



## Концепция «Кинематограф дьявола»: от теории Ж. Эпштейна к фильмам Р. Эггерса

**А.К. Шевченко-Рослякова**

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK34137>

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

*В статье анализируется противостояние человека и природного ландшафта в фильмах Р. Эггерса «Ведьма» (2015) и «Маяк» (2019) в связи со специфической функцией репрезентации пустых пространств в поэтике звукового кино. Теоретической базой для построения системы доказательств является концепция «Кинематограф дьявола», сформулированная французским режиссером и кинотеоретиком Ж. Эпштейном, в основе которой лежит ряд тезисов, актуализированных современным кинорежиссером Эггерсом.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Кинематограф дьявола», эстетика фильма ужасов, пустое пространство, природный ландшафт в кино, аудиовизуальный образ, поэтика взгляда, фотогенция

<sup>1</sup> Epstein J. *Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947.* URL: [https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein\\_Le-Cinema-du-diable\\_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf) (дата обращения: 15.04.2020).

<sup>2</sup> Op. cit. P. 16.

В середине XX века, в своем итоговом теоретическом труде «Кинематограф дьявола» (*“Le Cinéma du diable”*, 1947), французский режиссер и кинотеоретик Ж. Эпштейн определил киноаппарат как дьявольский инструмент видения. В концепции Эпштейна Бог и Дьявол выступали не как мифологические фигуры, а как антагонистические явления реальности. Дьявол отвечает за становление и дестабилизацию, за революции и новации и, наконец, за познание, когда с помощью фантазии провоцирует бунт мысли. Бог же — это Разум, который отвечает за порядок и баланс, за стремление к идеалу завершенного мира<sup>1</sup>. Эпштейн использовал слово «дьявол» как инструментальное понятие для теории кино, поскольку помещал в центр своей концепции идею «движения» как «непрерывной эволюции форм»<sup>2</sup>, свойственной явлениям подлинного мира. «Кинематографическое мышление» есть дьявольское мышление, «разум машины» (*l’intelligence d’une machine*) противится разуму (*la raison*) человека, стремящегося, по подобию Бога, к статичности и порядку. Взгляд камеры открывает мир заново и заставляет человеческий разум усомниться в собственной непогрешимости, предоставляет человеку возможность радикально переосмыслить реальность.

Ж. Эпштейн относился к тем кинематографистам, кто противился переходу к звуковому кино и резко противопоставлял

<sup>3</sup> Epstein J. *Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947.* URL: [https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein\\_Le-Cinema-du-diable\\_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf) (дата обращения: 15.04.2020). P. 23–29.

изображение слову (*"l'image contre le mot"*). «Говорящий» кинематограф пренебрегает поисками собственных средств выразительности, речь противится особой сновидческой логике кино. Язык, основанный на синтаксической упорядоченности, препятствует «кинематографическому мышлению». На момент оформления концепции «Кинематограф дьявола» звуковое кино существовало уже почти двадцать лет, однако Эпштейн предполагал, что это лишь временное поражение Дьявола. До сих пор власть звуковой кинотехнологии еще не пошатнулась.

Более того, в XXI веке кинематограф почти полностью перешел на цифровые технологии, и вследствие этого еще отчетливее проявилась дихотомия экранного образа: за онтологическую подлинность киноизображения и эскапистскую экранную иллюзию начали отвечать разные пласты кинематографа. Цифровая фантазия дает куда меньше возможностей распознать сверхъестественную подлинность происходящего на экране. Вместе с тем, еще более актуальным стало размышление Эпштейна о стремлении западной цивилизации к рационализму, вследствие которого возникают бесчисленные ограничения, лишаящие человека возможности иррационального контакта с окружающим миром<sup>4</sup>. Тем важнее, что именно сейчас проживает свое перерождение такой жанр, как фильм ужасов. Сформировавшись именно в период перехода к звуковому кино в начале 1930-х годов, этот жанр сохранял свой двойственный статус, оперируя иллюзиями как метафорами реальных страхов общества. Фильм ужасов всегда стремился выявить природу зла, и образ «дьявола» мог обретать статус субъекта действия, взгляда, мысли и сознания. Однако оставаясь «низким жанром», фильм ужасов редко становился объектом столь сложной режиссерской разработки, которая позволила бы распознать кардинальное переосмысление принципов, лежащих в основе кинематографа как такового. В последнее десятилетие такое положение вещей начинает, кажется, меняться.

В настоящем исследовании анализируются фильмы ужасов американского режиссера Р. Эггерса «Ведьма» (*"The Witch"*, 2013) и «Маяк» (*"The Lighthouse"*, 2019), в которых можно проследить параллели и переклички со многими классическими кинопроизведениями как на уровне стилистических приемов, так и прямых цитат переосмысленных режиссером в рамках современного кинопроцесса. Несмотря на то, что цифровые технологии предоставляют, казалось бы, невиданные возможности для визуализации образов зла, фильмы Эггерса сняты на пленку, их экранное действие разворачивается в подлинной натуре, и, более того, для

<sup>4</sup> Op. cit. P. 70.

<sup>5</sup> Wigley S. Robert Eggers: Five influences that shaped The Lighthouse. BFI. 30.01.2020. URL: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/lighthouse-robert-eggers-influences> (дата обращения: 16.03.2020).

<sup>6</sup> Телеканал Кино ТВ. «Аваншес» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Эггерса [стрим]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BfHVA> (дата обращения: 20.04.2020).

<sup>7</sup> Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. *Screening the Past*. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/>.

съемок фильма «Маяк» была использована оптика, которая применялась в кинопроизводстве начала 1930-х годов.

Однако особое влияние на поэтику и технику съемки фильма «Маяк» оказал бретонский цикл Ж. Эпштейна, то есть фильмы, снятые им в Бретани: «Край земли» (1929), «Воронье море» (1931) и «Золото моря» (1932), не имеющие, казалось бы, с классическими фильмами ужасов ничего общего. Это влияние подтверждает и сам режиссер<sup>5</sup>. Киноведы С. Уолтон и А. Гусев помещают фильмы Эггерса в контекст французской традиции фотогении. Отсылая к концепции «Кинематографа дьявола», Гусев утверждает, что Эггерс и Эпштейн полагают хаос идеальным кинематографическим материалом и отождествляют кинематографичность со стихией зла. При этом фантазия — «как наиболее прямая функция кинематографа и наиболее очевидный способ воздействия Дьявола на человека»<sup>6</sup> — определяет обе стихии. В статье, посвященной фильму «Ведьма», Уолтон опирается на теорию Эпштейна, анализируя значение материальной среды в фильме для создания атмосферы страха<sup>7</sup>. Однако ни один из исследователей не акцентирует внимание на специфике воплощения теоретических принципов Эпштейна на экране при переходе к звуковому кино. Между тем, именно в звуковых фильмах «Воронье море» и «Золото моря» Эпштейн осмыслил звук как угрозу, и явленный в этих фильмах природный ландшафт стал опасным для персонажей.

Целью данного исследования является поиск глубинных связей поэтики кинопроизведений Эггерса с концепцией «Кинематограф дьявола», поэтому в задачи автора входит формулирование принципов «кинематографического мышления», лежащих в основе фильма «Маяк» и фильма «Ведьма». Сюжеты фильмов Эггерса целиком построены на противостоянии человека и природного ландшафта. Соблазн, определенный Эпштейном как залог движения, а значит фотогении, является основополагающим мотивом в фильмах Эггерса. Природа, искушая, соблазняя и, наконец, подчиняя персонажей, выступает на стороне Дьявола, победа которого выражается в разрушении человеческих пространств обитания, поэтому именно анализ пространственной драматургии в фильмах Эггерса является основной задачей исследования.

### Пустота как следствие отчуждения персонажа от природы

Кинопроизведения Р. Эггерса объединяет мотив изгнания. В фильме «Ведьма» набожная пуританская семья, изгнанная из поселения, построила ферму в пустоши на краю леса и столкну-





Кадр из фильма  
«Ведьма» (2015)  
Р. Эггерса

рый когда-то убил человека и потому скрывается, взявшись за работу помощником смотрителя на маяке. Томас Уэйк (У. Дефо) воплощает скорее фигуру Дьявола.

Эггерс окружает героев враждебной стихией. В фильме «Ведьма» поселенцев обступает и заманивает лес, а в фильме «Маяк» смотритель и его помощник отрезаны от мира морем. Эггерс формирует замкнутое пространство, и в фильме «Маяк» герметичность мира доведена до предела. Последний шанс на спасение исчезает в тот момент, когда за героями не приезжает баркас, который должен был забрать их на материк. После этого само время останавливается, целые дни и недели сливаются в одну штормовую ночь.

С. Уолтон выделяет два способа репрезентации зла в фильме «Ведьма»: во-первых, через «откровения сверхъестественного» (материальные объекты) и, во-вторых, неполноту образа, когда источник беспокойства не виден, не идентифицируем, замещен трудно опознаваемыми изображениями и звуками<sup>8</sup>.

Для жанра фильма ужасов, с момента его формирования, фантоматическая природа звука оказалась стилеобразующей. Экранный мир звукового кино пронцаем для зла точно так же, как и для звука звука — этот принцип был взят за основу при конструировании экранных «пространств страха»: звуки как некие призраки стали наполнять пустоты экранного мира, а всевозможные лакуны, проемы, провалы, затемнения в пространстве представляли источниками угрозы. Этот прием оказался особенно востребованным в фильмах ужасов после того, как американский режиссер Ж. Турнер в фильме «Люди-кошки» (1942) воплотил идею ужаса без монстра: образ монстра был замещен тьмой и пустотой как проводниками зла, тревожащими фантазию зрителя.

<sup>8</sup> Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. *Screening the Past*. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/>.

<sup>9</sup> Телеканал Кино ТВ. «Аваншез» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Эггерса [стрим]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BfHVA> (дата обращения: 20.04.2020.).

Традиция репрезентации зла в фильмах ужасов «без монстра» оказала, несомненно, существенное влияние на кинематограф Эггерса. Об этом влиянии подробно пишет С. Уолтон в статье, посвященной фильму «Ведьма», на те же аспекты по отношению к этим фильмам указывает и киновед А. Гусев<sup>9</sup>. Однако необходимо отметить, что взаимосвязь ситуации угрозы и появления пустого пространства вследствие отчуждения человека от окружающего мира выходит далеко за пределы жанра и лежит в основе звуковой кинопоэтики. Появление этой связи можно проследить на примере бретонского киноцикла Ж. Эпштейна.

Бретонское море оказало влияние на стилистику кинематографа Ж. Эпштейна еще до прихода звука, это находит отражение в его немом фильме «Край земли» (1929). Крупный план, который был центральным приемом в раннем кинематографе этого кинорежиссера, стал редким приемом, применяемым в исключительных случаях. В исследовании, посвященном этому фильму, французский искусствовед Ф. Арно подчеркивает, что в «отношениях» между изолированными на острове людьми и угрожающе изобильным пейзажем присутствовал дисбаланс. При этом исследователь уточняет, что люди все еще оставались в единстве со стихиями, пребывая в гармонии, чреватой опасностью. Именно звук нарушил связь между миром и человеком. Фильм «Край земли» — «последний опыт Эпштейна в создании той конфигурации немой кинореальности, которая будет потеряна»<sup>10</sup>. Действительно, кризис в отношениях персонажей фильма и пространства возникает в результате лихорадки, сначала метафорической (ссора), затем фактической (болезнь). Герои оказываются в ситуации борьбы со стихией, но возвращение к норме равноценно возвращению к состоянию той самой опасной гармонии.

В звуковом же фильме Ж. Эпштейна «Воронье море» (1931) впервые появилось пустое пространство, наполненное звуком, который окончательно «изгнал» людей из кадра. Жители острова, опасаясь стихии, прятались по домам, а шум штормового ветра разносился по пустому городу. Море достигало людей, несло угрозу для человеческого мира, потому что если волны встречали препятствия на своем пути, то для звука препятствия не было. И крупный план человеческого лица больше не являлся сюжетобразующим для этого фильма. В следующем фильме кинорежиссера «Золото моря» (1932) сохранилось неравное соотношение репрезентации человека и морского ландшафта. На крупном плане в этом фильме

<sup>10</sup> Arnaud Ph. Finis Terrae. L'expérience des limites. 1995, revue d'histoire du cinéma. 1995. № 18. P. 263.

держалась кульминация, однако этот прием выполнял функцию, прямо противоположную той, что была в немом кинематографе Эпштейна. Главная героиня провалилась в зыбучие пески, и шепот тонущей девушки не мог преодолеть тишину. Песок налипал на лицо и утяжелял его, точно заглушая крик о помощи. Вместо того, чтобы придать человеческому лицу чувственную субъективную природу и возвысить персонаж до чистого кинообраза, крупный план изолировал зовущую на помощь героиню. Голос разорвал единство лица и моря, которое было одной из основ теории фотогении Эпштейна, воплощенной в его немом кинематографе. В звуковом кино море сгустилось и начало поглощать лицо. Речь привела к отчуждению человека от по-прежнему немой природы.

В фильмах Эггерса в основе сюжета лежит противостояние человека и природы, в котором природа изначально больше и сильнее, а человек не более чем изгнанник, окруженный хаосом. Но и в фильме «Ведьма», и в фильме «Маяк» в этой борьбе есть промежуточное звено. По С. Уолтон, первостепенное значение в этом фильме имеют проницаемые пространства, которые впускают зло в виде теней или звука. Образность кинематографа Р. Эггерса побуждает С. Уолтон вывести в рамках киноведческого исследования столь же образную словесную формулу: «Ужас течет сквозь них»<sup>11</sup>. Проницаемость, о которой пишет Уолтон, характерна для человеческих пространств обитания: построек фермы и маяка. Лес и море в этих фильмах — неделимый, пралогический, предвечный хаос, не предполагающий пустоты. Но так же, как взгляд человека считывает пустоту между деревьями, так и логика человеческого существования требует той же пустоты в пространстве. Жилище (ферма и постройки маяка) должно противостоять хаосу, то есть защищать человека от зла. Строительство фермы и работа на маяке — это попытка человека рационализировать мир, противопоставив сущности природы, сновидческой либо колдовской, структурированное пространство, созданное в результате человеческого осмысления окружающей среды. Однако именно вследствие попытки рационализировать окружающую среду и появляются пустоты (проемы, двери, окна, щели в изгороди, колодцы и т. д.), они — столь же логичное следствие работы человеческой мысли, что и паузы в речи, и пробелы в письме. Пустота — порождение человеческого сознания, отчужденного от природы. И потому в противостоянии человека и хаоса нет равенства сил. Человеческое пространство, как и человеческое сознание, отгораживаясь от хаоса как от зла, — впускает его внутрь.

<sup>11</sup> Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. *Screening the Past*. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/> (дата обращения: 19.04.2020).



### Взгляд камеры как источник кинообраза

Французский исследователь Э. Тувенель обосновывает фундаментальное значение моря для кинематографа Ж. Эпштейна способностью, имманентно присущей морской стихии, передавать специфику кинематографического видения<sup>12</sup>. В фильме же Р. Эггерса море выполняет схожую функцию источника образов: оно порождает видения, плотные и физически конкретные. Этой же способностью обладает и лес, который, если следовать мысли Ж. Ле Гоффа, является не только укрытием для изгнанников, но и миром фантомов, сбивающих с пути истинного. В лесу, этой пустыне для западного человека, можно встретить как Господа, так и Дьявола<sup>13</sup>. То же присутствует и у Эггерса: в его фильмах ландшафт порождает видения зла (навстречу мальчику, заблудившемуся в лесу, выходит ведьма; навстречу помощнику зрителя, замороженному морем, выплывает мертвец). Эти, по выражению С. Уолтон, «откровения сверхъестественного» используются природой как инструмент соблазна. Но когда героиня фильма «Ведьма» Томасин вглядывается в темноту между деревьями, длительность этого взгляда уплотняет присутствие невидимых злых сил. В этом случае объектом зрения и источником страха является сама пустота. Но этот же лес, независимо от персонажей, порождает зло в виде реальной ведьмы, пробирающейся между деревьями, когда ее видит только камера. Уинслоу, герой фильма «Маяк» вглядывается в пейзаж, и тот порождает видения под крики чаек и монотонные завывания наутофона<sup>14</sup>. Но и сами чайки, посредники моря, преследуют Уинслоу, точно обладая собственной волей. Природа в обоих этих фильмах является территорией обитания Монстра: Ведьмы и Русалки воплощают соблазн, которому героев подвергает сверхъестественный мир. Зло проникает сквозь проемы в пространстве, перемещается за рамкой кадра, селится в лакунах (тьма между деревьями, черный провал колодца). Зло множится, что в финалах фильмов Эггерса выражается в образах шабаша ведьм и стаи хищных чаек.

Согласно теории Ж. Эпштейна, кинематограф позволяет увидеть не только жизнь во всех объектах материального мира, но также инстинкт, разум и душу<sup>15</sup>, а камера обнаруживает «бесчеловечность бесчисленных видов жизни»<sup>16</sup>. Человеческое сознание больше не является единственным вместилищем образов, и результатом становится «нечеловеческий взгляд»<sup>17</sup>, точнее, сверхъестественный взгляд на мир. Камера, как инструмент видения, порождает образы, подлинные и автономные от человека. В статье, посвященной фильму «Маяк», А. Гусев утверждает,

<sup>12</sup> Thouvenel E. Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2010. pp. 203–208.

<sup>13</sup> Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. С. 90–99.

<sup>14</sup> Наутофон — электромагнитный излучатель звуков высокого тона, установленный на маяк для оповещения кораблей в случае снижения видимости. — *Прим. авт.*

<sup>15</sup> Epstein J. Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947. P. 60. URL: [https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein\\_Le-Cinema-du-diable\\_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf) (дата обращения: 15.04.2020).

<sup>16</sup> Epstein J. L'Intelligence d'une machine. Jean Epstein. Écrits sur le cinéma. 1921–1953, édition chronologique en 2 volumes. Tome 1: 1921–1947. Paris: Seghers, 1974. P. 244.

<sup>17</sup> Hème de Lacotte S. Epstein et Deleuze, cinéma et image de la pensée. Chimères. 2005. № 57, P. 82.

<sup>18</sup> Гусев А. Маяк — очень современный фильм // Сеанс март, 03.01.2020. URL: <https://seance.ru/articles/lighthouse-modern/> (дата обращения: 15.03.2020).

<sup>19</sup> Телеканал Кино ТВ. «Анализ» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Эггерса [стрим]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2B6HVA> (дата обращения: 20.04.2020.).

<sup>20</sup> Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/>.

<sup>21</sup> Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/> (дата обращения: 18.03.2020).

что наиболее сложный пример режиссерской разработки Эггерса связан с «понятием подлинности»<sup>18</sup>, и, анализируя фильм «Ведьма», развивает эту мысль: зло включено в вещественность окружающего мира, а камера фиксирует «документальность колдовства или тех энергий, которые понимались под ним в истории человечества»<sup>19</sup>. Увязывая эпштейновскую «нечеловеческую чувственность» с «нечеловеческой материальностью атмосферы» в фильме «Ведьма», Уолтон формулирует схожую идею: ужас в «Ведьме» рассредоточен по подлинной окружающей среде и достоверен, ведьма не менее реальна и осязаема, чем дерево или камень, и радикальное вытеснение человека как носителя сознания происходит с превращением самой главной героини в ведьму и уходом в лес<sup>20</sup>.

Камера в фильмах Эггерса снимает с ракурсов, имитирующих точку зрения животных и, наконец, самих пространств, она буквально перенимает «нечеловеческий» взгляд, который обеспечивается субъективностью ландшафта. Лес обладает тем же дьявольским, специфически кинематографическим сознанием, что и море, и, согласно теории Эпштейна, именно поэтому они порождают видения реальные, как дерево и камень. С. Уолтон подчеркивает, что мелодический диссонанс, который возникает на общих планах природы, создает впечатление «кричащего воздуха»<sup>21</sup>. Присутствие субъективности сверхъестественных сил, враждебных человеку, характерно и для природного ландшафта в фильме «Маяк». В фильмах Эггерса природа выступает как носитель сверхъестественной чувственности и воли.

Однако первое деяние зла в фильме «Ведьма» связано, напротив, с человеческим субъективным взглядом. Когда главная героиня фильма «Ведьма» Томасин играет с братом в прятки, закрывая и открывая глаза, младенец исчезает. Камера переводит взгляд с пустого покрывала на лес. Пустота за кадром не имеет временного измерения, а потому достаточно мгновения, чтобы исчез младенец или в хлеву появилась ведьма. Но опознать «отсутствие» как знак присутствия иных злых сил, невидимых глазу, посилено только человеку. Так как для Томасин именно отсутствие младенца на покрывале является нарушением логики реальности. Дальнейшая драматургия фильма строится на лакунах, которые образуются в представлениях персонажей об окружающем их мире, так как они, точно играя в прятки, видят деяния зла лишь фрагментарно.

В статье, посвященной фильму «Маяк», А. Гусев рассматривает остров как территорию зрения, на которой и разворачивается конфликт героев: Смотритель «владеет зрением», что





Кадр из фильма  
«Маяк» (2019)  
Р. Эггерса

<sup>22</sup> Гусев А.  
Маяк — очень со-  
временный фильм //  
Сеанс март, 03.01.2020.  
URL: <https://seance.ru/articles/lighthouse-modern/> (дата обращения: 15.03.2020).

позволяет ему воспринимать мир как единое целое; Помощник «не справляется со зрением», сходя с ума от разрозненных впечатлений, от распадающегося на части мира<sup>22</sup>. Весь фильм Помощник работает на всей территории острова, кроме главного пространства. Это место, где находится лампа, и оно охраняется Смотрителем. Тот не подпускает Помощника, заявляя ему: «Свет — мой!». По-

мощник подглядывает за Смотрителем сквозь решетчатый пол, но всё, что он видит, это обрывки образов, не складывающиеся в целое.

В фильмах Р. Эггерса — два типа голоса, два типа взгляда и два типа мышления. Разница между «голосом» пейзажа и голосом человека — это разница между заклинанием и молитвой, шумом волн и исповедью убийцы. Взгляд «нечеловеческий», будь то камеры или Дьявола, обитающего во всех явлениях природы, способен увидеть мир в целом, взять происходящее на сверхобщем плане. Взгляд человека фрагментарен, неполон, ограничен. Человеческое мышление персонажей пытается изнутри фильма свести происходящие события к понятной фабуле. Дьявольское, «кинематографическое мышление» выстраивает логику сюжета поверх фабулы, и человеческая рациональность вступает в конфликт с иррациональной логикой, согласно которой существует сверхъестественный мир фильма.

### **Цельность природного ландшафта как поражение человека**

В фильмах «Ведьма» и «Маяк» драматургические изменения происходят с человеческим пространством: оно разрушается по мере приближения героев к поражению от хаоса и, соответственно, от самой природы кино. В фильме «Ведьма» исчезновение и смерть членов семьи визуализируются в опустошенной ферме. В фильме «Маяк» пространства разрушаются и опустошаются в схватке Смотрителя и Помощника. Оба человеческих мира оказываются повержены хаосом. Ведьма проникает в

<sup>22</sup> Epstein J.  
Le Cinéma du diable.  
Une édition électronique  
réalisée à partir du livre  
de Jean Epstein, Le  
Cinéma du diable, Paris,  
1947. P. 55. URL: [https://  
negatif.co/wp-content/  
uploads/2019/08/Jean-  
Epstein\\_Le-Cinema-du-  
diable\\_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf) (дата  
обращения: 15.04.2020).

амбар, где отец запер детей, заподозрив в них приспешников Дьявола; штормовые волны врываются в окна. Динамика взаимоотношений природы и человеческого пространства соотнесена с сюжетом о потере идентичности, или, точнее, о приобретении идентичности новой, враждебной всему человеческому. Кинематограф, согласно концепции Эпштейна, разрушает границы между живым и неживым, механическим и органическим, между разумом и телом, инстинктом и мышлением<sup>23</sup>. Именно это происходит в финале фильмов Этгерса, которые весьма схожи между собой и, тем не менее, существенно различаются.

Когда Томасин остается одна на опустошенной и разрушенной ферме, она идет в амбар и обращается к козлу Черному Филиппу, призывая его ответить. Преобразившись, Дьявол



Кадр из фильма  
«Ведьма» (2015)  
Р. Этгерса

соблазняет ее голосом, который проникает из-за рамки кадра, пока едва различимый силуэт уже заходит ей за спину. Дьявол в фильме «Ведьма» говорит лишь раз, в тот момент, когда соблазняет Томасин, и его потусторонний голос отделен от изобра-

жения. Голос становится приемом. Противоестественность речи обретает отчетливые драматургические основания. Сама природа заговорила, чтобы последний человек сдался ей. Томасин заключает сделку с Дьяволом, принимая правила, по которым существует киномир, и добровольно уходит в лес, попадая на шабаш. Теперь человеческая речь ей больше не нужна. Томасин смеется неслышимым смехом и, раскинув руки, точно распятая, поднимается в воздух, сливаясь в единый образ с деревом. Она на наших глазах превращается в ведьму, и камера лишь фиксирует эту эволюцию, запечатлевая единство, обретаемое этим сверхъестественным существом с природой.

В фильме «Маяк» образ Дьявола усложняется, потому что усложняется устройство мира. С одной стороны, остров окружен морем, источником всех образов, в том числе и образа Монстра, который на глазах у Уинслоу поочередно превраща-

ется то в Русалку, то в Смотрителя. С другой стороны, в центре этого пространства находится сам маяк, буквально «дом света» (*lighthouse*). Лампа — это воплощение «кинематографа дьявола», кинообраз, не встраивающийся даже в сновидческие фантазии, порожденные морем. И сам Смотритель, одна из ипостасей Дьявола, покорен этим образом. Он проводит ночи напролет, распластанный под крутящейся лампой, наслаждается светом. Смотритель является посредником между Уинслоу и островом. Он владеет «кинематографическими» мышлением и взглядом, он знает все правила, по которым существует остров, но говорит он на человеческом языке. Пытаясь избавиться от Смотрителя, Помощник закапывает его в землю. На крупном плане комья сырой земли, набиваясь в рот, мешают Смотрителю говорить, кричать, пророчествовать. Это та точка, в которой фильмы «Маяк» и «Золото моря» сходятся. Крупный план говорящего персонажа, отчужденного от природы, изолирует его и превращает в объект, в жертву, и в фильме «Маяк» такой жертвой становится сам говорящий Дьявол.

Если в фильме «Ведьма» предельным образом, оставшимся за рамкой кадра, был Дьявол, соблазняющий Томасин сладкими речами, то в фильме «Маяк» таким кинообразом становится лампа маяка, то есть концентри-

рованный свет. Когда Уинслоу убивает Смотрителя-Дьявола и добирается до вожделенного света, свет ослепляет его. Ранее, после признания Уинслоу в убийстве, голос Смотрителя распространялся по пустым пространствам маяка: «Зачем ты все разболтал?». Теперь, когда ослепленный Уинслоу проваливается вниз, в кадре остается только пустая винтовая лестница. И никакого голоса больше нет, пространства маяка пусты и тихи.

Уинслоу, как и Томасин, сливается с природным ландшафтом, но не в полете. Ослепленный, он превращается в неподвижное тело, заживо терзаемое чайками на скалах.

То, что именно увидел Уинслоу, когда добрался до лампы, осталось за пределами репрезентации, он увидел «кино как



Кадр из фильма  
«Маяк» (2019)  
Р. Эггерса



таковое», «чистое кино», свет как воплощение фотогении, тот самый свет, который и проявлял непрерывную эволюцию форм, освещая остров. И этот свет погубил героя, который пытался рационализировать, свести к понятной истории кино-текст, порожденный островом. Свет прожег само изображение и уничтожил человеческий мир. Но в последнем кадре фильма, уже не нуждаясь в каких бы то ни было рациональных основаниях, проявилась бесчеловечная подлинность голых скал, где не фантомы сознания, а настоящие чайки, никуда не исчезнув, терзают плоть пораженного героя-кинозрителя. Может быть, Ж. Эпштейн был прав, и «кинематограф дьявола» был повержен лишь временно? Похоже, в конце 2010-х годов его последователь Р. Эггерс вновь начинает настаивать на подлинности экранной фантазии и торжестве заклинаний пейзажа над молитвами человека.

### Заключение

Несмотря на очевидное наследование картинами Р. Эггерса «Ведьма» и «Маяк» классической традиции фильмов ужасов «без монстра», в основе поэтики и эстетики этих произведений лежат куда более универсальные связи природы зла и специфики устройства экранного мира в звуковом кинематографе. Вне жанровых рамок резкое изменение отношений человека и пространства отчетливо прослеживается в ранних звуковых фильмах Ж. Эпштейна: отчуждение говорящего человека от немого пейзажа становится одним из основных конфликтов в его бретонском цикле. Мотив противостояния рационального и иррационального способов осмысления мира и установка на подлинность экранного образа, общие для Эггерса и Эпштейна, присутствуют во всех фильмах Эггерса, которые усложняют проблематику источника ужаса как такового. Конфликт человеческой рациональности с иррациональной логикой фильма выражен в пространственной драматургии: хаос природного ландшафта соблазняет, порождая видения; зло проникает в мир сквозь проемы и лакуны, порожденные уже человеческим сознанием; человек стремится рационализировать мир и защититься от зла с помощью своего жилища, и оно разрушается тем сильнее, чем ближе герои к поражению. Человеческий мир в фильмах «Ведьма» и «Маяк» оказывается поверженным, а природный ландшафт возвращает себе утраченную былую цельность. Попытки персонажей изнутри осмыслить и рационализировать мир тоже терпят поражение, эволюция форм продолжается после того, как герои теряют человеческую идентичность.

Финальное слияние человека с подлинным природным ландшафтом, запечатленное камерой, знаменует торжество «кинематографа дьявола». ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гусев А. Маяк — очень современный фильм // Сеанс. 03.03.2020. URL: <https://seance.ru/articles/lightouse-modern/> (дата обращения: 15.03.2020).
2. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. 440 с.
3. Телеканал Кино ТВ. «Анамнез» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Эггерса [стрим] // YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2ВНВА> (дата обращения: 20.04.2020).
4. Arnaud Ph. Finis Terrae. L'expérience des limites. 1895, revue d'histoire du cinéma. 1995. № 18, pp. 256–263.
5. Epstein J. Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947. URL: [https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein\\_Le-Cinema-du-diable\\_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf) (дата обращения: 15.04.2020).
6. Epstein J. L'Intelligence d'une machine. Jean Epstein. Écrits sur le cinéma. 1921–1953, édition chronologique en 2 volumes. Vol. 1: 1921–1947. Paris: Seghers, 1974, pp. 241–247.
7. Hême de Lacotte S. Epstein et Deleuze, cinéma et image de la pensée. Chimères. 2005. № 57, pp. 75–88.
8. Thouvenel É. Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2010. 335 p.
9. Wigley S. Robert Eggers: Five influences that shaped The Lighthouse. BFI, 30.01.2020. URL: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/lighthouse-robert-eggers-influences> (дата обращения: 16.03.2020).
10. Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/> (дата обращения: 18.03.2020).

## REFERENCES

1. Gusev A. "Mayak" — ochen' sovremennyy film ["The lighthouse" is a very modern film]. Seans. 03.03.2020. URL: <https://seance.ru/articles/lightouse-modern/> (data obrashcheniya: 15.03.2020). (In Russ.).
2. Le Goff ZH. (2001). Srednevekovyy mir vooobrazhaemogo [The Medieval Imagination]. Moscow: Progress, 2001. 440 p. (In Russ.).
3. Telekanal Kino TV. "Anamnez" #3: Aleksej Gusev o fil'mah "Mayak" i "Ved'ma" Roberta Eggersa [strim] ["Anamnesis" #3: Aleksej Gusev talks about R. Eggers' "The Lighthouse" and

- "The Witch"]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BfHVA> (data obrashcheniya: 20.04.2020). (In Russ.).
4. *Arnaud Ph.* (1995). *Finis Terrae. L'expérience des limites. 1895, revue d'histoire du cinéma.* № 18, pp. 256–263.
  5. *Epstein J.* (1947). *Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947.* URL: [https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein\\_Le-Cinema-du-diable\\_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf) (data obrashcheniya: 15.04.2020).
  6. *Epstein J.* *L'Intelligence d'une machine. Jean Epstein. Écrits sur le cinéma. 1921–1953, édition chronologique en 2 volumes. Vol. 1: 1921–1947. Paris: Seghers, 1974, pp. 241–247.*
  7. *Héme de Lacotte S.* (2005). *Epstein et Deleuze, cinéma et image de la pensée. Chimères.* № 57, pp. 75–88.
  8. *Thouvenel É.* (2010). *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 335 p.*
  9. *Wigley S.* Robert Eggers: Five influences that shaped *The Lighthouse*. BFI, 30.01.2020. URL: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/lighthouse-robert-eggers-influences> (data obrashcheniya: 16.03.2020).
  10. *Walton S.* Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and *The Witch*. *Screening the Past.* 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/> (data obrashcheniya: 18.03.2020).



# “The Devil’s Cinema”: from Jean Epstein’s Theory to Robert Eggers’ Films

**Alina K. Shevchenko-Rosliakova**

Post-Graduate student, Department of Screenwriting and Cinema Studies,  
St. Petersburg Institute of Cinema and Television

UDC 791.43.03

**ABSTRACT:** The stories of *The Witch* (2015) and *The Lighthouse* (2019), made by the American director Robert Eggers, revolve around the conflict between natural landscapes and characters, mediated by the empty spaces of human dwellings.

The principles underlying the artistic representation of this conflict go back to the early sound era, when the interrelations between humans and the on-screen space changed significantly.

An emptiness while localizing the sound (the source of which was off-screen) became a threat to the character. This issue was given a lot of attention in the so called ‘Devil’s Cinema’ (*Le cinéma de diable*) concept developed by the French director and film theorist Jean Epstein.

Based on the critique of Eggers’ films, the author views his work in terms of Epstein’s Breton period (films he made in Brittany: *Finis Terræ* (1929), *Morvran* (1931), *L’Or des mers* (1932)) and explores the relationship between the dramatic functions of space and motifs of evil within the context of his theory of photogenic.

Following Epstein, Eggers treats chaos as ideal cinematic material, and his films reconstruct the prelinguistic logic of a dream or a spell. *The Witch* and *The Lighthouse* deal with the conflict between human and non-human consciousness, with the struggle between human rationality and cinematic irrational logic.

A landscape is chaos capable of generating phantoms. A human dwelling is an attempt to build a spatially embodied narrative logic and thus protect oneself from evil. But this attempt leads to the appearance of voids through which evil penetrates into the human world. It is the human space that undergoes dramatic changes: it is disintegrating as the characters are nearing the defeat from evil and the very nature of cinema. As a result, the characters acquire a non-human identity.

**KEY WORDS:** “Devil’s cinema”, aesthetics of a horror film, empty space, natural landscape in cinema, audiovisual image, poetics of the gaze, the photogeny