается позже, слуга Дракулы... Ф. Мурнау не стал платить наследникам Б. Стокера за право экранизации, и сюжетная линия романа в «Носферату» была изменена: в романе, как и в «Дракуле» Т. Браунинга, граф погибает от рук ученого Ван Хельсинга, который, следуя фольклорным рецептам, пробивает вампиру сердце деревянным колом. В фильме Мурнау Носферату умирает от солнечного

света, так как и после восхода солнца не может оторваться от шеи Элен, которая добровольно отдает ему свою кровь. Посредством экспрессионистской пластики и мотивов двойничества (Дракула/Нок, Дракула/ Элен) фильм транслирует актуальную для послевоенной Германии мысль: «диктатора из тьмы» Носферату в идиллический немецкий городок приводит не столько клерк Хаттер, сколько безумный последователь Нок и идеальная жертва Элен.

В последующих фильмах о Дракуле «деспотическая составляющая», как правило, трансформируется в собственно занимательную. Например, в «Дракуле» Тода Браунинга слугой графа-вампира становится сам клерк (Ренфилд), побывавший в гостях в его замке и сошедший с ума на inferнальном корабле. Ренфилд, как и Нок, сидит в камере и высасывает кровь из «природных вампиров», мух. В паре с санитаром-сторожем, который называет его «мухоедом», «безумный последователь» становится комедийным персонажем. Едва ли не единственным фильмом, развивающим заложенный Ф. Мурнау подтекст, отсылающий к социальной реальности, является «Носферату, призрак ночи» В. Херцога (1976). Например, В. Херцог вводит эпизод разговора Носферату с Ноком, в котором Носферату приказывает: *«Иди на север, в Ригу. С тобой полчище черных крыс и смерть»*, – и этот диалог прочитывается как сознательно привнесенная аллюзия на нацистский милитаризм Германии 30–40-х годов. Несмотря на популярный сюжет, фильм Херцога относится к авторскому интеллектуальному кинематографу и в этом смысле наиболее близок кинопритче Ф. Мурнау.

Начиная с фильмов Ф. Мурнау и Т. Браунинга, повторяющимся мотивом фильмов ужасов о Дракуле (а также Франкенштейне) становится демонстрация анатомического театра, манипуляций с трупом жертвы вампира (вскрытие, констатация смерти), после чего происходит опровержение медицинских законов в пользу мистических. Страхи, порожденные медицинской картиной мира, находятся в ряду антипозитивистских культурных сомнений XIX и XX века. Это боязнь боли и медицинского вмешательства в тело, в пределе – страх конечности жизни и бессмысленности существования вне религиозных координат. Возможно, в Европе эти страхи актуализируются и попадают в кино в связи с событиями первой мировой войны, когда фотографии и документальные съемки солдатских трупов стали обыденными, а способы массового убийства людей технически изощренными. В результате мотив трупа/анатомического театра в фильме ужасов становится способом вытеснения страха смерти. В неподцензурных условиях второй половины XX века зрелищем смерти становится подробная демонстрация болезненной смертельности плоти и ее разложения. Однако вид «отвратительно ужасного» трупа выполняет ту же задачу -- работает на замещение мысли о смерти. «Дело в том, что человек не может непосредственно испытать смерть, он может постичь ее только в качестве зрителя смерти другого. Участие же в зрелище смерти в качестве зрителя и позволяет пережить смерть, превратить ее в фикцию. Вот почему

сокрытие смерти происходит в современной культуре именно в формах зрелища смерти» [5, 180]. Удерживая взгляд зрителя на концентрированной материальности искаженной плоти, фильм ужасов избавляет смерть от экзистенциального измерения, тем самым временно вытесняя из сознания мысль о повседневной «работе смерти» -- в теле человека (болезни, старение), в его сознании (мысль о смертности) и в памяти (смерть близких).

Еще одной из причин долгой жизни вампира в кино стали сексуальные коннотации этого образа. Сам роман Б. Стокера стал популярен на рубеже веков и попал в кино XX века во многом благодаря тому, что был насыщен трансгрессивными сексуальными намеками, преодолевавшими строгость викторианских сексуальных норм. Так образ вампира стал проявлять сексуальные фантазмы, совмещающие удовольствие и насилие, сексуальную и смертельную агонию.

В кино эротические коннотации просматриваются сквозь отношения между вампиром и жертвой уже в «Носферату»: сцена, в которой Элен отдает свою кровь Носферату, автоматически прочитывается зрителем в контексте любовной сцены, «вывернутой наизнанку». Фильм Т. Браунинга выходил в условиях строгой американской цензуры, стоящей на защите зрительской нравственности. Чтобы его одобрила Ассоциация продюсеров и дистрибьютеров художественных фильмов и он смог выйти на экраны, продюсер стремился уменьшить именно эротическую составляющую фильма: например, еще на стадии сценария потребовал, чтобы Дракула перед укусом не целовал свою жертву и нападал только на женщин – чтобы не было обвинений в гомосексуальной подоплеке. Собственно, новые визуальные возможности в показе сексуальной трансгрессии, связанные с ослаблением цензуры во второй половине XX века, и определили возрождение формулы о Дракуле – сюжет обрел «второе дыхание». Например, в «Дракулах» 50–60-х производства радикальной британской компании «Hammer Films» сексуальный подтекст проявлен значительно более очевидно: здесь в сценах «смертельного соединения» с жертвой появляется крупный план, позволяющий увидеть наслаждение на лицах девушки и кровопийцы...

В 1992 году выходит фильм Ф. Копполы «Дракула Брэма Стокера», поразивший зрителей спецэффектами и красотой костюмов. Зрелищно-трансгрессивный потенциал отношений вампира и его жертв реализован здесь полностью: укус вампира неотделим от сексуальной связи с жертвой. Тема притягательности садомазохистской сексуальности раскрывается при помощи общих мест, дарованных массовой культуре психоанализом: эти движения души и тела иррациональны, неподконтрольны, толкают на странные поступки, – и только специалист может объяснить/нейтрализовать их. Ван Хелсинг оказывается медиком, мистиком и психоаналитиком в одном лице. Согласно его идеологии, бессознательное полно греховных помыслов, человечество терпит от упадка религиозной морали: *«цивилизация и сифилизация появились одновременно»*, как заявляет он студентам. В результате фильм с помощью зрелища и парадокса

гармонизирует два проекта западного человека: научный психоаналитический и христианский (протестантский). Подчинение бессознательным движениям психики доставляет неземное удовольствие, но приводит к греховным асоциальным действиям и страшной смерти; «специалист» должен уничтожить трансгрессивных персонажей (Дракулу и его жертв) вместе с их беспокойным бессознательным, чтобы мир пребывал в спокойствии – так популярная версия религиозной картины мира микшируется с популярной психоаналитической моделью человека.

Таким образом, формула фильма ужасов о Дракуле подтверждает, что кинематографическое «ужасное» является культурным механизмом, позволяющим проговаривать и с помощью парадоксов гармонизировать неразрешимые социальные конфликты. Классический фильм ужасов – это жанр, который, с одной стороны, приглашает зрителя пережить подавленные желания и, по словам Ст. Кинга, «порадовать себя антиобщественным поведением», а с другой стороны, «позволяет человеку слиться с толпой, стать полностью общественным существом, уничтожить чужака» [2].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
2. *Кинг Ст.* Пляска смерти / Пер. с англ. О. Колесникова // Цит. по публ. на сайте: <http://www.biblioteka.org.ua>
3. *Кракауэр З.* От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. // Цит. по публ. на сайте: [http://www.dnevkin.ru/library\\_kracauer\\_1.html](http://www.dnevkin.ru/library_kracauer_1.html)
4. *Соува Б. Дон.* 125 запрещенных фильмов. Екатеринбург, 2004.
5. *Ямпольский М.* Смерть в кино // Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф в поисках смысла. М., 2004.