

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ МОНСТРОВ

ФЕРНАНДО
ВИСЕНТЕ

АЛЬБЕРТО
ХИЛЬ



**великие
и ужасные
легенды
кинематографа**

 **БОМБОРА**
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва

Содержание

Когда рождаются монстры. Мифы о фильмах ужасов	6
Кабинет доктора Калигари 8 Экспрессионистский кошмар	8
Призрак оперы 14 Маски и тени в проклятом театре	14
Дракула 20 «Я никогда не пью...вино»	20
Доктор Франкенштейн 26 Невинное чудовище	26
Мумия 32 Нездоровый романтизм	32
Человек-невидимка 38 Бестелесное зло	38
Доктор Джекилл и мистер Хайд 44 Базовые инстинкты	44
Человек-волк 50 Животное в нас	50
Психо 56 Душ больше не надежное место	56
Птицы 62 «Терпение. Они скоро явятся»	62
Ночь живых мертвецов 68 Трупы-каннибалы	68
Ребенок Розмари 74 Ваши соседи-сатанисты	74
Заводной апельсин 80 «Смотри внимательно, братишка»	80

Изгоняющий дьявола	86
Силуэт на пороге	
Техасская резня бензопилой	92
Макабрический апофеоз	
Челюсти	98
«Нам понадобится лодка побольше»	
Кэрри	104
Подростковая ярость	
Чужой	110
Уничтожающий гость	
Сияние	116
Лабиринты безумия	
Нечто	122
Космический захватчик	
Кошмар на улице Вязов	128
«Ты больше никогда не будешь спать»	
1984	134
Антиутопия Большого Брата	
Молчание ягнят	140
Изысканный психопат	
Шестое чувство	146
«Я вижу мертвецов»	
Сонная лощина	152
Возвращение готической легенды	
Примечания и спойлеры	159
Библиография	187

Когда рождаются монстры. Мифы о фильмах ужасов

Монстры не появляются из ниоткуда. Это существа, которых не сразу распознаешь в тумане и которые, прежде чем наступить на нас, долго и медленно шли к нам из самых разных источников. Случай из полицейской хроники, исторический эпизод, научное открытие, мифологическое поверье, проклятое здание, антиутопическая фантазия, коллективная травма... Иногда они создаются в нашем воображении под чудовищным обликом, обостренным очень знакомым чувством — страхом.

Писатель Говард Филлипс Лавкрафт, один из величайших сочинителей кошмаров, говорил, что страх — самая древняя и самая сильная человеческая эмоция и что нет страха, сравнимого с тем, который вызывает неизвестность. Возможно, именно поэтому сначала литература, а затем и кинематограф обнаружили его странную и мощную притягательность и уже давно пытаются придать обликам, именам, телам, лицам, костюмам, маскам и перипетиям этот всеобъемлющий страх перед неизвестностью. В начале XX века седьмое искусство породило на большом экране жанр — фильм

ужасов, к которому на протяжении десятилетий добавлялись определения и поджанры (готический, паранормальный, космический, психологический, слэшер и др.), как к бесконечной версии «Санта Компанья».

Те, кто всегда относился к фильмам ужасов со скепсисом и опаской, будут удивлены огромным влиянием двадцати пяти фильмов, рассмотренных и проиллюстрированных в этой книге; фильмов, которые стали классикой и приобрели культовый статус. Их разнообразие, источники вдохновения (почти всегда литературные), художественное и техническое качество, а зачастую и вневременной характер оправдывают существование верных и многочисленных фанатов «экранного ужаса». Этот феномен можно объяснить еще и тем, что это один из жанров кино, обладающий наибольшей способностью заставлять нас ерзать в своих креслах, чувствовать, как эмоции охватывают и не отпускают даже после слова «КОНЕЦ».

Цель книги «Когда рождаются монстры» — проиллюстрировать, описать и «изгнать темные силы» из выбранных фильмов. Показать, как они зарождались, как повлияли на зрителя, когда он

впервые увидел их, как создавались, что скрывалось за самыми впечатляющими сценами, не забыв упомянуть и о частых спорах по поводу их концовок. И все это при обязательном участии писателей, сценаристов, музыкантов, исполнителей, режиссеров, гримеров, художников по спецэффектам, технических специалистов и дизайнеров плакатов, которые вкладывали весь свой талант — зачастую огромный — в то, чтобы напугать нас как можно более эффективным способом. И все они нередко продолжали прилагать усилия в долгой работе над сиквелами и приквелами, которые и сегодня продолжают радовать нас на малом и большом экране.

На страницах этой книги встречаются известные литературные и кинематографические имена. Мэри Шелли, Вашингтон Ирвинг, Роберт Льюис Стивенсон, Г. Дж. Уэллс, Дафна Дю Морье, Энтони Берджесс, Стивен Кинг, Джордж Оруэлл, Бела Лугоши, Типпи Хедрен, Миа Фэрроу, Борис Карлофф, Сисси Спейсек, Макс фон Сюдов, Сигурни Уивер, Джек Николсон, Джон Херт, Джоди Фостер, Альфред Хичкок, Роман Полански, Джордж А. Ромеро, Стэнли Кубрик, Тоуб Хупер, Стивен Спилберг, Ридли Скотт,

Джон Карпентер, Уэс Крэйвен, Джонатан Демме и др. И осознавая, что здесь перечислены далеко не все, мы уповаем на понимание и снисходительность специалистов этого жанра. Книга не претендует на роль антологии или трактата о монстрах — в этом случае она была бы неисчерпаемой и всегда неполной. Как бы мы ни старались его заклясть, страх никогда не перестанет иметь тысячу лиц.

Альберто Хил



Кабинет доктора Калигари

Экспрессионистский кошмар

В феврале 1920 г. улицы Берлина были оклеены плакатами с загадочной фразой: Du Musst Caligari Werden («Ты должен стать Калигари»). Человек с угловатым, искаженным лицом протягивал руки, превращавшиеся в нечто, похожее на когти, к центру плаката, «царапая» неровно стоящие буквы слова «Калигари». Лишь название и логотип кинокомпании Decla (1), которым было отведено в композиции совсем незаметное место, предупреждали самых наблюдательных прохожих о том, что это зловещее изображение возвещает о скорой премьере фильма, которому суждено будет стать одним из самых влиятельных произведений немого кино.

Рекламная кампания, помимо новизны, была тревожной по нескольким причинам. Во-первых, потому что слоган предвосхищал нечто мощное, мрачное и угрожающее, к чему каждый мог почувствовать себя причастным. А также потому, что она проводилась в атмосфере страны, лежащей в руинах и униженной поражением в Первой мировой войне, которая унесла жизни полутора миллионов молодых немцев, а также оставила кровоточащие раны в «человеческом ландшафте» в виде увечий, травм и лиц с отметками от продолжительного

использования противогазов. И, наконец, потому, что в 1920 году политическая нестабильность и экономический кризис уже позволяли почувствовать тоталитарный крен в разлагающемся обществе. Премьера фильма «Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari) состоялась 26 февраля, через два дня после того, как Адольф Гитлер, простой ефрейтор, участвовавший в Великой войне, провозгласил рождение нацистской партии в одной из мюнхенских пивных.

Поэтому мы должны перенестись в прошлое, оказаться в том моменте и в той тревожной атмосфере послевоенной Германии, чтобы представить себя на месте присутствовавших на премьере в кинотеатре «Мраморхаус» (2), красивом здании с мраморным фасадом, расположенном в самом сердце Берлина. Только так мы сможем проследить то первое воздействие фильма, который, будучи новаторским, собрал в себе компоненты психологии, интриги и ужаса, а главное — проходил в окружении нарисованных сцен, ложных перспектив и умопомрачительных декораций. Более того, в версии, показанной в «Мраморхаусе», сцены были окрашены в разные тона, чтобы различать экстерьеры, интерьеры, день и ночь,

как будто все происходящее было частью бреда больного сознания.

По сути, уже первые кадры фильма «Кабинет доктора Калигари» окутывают зрителя этим ощущением сна или предчувствия, показывая Франца (Фридрих Фейер), одного из главных героев, сидящего в парке рядом с пожилым мужчиной. У них отчужденное выражение лица. Перед мужчинами призрачной фигурой проходит Джейн (Лиль Даговер), молодая женщина с отсутствующим взглядом, одетая в белое платье. Отстраненный вид девушки словно пробуждает во Франце разговорчивость, и он начинает рассказывать своему собеседнику историю, произошедшую с ним некоторое время назад.

Большая часть рассказа Франца вращается вокруг злодея доктора Калигари (Вернер Краус), который манипулирует Чезаре, молодым сомнамбулой в исполнении Конрада Фейдта (3). Доктор держит его запертым в ящике, напоминающем большой гроб. Калигари обогащается за счет лунатизма Чезаре, используя того в качестве зрелища на ярмарках: заставляя просыпаться на глазах у публики и притворяться, будто он предсказывает присутствующим судьбу. С наступлением ночи молодой человек по приказу своего хозяина становится преступником, серийным убийцей, лишенным воли и подчиняющимся прихоти аморального и властного человека, который впоследствии предстает перед нами как директор больницы для душевнобольных.

В приключениях Чезаре, в его обтягивающем черном костюме и с челкой, ниспадающей на мертвенно-белое лицо, есть несколько моментов, которые на протяжении всей истории кино становились предметом оммажей и

новых версий. Некоторые из них — совсем недавние. Так, отсылки к его одежде и гриму можно проследить, в частности, в главном герое фильма «Эдвард руки-ножницы» Тима Бертона — одного из режиссеров, открыто черпавших вдохновение из «Кабинета доктора Калигари» и немецкого экспрессионизма — художественного течения, делавшего ставку на игру воображения — вплоть до гротеска — перед лицом разочаровывающей реальности.

Первая сцена с магнетическим персонажем Чезаре происходит в тот момент, когда стоящий на сцене Калигари жестами ярмарочного шарлатана открывает перед зрителями ящик с находящимся внутри лунатиком и объявляет, что тот впервые проснется после двадцати трех лет глубокого сна. Чезаре несколько мгновений остается неподвижен, с закрытыми глазами, подведенными широкой темной линией. Затем крупный план его лица позволяет увидеть, как он постепенно открывает глаза, демонстрируя удивление и ужас. Затем Чезаре выходит из своего заточения и медленно, механической походкой идет по сцене лицом к зрителям. На фоне сдержанности жестов и холодности молодого Конрада Фейдта выделяется утрированная мимика Вернера Крауса, изображающего старика (хотя ему было всего тридцать пять лет), одетого в испанский плащ и карикатурный цилиндр, размахивающего тростью и дирижерской палочкой, чтобы направлять движения Чезаре.

Второй момент, пронзающий экран и, скорее всего, вызывающий озноб у зрителей «Марморхауса», — смерть Алана (Ханс Генрих фон Твардовский), друга Франца, который соперничает с ним за любовь Джейн. Действие

происходит в мансарде дома Алана, и все, что мы видим, — это темный силуэт, приближающийся к его кровати, и борьбу между убийцей и жертвой, которые превращаются в две тени на стене, но лица Чезаре мы так и не видим.

Кульминационным моментом приключений Чезаре, несомненно, является похищение Джейн. На этот раз его можно узнать: он скользит по улице, прижимаясь к стене, и входит в комнату девушки, мирно спящей на большом белом ложе. Чезаре поднимает длинный кинжал, но, по всей видимости, сраженный красотой девушки, гладит ее по волосам, и она в ужасе просыпается. Чезаре убегает, прихватив с собой Джейн, взбирается по крышам под немислимыми углами, петляет по извилистым тропинкам, спасаясь от преследования, пока не осознает, что вынужден бросить свою жертву, потерявшую сознание, посреди дороги.

Бегство Чезаре, несущего девушку, взбирающегося по крышам, похожим на лестницу в пустоту, и спасающегося этим невозможным путем, неоднократно интерпретировалось и переосмыслилось в афишах «Кабинета доктора Калигари». Возможно, потому, что эта сцена, как никакая другая, выражает экспрессионистскую эстетику фильма, а также потому, что в ней сочетаются ее два главных компонента: авангард и ужас.

Зарождение «Кабинета доктора Калигари» стоит искать в травматичном опыте двух его сценаристов — Ганса Яновица и Карла Майера, которых объединяли статус писателей и радикальный антимилитаризм. Первый был поэтом чешского происхождения, родившимся в 1890 г. и сохранившим очень отчетливое воспоминание — вероятно, смешанное с долей изобретательности — о событии, которое он

пережил в 1913 году, за год до начала войны, и которое навсегда запечатлелось в его памяти.

Яновиц в одиночестве прогуливался по ярмарке в Гамбурге, когда заметил, как привлекательная молодая женщина вышла из ярмарочного павильона и вошла в ближайшие заросли. Писатель решил проследить за ней, но потерял ее из виду, услышал крик и вскоре увидел тень мужчины, появившуюся из кустов. На следующий день в местной прессе появилось сообщение о том, что девушка была убита. Яновиц, потрясенный и движимый странным порывом, отправился на ее похороны, и ему показалось, что среди присутствующих он видит человека, тень которого он заметил, покидая место преступления.

Карл Майер, австриец, который родился в Граце и был на несколько лет моложе Яновица, также имел болезненный опыт. В его случае, чтобы не идти на войну, он прошел несколько обследований у военных психиатров в то время, когда психиатрия считалась агрессивным вмешательством в сознание. Доктор Калигари в своем двойном качестве — порочного человека и директора психиатрической клиники — отражал закономерное недоверие к тому, кто способен контролировать и направлять импульсы сознания своих жертв.

Имя злодея было взято из романа «Неизвестные письма Стендаля», где фигурирует итальянский офицер по имени Калигари, а начало истории положено после того, как оба сценариста побывали на ярмарке, где человек под действием гипноза предсказывал будущее. Через полтора месяца совместной работы сценарий был готов.

Когда кинокомпания Decla решила снимать фильм, первоначально режиссером был

выбран Фриц Ланг, уже имевший заслуженное признание, но он был занят в другом проекте, и работа перешла к Роберту Вине. Ланг предложил добавить пролог и эпилог, которые существенно меняли сюжет, и Роберт Вине счел это хорошей идеей, что разозлило Майера и Яновица. (S)

Еще одним требованием был маленький бюджет для фильма — учитывая ситуацию разрухи в стране, — поэтому съемки полностью проходили в студии, а упор был сделан на декорации. Художественное производство было поручено группе художников-экспрессионистов во главе с Вальтером Рейманом (4), механизм был запущен, и можно себе представить, как команда делает первые наброски для декораций, которые должны будут вызывать ту же обволакивающую тревогу, что и история, снятая Робертом Вине.

Результатом стала исключительная коллекция городских пейзажей, переулков, углов и комнат, грубо написанная толстыми мазками на холсте, создающая ложные перспективы, косые плоскости, зигзагообразные улицы и наклонные стены. Кривые фонарные столбы, недоступные оконца и странная мебель отдаляли зрителя от реальности, помещая его в пространство галлюцинаций без какой-либо возможности выбраться, как будто он наблюдает за происходящим с точки зрения сумасшедшего. То же самое касалось костюмов, грима и жестов исполнителей, так что удушающая атмосфера повествования не дает возможности сделать глоток свежего воздуха.

После премьеры критики не скупилась на эпитеты: зловещий, мучительный, тревожный, пугающий... и развернулись жаркие дискуссии между теми, кто говорил о «запахе гниющей плоти», исходящем от фильма, и теми, кто считал его настоящим достижением, проявлением творческого мышления и «первопроходцем в неизведанных водах».

На самом деле эти дебаты, безусловно, способствовали успеху фильма как в Германии, так и за ее пределами. Через год фильм был показан в США, а во Франции и Японии он сразу же получил статус классического. Родился термин «калигаризм», а «Кабинет доктора Калигари» стал считаться квинтэссенцией экспрессионизма в кинематографе, точно так же, как в живописи ею мог бы считаться «Крик» Эдварда Мунка, с которым фильм имеет некоторое сходство.

Сегодня отсылки к фильму Роберта Вине можно увидеть в «М» Фрица Ланга, в «Носферату: симфония ужаса» Ф. В. Мурнау, в «Ночи охотника» Чарльза Лоутона и других, а из более недавних — в работах Дэвида Линча и упомянутого выше Тима Бертон. На протяжении столетия этот фильм был объектом поклонения, его анализировали, ему посвящались выставки и создавались его ремейки (5), а его визуальная сила, тонко или явно, становилась неиссякаемым источником вдохновения в живописи, музыке — некоторые критики отмечают параллели с панк-эстетикой — и, конечно, в голливудских готических фильмах ужасов.



**EL GABINETE
DEL DOCTOR
CALIGARI**

ROBERT WIENE



Призрак Оперы

Маски и тени в проклятом театре

Э то один из самых пугающих моментов в немом кино. Эрик, «призрак» (в исполнении великолепного Лона Чейни), давший название фильму, скрывает свое лицо за маской и ведет главную героиню Кристину Даз (в исполнении Мэри Филбин) верхом на лошади по коридорам, подземным каналам, лестницам и подземельям к своему убежищу под зданием Оперы. Девушка мечтает стать примадонной парижской сцены и соблазняется обещанием Эрика добиться успеха в обмен на ее любовь. Единственное условие — она никогда не снимет с него маску.

Когда они оказываются в комнатах Эрика, он садится за клавиатуру органа и начинает играть произведение под названием «Триумф Дона Жуана». Он в эйфории, а за его спиной Кристина разрывается между любопытством и страхом, желая сорвать маску со своего покровителя. В конце концов любопытство побеждает, и она подходит к Эрику сзади и снимает с него маску. Мелодия резко прерывается, и мы — даже раньше Кристины — видим потрясение Эрика и его ужасающе обезображенное, похожее на

череп лицо с выпученными глазами и почти отсутствующим носом.

В этот кульминационный момент Чейни вкладывает всю свою актерскую энергию и позволяет нам предугадать реакцию Кристины, когда он повернется к ней. (1) Обнажив свое ужасное уродство, он приближает свое лицо к лицу девушки, как будто перед нами новый сценический вариант «Красавицы и Чудовища»; и антологичная игра Лона Чейни захватывает все внимание зрителя и задает тон всему фильму. Мрачный и таинственный сюжет «Призрака Оперы» становится историей ужаса и мести, не теряя при этом романтического флера.

Уже за одну эту сцену версия с Лоном Чейни в главной роли, вышедшая на экраны в 1925 году (2), заслуживает почетного места в готическом кино ужасов. Но для того, чтобы достичь вершины (или, напротив, катакомб) жанра, должно было случиться необычное совпадение талантов: парижский романист Гастон Леру, продюсер фильма Карл Леммле и сам Чейни, уже прославившийся как «человек с тысячей лиц». Все они оказались в тени здания

Парижской Оперы с удивительным прошлым и проклятой аурой.

Оперный театр, известный также как Дворец Гарнье, начал строиться в середине XIX в. в результате расширения Парижа бароном Османом. Конкурс на строительство новой оперной сцены выиграл молодой архитектор Шарль Гарнье, который и дал свое имя этому впечатляющему, выполненному в стиле барокко зданию, строительство которого продолжалось пятнадцать лет и было завершено в 1875 году.

Перипетии и трудности, сопровождавшие работу, придали ей легендарный характер. Во время строительства под зданием были обнаружены обильные грунтовые воды, что привело к необходимости создания подземной структуры, состоящей из ходов, закоулков и канализаций. Это способствовало возникновению идеи о том, что помпезность проекта Гарнье стоит на темной вселенной, сокрытой под его фундаментом. Кроме того, в 1871 году работы совпали с восстанием Коммуны и послужили убежищем для коммунаров, чьи стычки закончились поражением и Кровавой неделей в мае того же года.

Кроме того, рассказывали, что, когда Дворец Гарнье уже использовался в качестве оперного театра, в его подвалах жил пианист, выживший после пожара в другом театре, «Ле Пелетье», который был уничтожен пламенем несколькими годами ранее. В пожаре погибла его невеста, и пианист, не в силах смириться с утратой, укрылся в недрах нового Дворца, хотя время от времени пробирался в театр, чтобы занять ложу № 5, как и персонаж, созданный Леру.

Чтобы еще сильнее распалить воображение писателя, в мае 1896 г. во время концерта

произошел несчастный случай, когда в партер, а именно на тринадцатое место, упала люстра, что заставило еще больше поверить в довлеющий над зданием рок. Оставалось только приписать все несчастья вмешательству могущественного призрака, прячущегося в подвале. Гастон Леру, восхищавшийся зданием Оперы, успешный журналист и писатель, питавший явную слабость к спиритизму, воскрешению мертвых и призрачным существам, в 1909 г. начал еженедельно по частям публиковать в парижской газете *Le Gaulois* свой роман «Призрак Оперы» (*Le fantôme de l'Opéra*).

Спустя несколько лет на сцену вышел проныцательный продюсер Карл Леммле, еврей немецкого происхождения, основавший компанию *Universal Pictures*. Он был мечтателем, который отвергал негибкий мир нью-йоркского кинопроизводства и поселился в Голливуде — не только ради благоприятного климата, но и чтобы избежать непомерных расходов на уголь на студиях. Вскоре после приезда он приобрел огромный участок земли и стал первопроходцем в том месте, которое впоследствии превратилось в Мекку мирового киноискусства. Кроме того, новый магнат имел скромное социальное происхождение и сделал ставку на придание большего веса режиссерам, артистам, сценаристам и работникам кино, чьи имена стали появляться на афишах его фильмов.

Чувство зрелищности побуждало Леммле строить пышные декорации, задумывать блокбастеры с тысячами статистов, а на студии *Universal* стали появляться посетители, готовые платить за то, чтобы увидеть места, появившиеся на большом экране и ставшие легендой. Одной из таких декораций стала точная