

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

## **КУЛЬТУРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЭКСПРЕССИОНИСТСКИХ ТРАДИЦИЙ В КИНОИСКУССТВЕ XX-XXI ВЕКОВ (ОБРАЗ ГОЛЕМА)**

© 2021 Э.А. Радаева

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

*E-mail: [ellrad@yandex.ru](mailto:ellrad@yandex.ru)*

Самарский государственный социально-педагогический университет  
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 01.09.2021

В данном исследовании автор приходит к выводу, что экспрессионистская традиция в кино вполне адекватно отражает законы культурного развития общества: творческие деятели на протяжении всего XX и первого 20-летия XXI вв. периодически возвращаются теме Голема; образ же его остается актуальным, т.к. он воплощает собой идею подчас единственной защиты (извне) беспомощного перед коллизиями окружающего мира человека, а значит, и этот подспудный страх перед миром нельзя считать исключительно достоянием модернистского мировидения начала XX века. Незыблемым по сей день, однако, остается нравственный закон: в каждом кинопродукте Голем подлежит уничтожению как богопротивная субстанция, как неудачная попытка человека встать на одну ступень с Создателем. Вместе с тем, на образ Голема в истории киноискусства влияет и историческая ситуация, и связанные с ней постоянно меняющиеся духовно-эстетические запросы зрителя. Мифологический Голем в XX-XXI вв. перестает быть медлительным и неуклюжим, а для его возрождения уже не нужен ни экстатический мистический опыт, ни праведник, ни целая группа таковых (очевидно, потому, что в современной действительности найти их весьма проблематично): на протяжении более чем 100 лет в киноискусстве мифический Голем из глиняного истукана, благодаря режиссерскому видению, постепенно идет по пути все большего своего «очеловечивания» и в итоге превращается в хрупкую девушку, затем – в несчастного ребенка.

*Ключевые слова:* Голем, экспрессионизм, экспрессионистское кино, «Голем: начало».

DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-79(2)-234-243

*Введение.* Оставив «за скобками» тот факт, что Голем – мифологический образ, возникший задолго до появления не только экспрессионизма, но и искусства как такового, обозначим предметом исследования эволюцию вышеуказанного образа и его темы именно в кино, т.к. именно экспрессионизм дал жизнь глиняному истукану в кинематографе.

*Методы исследования.* Учитывая тот факт, что в науке пока не выработан инструментарий для анализа продуктов собственно кинематографа (как справедливо утверждает профессор О.Ю. Осьмухина, ссылаясь на других отечественных и зарубежных коллег [8-10, 22-23], нынешние исследователи этого вида чаще филологи, поэтому оперируют «категориями теории литературы» [12, с. 126], мы обращаемся к принципам, сформированным в культурологии. Так, в данной работе использован 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.* В последние годы появилось масса работ, посвященных эволюции и интерпретации Голема в литературе [5, 6, 16, 17, 19, 20] и даже в компьютерных играх [7, 15]. Часто они касаются вариаций этого образа (в литературе – Франкенштейн М. Шелли [6, 20], в компьютерных играх – Робокон). Голема даже делают именем нарицательным, рассуждая, например, об «институте российской коррупции» [14]. В этой связи весьма интересно глубокое и обширное исследование профессора Н.А. Хренова [18] (доктор философских наук, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа), который рассуждает о причинах популярности дискурса марионетки, о связанной с ней бахтинской карнавализации («неслучайно... весь XX век

получил название “кукольного”» [18]), о самоидентификации современного человека с куклой и одновременно пугающе-отталкивающего ее воздействия на него: «В этих отношениях культура не всегда играет и, видимо, будет играть определяющую роль, что создает проблему» [18].

Отчасти согласившись с профессором, отметим, что здесь возникает сложная ситуация: апеллируя к низменным чувствам зрителя – подчас к животному страху – экспрессионистское кино (с его «марионеткой») зародилось как консервативное, элитное (не массовое), противостоящее Голливуду (что не помешало тому обстоятельству, когда «киноавангард оказался в то же время коммерческим продуктом» [21, с. 267]).

Спорным становится вопрос: было ли в дальнейшем стремление воплощать на экране Голема данью экспрессионистскому кино или же мифологии, литературным обработкам мифа?

*Результаты исследования.* Мы исходим из позиции, что Голем в кино – непременно предмет жанра хоррора, а всю индустрию ужаса в кинематографе породил именно экспрессионизм.

Рассмотрим же, как все последующие культурные эпохи, культурные «комбинаты» (под этим словом мы понимаем в данном случае кинокомпанию или, к примеру, Голливуд в целом) накладывали свой отпечаток на кино(!)образ.

Каким мы встречаем в начале XX века художественный фильм *«Голем» (1915)* у его создателей – Хенрика Галеена и Пауля Вегенера? Примечательно, что оба выступили еще и как актеры (Голем – П. Вегенер, его создатель – антиквар Х. Галеен) – здесь уместно еще раз вспомнить происхождение термина «экспрессионизм» – от латинского слова *expressio*: «выражение». Таким образом, выражение определенной идеи и авторское самовыражение также подтверждают соответствие фильма эстетике экспрессионизма. По сюжету, в Праге у разрушенной синагоги рабочие находят глиняную статую и относят ее к антиквару. Тот оживляет ее, делая своей слугой, что и соответствует изначальному предназначению Голема согласно древним источникам, в частности письменным упоминаниям Рабби Элияху из Холма (1550-1583) [1, с. 542], [15]). Однако влюбившись в дочь антиквара и не найдя в ней взаимности (только страх перед чудовищем), Голем становится деструктивным и опасным – разрушает все на своем пути, в итоге разбивается вдребезги, упав с башни на мостовую, после того как его лишают заветного амулета, пробудившего к

жизни. Здесь мы наблюдаем экспрессионистскую концепцию любви, ее амбивалентность в дискурсе «своего и чужого», по Н. Пестовой, а именно: Голем влюбляется не в свое подобие (как позднее его «наследник» в истории искусства – Франкенштейн), а в чуждое себе начало – не в глиняную куклу, а в живую женщину; видим и сопряжение любви с смертностью: любовь у экспрессионистов не созидующее начало, а разрушающее, несущее смерть – как самому влюбленному, так и окружающим.

Есть мнение, что именно блистательная игра П. Вегенера в фильме 1915 г. вдохновила писателей-фантастов и режиссеров. Есть также версия, что Голем впоследствии был вытеснен образом Франкенштейна (для автора данной статьи последнее является сомнительным, т.к. эти образы до сих пор существуют параллельно даже в компьютерных и онлайн-играх, и обеих вариаций искусственного человека в современной культуре (Голема и Франкенштейна) более чем достаточно).

Однако вернемся к истории именно киноверсий образа Голема. Окрыленный успехом своего перевоплощения, П. Вегенер создает два сиквела: *«Голем и танцовщица» (1917)* (реж. П. Вегенер) (оригинал ленты утрачен, копии пока не найдены) и *«Голем, как он пришел в мир» (1920)* (реж. Карл Бёзе и П. Вегенер).

Второй сиквел (кстати сказать, в Интернет-источниках он уже обозначен как «немой художественный фильм эпохи киноэкспрессионизма») будто бы ставит своей задачей «оживить» более позднюю – пражскую версию истории Голема, где создателем чудовища становится уже раввин Иуда Лёв бен Бецалель (1512-1609). Известно, что в истории искусства закрепилась именно пражская версия темы Голема [1, с. 542], [15]). Рабби Лёв обращается к черной магии, чтобы защитить еврейский народ от изгнания императором (Рудольфом II) за пределы пражского гетто. Создав Голема и продемонстрировав императору грозную силу статуи, рабби достигает цели. Будучи праведным и умертвив богопротивного Голема, собирается разрушить его полностью, однако в сюжет вторгается шекспировская игра случая: рабби отвлекли, на сцене появляется поклонник его дочери, который, оживив Голема посредством амулета, расправляется руками глиняного изваяния со своим соперником. «Вкусив крови», истукан выходит из-под контроля человека, устраивает пожар в доме, выходит за границы гетто, но

тут вновь волей случая маленькой девочке удастся извлечь из него амулет.

Заметим, что третья киноверсия Голема (1920) заканчивается более мирно, нежели исходная (1915): глиняного человека не разбивают о камни мостовой, а прячут в гетто, чтобы никогда более не оживлять. В таком случае у нас есть основания полагать, что на финал фильма 1915 г. наложила отпечаток первая мировая война, ее всеразрушающее начало; фильм 1920 г. создан в относительно мирное время, однако, памятуя об опасности военной угрозы, режиссеры оставляют Голема целым – на случай необходимости людям снова поставить его на свою защиту.

Известен и ремейк «Голема», созданный французским режиссером Жюльеном Дювивье: «*Голем*» (1936). Сюжет тот же, что и в фильме К. Бёзе. Но данную киноверсию называют «фильмом

ужасов» (видимо, потому, что по окончании 1920-х «экспрессионистская» терминология выходит из моды). Тем не менее, экспрессионистское смятение индивида перед миром накладывает свой отпечаток и на фильм 1936 г.: 30-е – десятилетие укрепления авторитарных режимов и власти диктаторов: Гитлер, Франко, Чан Кайши и др.; вновь мир встал перед угрозой войны, вновь стала актуальной проблема маленького человека, его стремление защититься – если не на рациональном уровне, то на мистическом.

В 30-е же годы, к слову сказать, звуковой кинематограф вытеснит немое кино.

Примечательно, как меняется образ Голема в истории культуры, согласно киноверсиям. В 1915-1920 гг. Голем – грубое, «топорное» изваяние с шапкой волос, более напоминающих нахлобученный головной убор (фото 1).

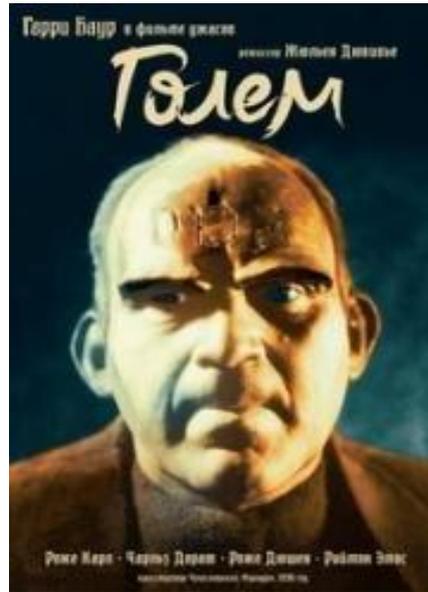
**Фото 1.** Голем в киноверсиях 1915, 1920 гг. (Golem in the film versions 1915, 1920)



В киноверсии 1936 г. Голем визуально более очеловечен и волос лишен совсем. Подчас напоминает если не лица самих диктаторов того

времени с их жидкими волосами или плешью, суровым выражением лица, то «лик» диктатуры, власти, жестокости (фото 2).

Фото 2. Голем в киноверсиях 1936 г. (Golem in the 1936 film versions)



Далее следует значительный временной разрыв: после фильма 1936 г. режиссеры возвращаются к Голему только в XXI в. Возможно, оттого что, действительно, за это время вышло много фильмов о Франкенштейне и гомункулах, так или иначе пресекающихся с идеей оживленной куклы. Но в данной работе мы говорим исключительно о фильмах / экранизациях, содержащих в своем названии «Голем».

Итак, в нулевых сначала выходит фильм британского режиссера Зуана Карлоса Медины «Голем» (2016). Время и место действия - Лондон 1890 г. Картина снята по роману П. Акройда «Дан Лено и Голем Лаймхауса», в США и России название кино озаглавлено как «Процесс Элизабет Кри». Во всяком случае, так утверждают энциклопедические справочники. Однако, обратившись к любому видеохостингу, встречаем только «упрощенное» название фильма 2016 г.: «Голем».

Действительно, если бы Голем в названии был локализован Лаймхаусом – одним из бедных районов викторианского Лондона – становилось бы изначально ясно, что речь идет лишь о человеке, прозванным Големом, а не о человекоподобном существе, и это нивелировало бы мистическое начало в произведении и существенно снижало бы градус интриги. Американцы же, будучи любителями конкретики, получили сугубо детективно озаглавленный продукт.

Экспрессионистское начало сказывается в художественном мире данного произведения (книги П. Акройда и, соответственно, фильма, снятого по ней) на уровне самого детектива,

который вполне в духе романа «Мастер Страшного суда» австрийца Лео Перуца: убийства сколь ужасны, столь и загадочны. Часто рука возмездия, будто в библейском Страшном суде, опускается на городских грешников – проституток, а также лиц, повинных в темных делах, закулисных интригах, содомии. Театральные действия, занимающие в фильме немалую часть, вычурны, поведение актеров экзальтировано. Возвращаясь к вопросу актуальности темы экспрессионизма и Голема из экспрессионистского кино, резонно задуматься: почему режиссер XXI века обратился к ней?.. Представляется, что ответ лежит в новом витке женской эмансипации, который наблюдается на сегодняшний день во всем мире. Активизация феминистического движения – фильм с подобным сюжетом обречен на успех: хрупкая юная леди Элизабет Кри и оказывается тем Големом, которого подозревают в череде массовых страшных убийств. Женщина мстит за годы своего бесправного положения в мужском мире. Обиженная на весь мужской род и помешанная на целомудрии, мать Элизабет выжигает маленькой дочери каленым железом детородные органы – бедной девушке остается искать счастья только в карьере (в данном случае - театральной), но и здесь ей очень трудно реализовывать себя честным путем. Поэтому, будучи прирожденной актрисой, она вживается в роль чудовища, который вероломно сеет смерть. Возможно, образ Голема как такового здесь не совсем удачный выбор, учитывая историю легенды о нем и его предназначение, потому что, собственно, в романе П. Акройда

аллюзия была на Джека Потрошителя, который совершал свои преступления много позже, но эта дилемма – объект для отдельного исследования. Наша задача – отметить амбивалентность образа главного героя (героини): убийцей оказывается девушка, а не глиняный истукан. Но на концептуальном уровне она и есть Голем: необузданный в своей жестокости, сметающий все на своем пути: и врагов, и тех, кто его «породил» (убивает мужа, который когда-то помог ей реализоваться в театре). Театр был смыслом ее жизни; все свои убийства она обставляет достаточно театрально, оставляя полицейским Скотланд-Ярда записку: «Тот, кто наблюдает за преступлением, виновен

не меньше, чем тот, кто его совершает»). Неслучайно в данном продукте (писателя и режиссера) «по-бахтински» смешиваются ряды: творческих личностей (Дж. Гиссинг, натуралист, описывающий жизнь социального дна), модных идей (Карл Маркс и марксизм, радеющий за бесправных угнетенных женщин), лицедеев – мужчин, играющих женщин, и женщины, играющего мужчину – то на сцене, то в жизни. Пафос фильма видится в том, что никто не сможет защитить женщину, кроме нее самой, и ничто не сможет лишить ее обаяния, пусть даже демонического – ни увечье в детстве, ни виселица в финале жизненного пути.

**Фото 3.** Голем в киноверсии 2016 г. (Golem in the 2016 film versions)



Все это вкуче, думается, и обеспечило фильму популярность у массового зрителя [25.] и награду в Невштале в номинации «Лучший европейский фантастический художественный фильм» (между тем, фантастическое начало в фильме сведено к нулю).

Не далее как через два года в Израиле, а затем в мировом прокате выходит еще один «**Голем**» (2018) от израильских режиссеров Дорона Паса и Йоава Паса. Примета времени: авторы аннотаций к фильму часто искажают идейный замысел, видимо, с целью расширить зрительский

контингент: «В надежде победить смерть Ханна, потерявшая сына, совершает обряд черной магии и с помощью древнего заклинания создает себе ребенка. Ребенок силен и умен не по годам, он способен защитить не только мать, но и весь свой народ от жестоких завоевателей» [4]. На самом деле фильм по сюжету соответствует именно древнееврейской легенде, кроме одного аспекта: Голема пробуждает к жизни не раввин, а женщина. Действие происходит в Литве в 1673 г. В экспозиции – та же разрушенная синагога в Праге, раввин, молитвами «усыпляющий»

рычащее глиняное изваяние. Но добавляется подглядывающая за всем этим действием маленькая девочка. И только потом сюжет переносится в Литву XVII в. Выросшая девочка – замужняя женщина Ханна – проживает в еврейском поселении с благочестивым мужем. Их ребенок (примерно семи лет) погиб. Община с ее набожными жителями стоит особняком, поэтому ей удалось избежать эпидемии чумы. Кинокритики-любители единодушны в том, что фильм, благодаря национальному колориту, не голливудская «поделка» [2]: зритель с интересом узнает о быте и нравах иудеев. Но следует сказать, что несмотря на некую исторически сложившуюся консервативность Израиля, обусловленную вероисповеданием, фильм продолжает американские и общеевропейские феминистические мотивы. Вопреки бытующим в рунете репликам, главная героиня не «не может», а не хочет больше иметь детей, тогда как ее набожный муж, сын раввина, ежедневно молит небеса о даровании им с Ханной детей. Тайно его жена регулярно обращается за помощью к местной знахарке, чтобы избежать зачатия. Все ночи она проводит на чердаке с древними книгами, тогда как большинство женщин в селе не умеют даже читать. Таким образом, Ханна отказывается от материнства с целью

самообразования и далее ставит перед собой задачу создать Голема. Она преступает не только упреки старого раввина, обвиняющего ее в «невозможности» продолжения рода, но и запрет возрождения Голема. Община терпит нападки со стороны литовских католиков (кульминация этих событий – обвинения последних «избранного народа» в черной магии, посредством которой на землю пришла чума, не коснувшаяся однако самих евреев). Чтобы защитить свой народ, Ханна и принимается за создание Голема, тогда как старый раввин выступал за непротивление злу насильем – только молитвами и благочестием следует бороться с набегами «варваров», – внушал он односельчанам.

Голем в фильме 2018 года, в отличие от своих предшественников, ребенок, красивый мальчик с умным строгим взглядом (фото 4) – примерно того же возраста, что и погибший когда-то сын Ханны. Этим обусловлена глубокая духовная и душевная связь создательницы с ее творением, что тоже отличает данный сюжет от предыдущих киноверсий и мифа в целом. Она оберегает мальчика-Голема от непогоды, купает его, любовно шьет ему одежду, сажает за общий семейный стол, дарит игрушку покойного сына.

**Фото 4.** Голем в киноверсии 2018 г. (Golem in the 2018 film versions)



Связь эта начинает материализоваться по принципу вуду: Ханна физически чувствует боль, которую умышленно причиняет себе Голем-ребенок, ревнуя «мать» к ее мужу. Дальнейшее развитие сюжета и развязка в идейном плане вполне традиционны для легенды. Голем – зло. Но в фильме это зло не выходит из-под контроля его создателя. Проблема в том, что создатель не мог подозревать о «побочных эффектах» своего благого, на первый взгляд, дела: ребенок-Голем зверски расправляется с одной из крестьянок, которая мечтала заполучить мужа Ханны, тогда как сама Ханна, хоть и мучимая ревностью, не хотела смерти соперницы (вернее, она подумала об этом в порыве гнева, но взяла себя в руки, а Голем лишь прочел мысли «матери» и воплотил их).

Голем-ребенок в данном фильме не одержим жадной разрушения как таковой, подобно своим кино-предшественникам, – он всего лишь защищает мать и защищается сам, угадывая исходящую от кого бы то ни было опасность. Таким образом, смерть постигает и добрую знахарку, и молящихся в храме поселян, готовящихся уничтожить Голема, несмотря на то что он наказал их обидчиков, и самих обидчиков, когда на охваченных пожаром улицах их вождь напал на Ханну.

И в такие моменты создатели фильма, несмотря на аутентичность последнего, все-таки отдают дань голливудским спецэффектам – именно тем, которые вошли в моду в нулевых и именно в жанре хоррора: в моменты гнева лицо мальчика начинает покрывать мертвенная мраморная сетка, а белки глаз и радужная оболочка полностью чернеют. В этой связи фильм, вопреки расхожему мнению кинокритиков, нельзя отнести исключительно к жанру исторической драмы – это хоррор с элементами драмы. Напомним, именно экспрессионистский кинематограф дал жизнь этому жанру.

*Выводы.* Подводя итог обзору приведенных здесь в хронологической последовательности фильмов, содержащих в своем названии Голема, обнаруживаем следующую тенденцию. Как образ Сатаны в литературе на протяжении всей истории меняющихся культурных эпох шел по пути очеловечивания (от средневекового дантовского Люцифера – чудовища, вмерзшего в лет, в

окровавленной пасти которого – по грешнику, далее – к безобидным раблезианским чертятам эпохи Возрождения, затем – к демоническому обаянию романтического образа, созданного Байроном, и, в итоге, к задушевному собеседнику Ивана Карамазова Ф.М. Достоевского – черта в человеческом облики, еще и мечтающего, подобно простой купчихе, свечку в церкви поставить), так и мифический Голем из аляпистого глиняного истукана, благодаря режиссерскому видению, постепенно превращается в трогательно очаровательного ребенка (см. также фото в последовательности 1-4). Зритель не может не испытывать сочувствия Ханне, вынужденной (в слезах и громких рыданиях) извлечь изо рта мальчика, так напоминающего ей ее собственного сына, пергамент с заветными письменами, тем самым обратив Голема в прах; зритель не может не испытывать жалости и к ребенку, так беззаветно доверяющего своей «матери».

Несомненно, экспрессионистская традиция в кино отражает законы культурного развития нашего общества: творческие деятели на протяжении всего XX и первого 20-летия XXI вв. периодически возвращаются теме Голема; образ же его остается актуальным, т.к. он воплощает собой идею подчас единственной защиты (извне) беспомощного перед коллизиями окружающего мира человека, а значит, и этот подспудный страх перед миром нельзя считать исключительно достоянием модернистского мировидения начала XX века. С другой стороны, в каждом фильме как продукте какой бы то ни было эпохи, упомянутой здесь, финал одинаков: нравственно-этическое начало побеждает: везде Голем подлечит уничтожению как богопротивная субстанция, как неудачная попытка человека встать на одну ступень с Создателем. Вместе с тем, на образ Голема в истории киноискусства влияет и историческая ситуация, и связанные с ней постоянно меняющиеся духовно-эстетические запросы зрителя. Мифологический Голем в XX-XXI вв. перестает быть медлительным и неуклюжим, а для его возрождения уже не нужен ни экстатический мистический опыт, ни праведник, ни целая группа таковых (очевидно, потому, что в современной действительности найти их весьма проблематично).

1. Арапов, А. В. Голем: История мифологического образа // Культура и искусство. – 2013. – № 5. – С. 540-543.
2. Голем: начало (2018). - URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1133347/> (дата обращения: 01.10.2021).

3. Игнатов, К. Ю. Кинематографическая интерпретация литературного текста // Поэтика художественного текста: материалы Международной научной конференции: в 2 т. Т. 2.: Русская филология вчера и сегодня. – Борисоглебск, 2008. – С. 213-220.
4. Кино-Театр.РУ. Голем: начало (2018). - URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/132447/annot/> (дата обращения: 01.10.2021).
5. Козюра, Е.О. «Голем» Густава Майринка в творчестве М.А. Кузмина // В сборнике: Универсалии русской литературы. Фаустов А.А. Воронежский государственный университет. - Воронеж, 2012. - С. 169-184.
6. Крышкина, Е. Ю. Трансформация легенды о Големе в романе М. Шелли "Франкенштейн, или современный Прометей" // В сборнике: Научно-исследовательская работа обучающихся и молодых ученых. Материалы 71-й Всероссийской (с международным участием) научной конференции обучающихся и молодых ученых. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2019. - С. 431-434.
7. Луков, В. А. Голем, Робокот и другие: российская молодежь о киборгах // Знание. Понимание. Умение. - 2017. - № 2. - С. 42-55.
8. Маневич, И. Кино и литература. – М.: Искусство, 1966. – 240 с.
9. Михалкович, В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986. – 222 с.
10. Михальченко, С. А. Экранизация-интерпретация. – М.: ВГИК, 2001. – 62 с.
11. Моисеева Л. А., Чугунов А. М. К теоретико-методологическим проблемам исследования истории функционирования российского кинематографа: на примере Приморского края (1938 – июнь 1941 гг.). - URL: [http://e-notabene.ru/hr/article\\_19950.html](http://e-notabene.ru/hr/article_19950.html) (дата обращения: 01.10.2021)
12. Осьмухина, О. Ю. Некоторые аспекты взаимодействия литературы и кинематографа // Концептосфера современной культуры: монография. Под ред. Н.И. Ворониной. – Саранск: Издательство Мордовского университета, 2019. – С. 122-130.
13. Пестова, Н. Любовь // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - С. 351-353.
14. Подопригра, А. В. Эволюция Голема: институт российской коррупции в условиях цифрового общества // Актуальные проблемы научного обеспечения государственной политики Российской Федерации в области противодействия коррупции: Сборник трудов по итогам Третьей Всероссийской научной конференции с международным участием. Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – Екатеринбург: Издательство: Институт философии и права УрО РАН, 2019. – С. 279-306.
15. Рыжов, В. А. Големы. От Ветхого Завета до компьютерных игр. - URL: <https://topwar.ru/175456-golemy-ot-vethogo-zaveta-do-kompiuternyh-igr.html> (дата обращения: 01.10.2021).
16. Самосюк, Н. Л. Лейтмотив как художественный прием создания концепта «Кукла» в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» // Мир науки, культуры, образования. - 2018. - № 4 (71). - С. 526-529.
17. Хён, Э. Искусственный человек в литературе // В сборнике: Контуры будущего: технологии и инновации в культурном контексте. коллективная монография по результатам конференции. – СПб.: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2017. - С. 371-375.
18. 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](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42840969_88372018.pdf) (дата обращения: 01.10.2021).
19. Шабельник (Теличко), А. В. Демиургическое начало в романе Г. Майринка "Голем" // Studia Litterarum. - 2019. - Т. 4. № 4. - С. 86-97.
20. Щербакова, А. С. Мифопоэтические аллюзивные зеркала диалогии М. Шелли о Франкенштейне // Ученые записки Новгородского государственного университета. - 2018. - № 1(13). - С. 15.
21. Туровская, М. Кино и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - С. 267-271.
22. Bazin, A. Adaptation, or the Cinema is Digest // Film Adaptation. An Anthology. Edited and with an introduction by James Naremore. – New Jersey: Rutgers University Press, 2000. – P. 19-27.
23. Branigan, E.R. Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and subjectivity in Classical Film. – Amsterdam; Berlin; New York: Mouton, 1984. – 246 p.
24. Progressive Silent Film List («Список прогрессивных немых фильмов» Карла Беннета – URL: <http://www.silentera.com/PSFL/data/G/Golem1914.html> (дата обращения: 01.10.2021).
25. The Numbers. Where Data and the Movie Business Meet. The Limehouse Golem (2017). - URL: [https://www.the-numbers.com/movie/Limehouse-Golem-The-\(UK\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Limehouse-Golem-The-(UK)#tab=summary) (дата обращения: 01.10.2021).

## **CULTURE THROUGH THE PRISM OF EXPRESSIONIST TRADITIONS IN CINEMA ART OF THE XX-XXI CENTURIES (IMAGE OF GOLEM)**

© 2021 E.A. Radaeva

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

*E-mail: [ellrad@yandex.ru](mailto:ellrad@yandex.ru)*

*Samara State Social and Pedagogical University.  
Samara, Russia*

In this article, the author comes to the conclusion that the expressionist tradition in cinema quite adequately reflects the laws of the cultural development of society: creative figures throughout the twentieth and first 20 years of the twenty-first century. periodically return to the Golem theme; his image remains relevant, since it embodies the idea of sometimes the only defense (from the outside) of a person helpless before the collisions of the surrounding world, which means that this latent fear of the world cannot be considered exclusively the property of the modernist worldview of the early twentieth century. Unshakable to this day, however, remains the moral law: in every film product, the Golem is subject to destruction as a godless substance, as an unsuccessful attempt by a person to stand on the same level with the Creator. At the same time, the image of the Golem in the history of cinematography is influenced by the historical situation and the constantly changing spiritual and aesthetic demands of the viewer associated with it. Mythological Golem in the XX-XXI centuries. ceases to be slow and clumsy, and for its revival, neither an ecstatic mystical experience, nor a righteous man, nor a whole group of such (obviously, because in modern reality it is very problematic to find them): for more than 100 years in cinema, the mythical Golem from an earthen image, thanks to the director's vision, she gradually follows the path of her increasing "incarnation" and eventually turns into a fragile girl, now into an unhappy child.

*Key words:* Golem, expressionism, expressionist cinema, «The Golem» film.

DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-79(2)-234-243

1. Arapov, A. V. Golem: Istoriya mifologicheskogo obraza (Golem: History of the mythological image) // Kul'tura i iskusstvo. – 2013. – № 5. – S. 540-543.
2. Golem: nachalo (2018) (The Golem). - URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1133347/> (data obrashcheniya: 01.10.2021).
3. Ignatov, K. Yu. Kinematograficheskaya interpretatsiya literaturnogo teksta (Cinematic interpretation of literary text) // Poetika khudozhestvennogo teksta: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v 2 t. T. 2.: Russkaya filologiya vchera i segodnya. – Borisoglebsk, 2008. – S. 213-220.
4. Kino-Teatr.RU. Golem: nachalo (2018) (The Golem). - URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/132447/annot/> (data obrashcheniya: 01.10.2021).
5. Kozyura, Ye.O. «Golem» Gustava Maynrinka v tvorchestve M.A. Kuzmina («Golem» by Gustav Meinrink in the works of M.A. Kuzmin) // V sbornike: Universalii russkoy literatury. Faustov A.A. Voronezhskiy gosudarstvennyy universitet. - Voronezh, 2012. - S. 169-184.
6. Kryshkina, Ye. Yu. Transformatsiya legendy o Goleme v romane M. Shelli «Frankenshteyn, ili sovremennyy Prometey» (Transformation of the legend of the Golem in M. Shelley's novel «Frankenstein, or modern Prometheus») // V sbornike: Nauchno-issledovatel'skaya rabota obuchayushchikhsya i molodykh uchenykh. Materialy 71-y Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiyem) nauchnoy konferentsii obuchayushchikhsya i molodykh uchenykh. – Petrozavodsk: Izdatel'stvo PetrGU, 2019. - S. 431-434.
7. Lukov, V. A. Golem, Robokop i drugiye: rossiyskaya molodezh' o kiborgakh (Golem, Robocop and others: Russian youth about cyborgs) // Znaniye. Ponimaniye. Umeniye. - 2017. - № 2. - S. 42-55.
8. Manevich, I. Kino i literature (Cinema and Literature). – M.: Iskusstvo, 1966. – 240 s.
9. Mikhalkovich, V. I. Izobrazitel'nyy yazyk sredstv massovoy kommunikatsii (The visual language of mass communication). – M.: Nauka, 1986. – 222 s.
10. Mikhal'chenko, S. A. Ekranizatsiya-interpretatsiya (Screen adaptation-interpretation). – M.: VGIK, 2001. – 62 s.
11. Moiseyeva L. A., Chugunov A. M. K teoretiko-metodologicheskim problemam issledovaniya istorii funktsionirovaniya rossiyskogo kinematografa: na primere Primorskogo kraya (1938 – iyun' 1941 gg.) (On theoretical and methodological problems of the study of the history of the functioning of Russian cinema: the example of the Primorsky Territory (1938 - June 1941). - URL: [http://e-notabene.ru/hr/article\\_19950.html](http://e-notabene.ru/hr/article_19950.html) (data obrashcheniya: 01.10.2021)

12. Os'mukhina, O. Yu. Nekotoryye aspekty vzaimodeystviya literatury i kinematografa (Some aspects of interaction between literature and cinema) // Kontseptosfera sovremennoy kul'tury: monografiya. Pod red. N.I. Voroninoy. – Saransk: Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, 2019. – S. 122-130.
13. Pestova, N. Lyubov' (Love) // Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma / pod red. P. M. Topera. - M.: IMLI RAN, 2008. - S. 351-353.
14. Podoprigora, A. V. Evolyutsiya Golema: institut rossiyskoy korruptsii v usloviyakh tsifrovogo obshchestva (Evolution of the Golem: the Institute of Russian corruption in a digital society) // Aktual'nyye problemy nauchnogo obespecheniya gosudarstvennoy politiki Rossiyskoy Federatsii v oblasti protivodeystviya korruptsii: Sbornik trudov po itogam Tret'yey Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiyem. Institut filosofii i prava Ural'skogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk. – Yekaterinburg: Izdatel'stvo: Institut filosofii i prava UrO RAN, 2019. – S. 279-306.
15. Ryzhov, V. A. Golemy. Ot Vetkhogo Zaveta do komp'yuternykh igr (Golems. From the Old Testament to computer games). - URL: <https://topwar.ru/175456-golemy-ot-vetkhogo-zaveta-do-kompjuternyh-igr.html> (data obrashcheniya: 01.10.2021).
16. Samosyuk, N. L. Leytmotiv kak khudozhestvennyy priyem sozdaniya kontsepta «Kukla» v romane Diny Rubinoy «Sindrom Petrushki» (Leitmotif as an artistic method of creating the concept «Doll» in Dina Rubina's novel «Sindrom Petrushki») // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. - 2018. - № 4 (71). - S. 526-529.
17. Khon, E. Iskusstvennyy chelovek v literature (Artificial man in literature) // V sbornike: Kontury budushchego: tekhnologii i innovatsii v kul'turnom kontekste. kollektivnaya monografiya po rezul'tatam konferentsii. – Spb.: Tsentr nauchno-informatsionnykh tekhnologiy "Asterion", 2017. - S. 371-375.
18. Khrenov, N. A. Na puti k «Postcheloveku»: antropologicheskiy, mifologicheskiy i khudozhestvennyy potentsial marionetki (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](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42840969_88372018.pdf) (data obrashcheniya: 01.10.2021).
19. Shabel'nik (Telichko), A. V. Demiurgicheskoye nachalo v romane G. Mayrinka «Golem» (Demiurgic beginning in G. Meyrink's novel «Golem») // Studia Litterarum. - 2019. - T. 4. № 4. - S. 86-97.
20. Shcherbakova, A. S. Mifopoeticheskiye allyuzivnyye zerkala dilogii M. Shelli o Frankenshteyne (Mythopoetic allusive mirrors of M. Shelley's dilogy about Frankenstein) // Uchenyye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. - 2018. - № 1(13). - S. 15.
21. Turovskaya, M. Kino i ekspressionizm (Cinema and Expressionism) // Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma / pod red. P. M. Topera. - M.: IMLI RAN, 2008. - S. 267-271.
22. Bazin, A. Adaptation, or the Cinema is Digest // Film Adaptation. An Anthology. Edited and with an introduction by James Naremore. – New Jersey: Rutgers University Press, 2000. – P. 19-27.
23. Branigan, E.R. Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and subjectivity in Classical Film. – Amsterdam; Berlin; New York: Mouton, 1984. – 246 p.
24. Progressive Silent Film List («Список прогрессивных немых фильмов» Карла Беннета – URL: <http://www.silentera.com/PSFL/data/G/Golem1914.html>) (data obrashcheniya: 01.10.2021).
25. The Numbers. Where Data and the Movie Business Meet. The Limehouse Golem (2017). - URL: [https://www.the-numbers.com/movie/Limehouse-Golem-The-\(UK\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Limehouse-Golem-The-(UK)#tab=summary) (data obrashcheniya: 01.10.2021).