

Схоже, що в світлі сучасного технічного прогресу особливої актуальності набуває пафос Рудольфа Арнгайма, який вбачав в ідеї «тотального», або, як він його називав, «завершеного» кіно знищення мистецької вартості медіуму. «Завершене кіно — це вінець довічного прагнення людини до повної ілюзії дійсності, — писав він, — тим самим знищуються всі художні можливості, що породжуються відмінністю між моделлю і копією.» [1, 129] Тому поруч з масовим схилянням перед такими загрозливими симптомами «тотального» кіно як долбі-звук чи віртуальна реальність, умовність німого кіно має неабияку притягальну силу: в технічних обмеженнях є простір для мистецтва. І, можливо, саме тому німе кіно сьогодні має такий неповторний і чаруючий аромат. Про це свідчить як мода на ретро стилізації і монтажні фільми, так і успішний вихід класичних творів за межі вузького кола спеціалістів до ширшої аудиторії. Ось і акція «Від Метрополісу до Носферату», що її у лютому 2000 проводив Гьоте-Інститут у Києві, користувалась шаленим успіхом у столичного глядача. На ній було запропоновано п'ять фільмів німецького кіно 20-х років у супроводі живої музики, що її створили і виконували українські і німецькі музиканти. Теоретичним доповненням до показів став семінар «Експресіонізм у кіно», що його проводив знаний історик кіно Йоахим Шлегель. Завершуючи своє триденне спілкування з українськими кінознавцями, Шлегель висловив побажання, щоб семінар став стимулом для українських досліджень німецького кіно.

# Експресіонізм і кіно

29

перша зустріч у «Кабінеті доктора Калігарі»

## До визначення «кіноекспресіонізму»

Німецьке кіно 20-тих років інколи неточно ототожнюють з «кіноекспресіонізмом». Однак «кіноекспресіонізм» — це лише одна із складових ширшого і гетерогенного феномену — Ваймарського кіно. Не треба забувати, що кіно Ваймарської республіки (1918-1933), здебільшого відоме завдяки десяткові класичних фільмів, було на той час найбільш потужною кінопромисловістю у Європі, єдиною, що була спроможна конкурувати з Голлівудом на міжнародному ринку. Середня річна продукція становила від 200 до 500 фільмів, і, звичайно, у цьому потоці переважає розважальна продукція: комедії, мелодрами, детективи, пригодницькі фільми, історичні костюмовані драми. Та навіть щодо багатьох класичних фільмів цього періоду експресіонізм не є адекватним визначенням, адже крім нього існувало ще два стилі: натуралізм і романтизм.

Романтична тенденція присутня в німецькому кіно від самих початків. Перші значні фільми ще довоєнного періоду — «Празький студент» (1913, Стеллан Ріє), «Голем» (1914, Генрік Галеєн і Пауль Веґенер) — несли в собі її виразні ознаки. Надалі ця тенденція не ослабла, породжуючи химерну фантастику: «Носферату, симфонія жаху» (1921, Фрідріх Мурнау), нові екранізації «Голема» (1920, Карл Бюзе і Пауль Веґенер) і «Празького студента» (1925, Генрік Галеєн), «Втомлена смерть» (1921, Фріц Ланг), звернення цього ж режисера до національного епосу в «Нібелунгах» (1922-1924). Виявленню суголосних мотивів німецької романтичної літератури і німецького кіно 20-х років присвячена класична робота Лотти Айс-

нер «Демонічний екран». На думку дослідниці, літературні фантазії романтизму немов чекали на появу кінематографа, медіума, який володів здатністю візуалізувати їх з небаченою переконливістю.

Інше місце посідав натуралізм. Він повернувся на арену культурного життя Німеччини (звідки в повоєнний період його витіснив експресіонізм) у другій половині 20-х, в часи економічної стабілізації, у формі нового художнього напрямку *Neue Sachlichkeit\**, для якого були характерні цинізм, втрата ілюзій і прагнення сприймати життя «таким, як воно є». Аналогами *Neue Sachlichkeit* в кіно були два нові жанри: «фільми камершпіль» і «вуличні фільми». На відміну від фантастичних сюжетів романтичних фільмів, це були реалістичні історії з життя дрібної буржуазії.

Як «романтичні», так і «реалістичні» фільми тою чи іншою мірою зазнали впливу експресіонізму, але їх можна назвати експресіоністичними лише в тому випадку, якщо розуміти під експресіонізмом «не школу з певною програмою, не творчий метод, а швидше атмосферу, що сприяла народженню видатних фільмів». [2, 145] Однак «атмосфера» — занадто туманне поняття, щоб слугувати визначенням.

Якщо ж говорити про експресіонізм у «чистому вигляді», то він стосується невеликої групи фільмів і перш за все «Кабінету доктора Калігарі» (1920, Роберт Віне), а також «З ранку до півночі» (1920, Карл Гайнц Мартін), «Генуїне» (1920, Роберт Віне), «Загублена мораль» (1921, Ганс Кобе), «Раскольніков» (1923, Роберт Віне), «Руки Орлака» (1924, Роберт Віне), що вони створювались за формулою «Ка-

\**Neue Sachlichkeit* — нова речевність, нова предметність, нова матеріальність, нова об'єктивність — множинність перекладів пояснюється об'ємністю цього поняття.





30

лігарі», себто в мальованих чи сконструйованих в експресіоністичному стилі декораціях, з використанням контрастів світла і тіні, що були засобами вираження патологічних емоцій і станів.

Рудольф Курц у роботі «Expressionismus und Film» (Берлін, 1926) пише: «Історія експресіоністичного кіно в Німеччині — це історія повторень. Початок не було перевершено...». [3, 39] Початком був «Калігарі».

Треба зазначити, що своєю славою «Калігарі» завдячує не лише художній якості, але й гучному «промоушену». За кілька місяців до берлінської прем'єри, яка відбулась 27 лютого 1920 року, було розгорнуто шалену рекламну кампанію, місто рясніло афішами із загадковим імперативом: «Du musst Caligari werden» («Ти повинен стати Калігарі» — слова, які з'являються у фільмі перед очима напівбожевільного директора психіатричної клініки).

Вже одразу після виходу на екрани цей фільм породив суперечливі відгуки — від цілковитої ейфорії до цілковитого осуду. Та й сьогодні він продовжує давати поживу для дискусій, незважаючи на те, що його вже давно зараховано до класики. Чим цей фільм є насправді: авангардним експериментом чи вдалим комерційним проектом; кроком вперед у розвитку виражальних засобів кіно чи їх повною неацією; відображенням колективних установок переднацистської Німеччини чи візуалізацією романтичних фантазій. Чи взагалі доречні тут такі опозиції? Може, він є цим усім одночасно?

#### Авторство в кіно: міфи «Калігарі»

Історія створення «Калігарі» не менш важлива за сам фільм. Конфлікти почалися з публікації мемуарів Ганса Яновіца, одного зі співавторів сценарію, які підняв на щит Зігфрід Кракауер у своїй роботі «Від Калігарі до Гітлера». Мабуть, головною «мораллю» цієї історії є не те, що фільм у результаті вийшов не таким, як його задумували сценаристи, а те, що категорію авторства — принаймні в традиційному його розумінні — узагалі не можна застосовувати до цього, як і до багатьох інших фільмів.

Історія починається так: в кінці 1918 року Ганс Яновіц і Карл Маер, який згодом стане однією з ключових

постатей Ваймарського кіно, написали сценарій, в якому підозрілий доктор Калігарі прибуває до невеличкого містечка з ярмарковим атракціоном. Його шоу полягає у демонстрації загипнотизованого сомнамбули Чезаре, який може передбачати майбутнє. Після появи цієї дивної парочки відбувається серія загадкових убивств, що, як виявляє студент Френсіс, є справою рук Чезаре, котрий у загипнотизованому стані виконує волю Калігарі. Після того, як його викрито, Калігарі ховається в психіатричній лікарні. Френсіс, переконаний що Калігарі — один з пацієнтів, виявляє, що насправді він є директором клініки. Френсіс знаходить щоденник і дізнається, що директор ідентифікує себе з особою гіпнотизера XVIII сторіччя Калігарі. Щоб перевірити, «чи може людина під дією гіпнозу здійснити те, що вона ніколи не зробила б у стані ясної свідомості», директор Калігарі змушує одного зі своїх пацієнтів — сомнамбулу Чезаре — вбивати. Після того, як Френсіс демонструє директорові доказ його злочинів — мертвого Чезаре, Калігарі божеволіє і його поміщають в одну з палат клініки.

Сценаристи вклали в цю історію антивоєнний пафос: народ, якого послали на криваву бійню, прирівнюється до сомнамбули, що виконує злочинні накази Калігарі/влади.

Сценарій було прийнято на студії Декла-Біоскоп. Еріх Поммер, головний продюсер студії, побачив у ньому той винятковий проект, який міг би стати як комерційним успіхом, так і твором мистецтва. Він був готовий зважитися на щось нове й ризиковане.

Однак в оригінальний сценарій була внесена істотна зміна, яка трансформувала всю історію з Калігарі в галюцинацію божевільного. Фільм дістав пролог, в якому Френсіс оповідає свою історію співбесідникові, та епілог, де він сам виявляється пацієнтом клініки. Закінчується все оптимістичними словами директора псевдо-Калігарі: «Тепер я знаю шлях до його одужання». Така зміна викликала протести сценаристів і розцінювалась марксистом Кракауером як перетворення революційного фільму на конформістський.

Однак, якщо абстрагуватись від соціального змісту і зосередитись на художньому, то введення рамки і пе-



ренесення дії всередину людської психіки відповідає експресіоністичним концепціям, які на той час були модними. Тому цілком виправдано, що Роберт Віне, який, хоч і не мав особливого таланту як режисер, але натомість володів «гострим нюхом» на віяння, запросив для оформлення фільму трьох художників-експресіоністів, близьких до об'єднання «Штурм», Германа Варма, Вальтера Рьоріга і Вальтера Реймана. А вони запропонували дещо зовсім незвичне — не будувати декорації, які б імітували реальність, а створити штучний мальований світ, в якому б не існувало фізичних законів, який би складався з гострих кутів і косих ліній і виступав «пластичною проекцією внутрішнього стану героя» (З.Кракауер). Не реальний світ, а «ландшафт душі». Така ідея, поза її новаторською оригінальністю, була економічно вигідна — адже набагато дешевше намалювати декорації, ніж будувати їх. Крім того, кіностудії, як уся німецька промисловість повоєнного періоду, постачалися електроенергією на основі певних лімітів, а такий фільм як «Калігарі» потребував багато драматичного освітлення, так що вигідніше було намалювати тіні на декораціях, ніж створювати їх електричним освітленням. Мальовані тіні дали незвичайний естетичний ефект, який захоплював багатьох критиків: «Найбільш вражаючий аспект освітлення в «Калігарі» — його відсутність: у цьому світі без денного світла смуги світла і тіні, намальовані на декораціях, деформують відчуття перспективи, тримірності і позбавляють просторові зв'язки їхнього ґрунту в фізичній реальності.» [4, 39] Це черговий раз підтверджує, що часто банальні обставини стають поштовхом до естетичних новацій.

#### «Графіка, що ожила»

Еміль Золя, формулюючи завдання натуралізму, говорив, що він повинен стати дзеркалом, яке безсторонньо відображатиме все, що зустрічатиме на своєму шляху. Ідеальним знаряддям для цього видавалася сучасникам камера, яка начебто повністю елімінувала все суб'єктивне і залишала чистий автоматичний процес фіксації реальності. «Калігарі» був першою спробою подолати «об'єктивність» кіно, стати не дзеркалом реальності, а дзеркалом душі.

Однак, форму перетворення реальності із зовнішньої на внутрішню було обрано із чужої, некінематографічної царини: графіки. «Кіно повинне стати графікою, що ожила». Цей відомий вислів одного з художників «Калігарі» Германа Варма містить у собі парадокс: суть кіно в русі, суть графіки в статиці. Декорації в «Калігарі» стають стилістичною домінантою і обмежують рух як всередині кадру, так і рух самої камери.

Використання декорацій в процесі становлення класичної кіномови трансформувалося від плоских мальованих декорацій і бутафорських предметів до об'ємних і реальних: цей процес дедалі більшого уподібнення до натури завершився вже в «архаїчний» період кіно. Декорації «Калігарі» є справді «кроком назад», як висловився Кракауер. Тому цей експеримент, який полягає в навмисній «графізації» фільму, навряд чи можна назвати авангардним.

Зйомки в павільйонах були неписаним правилом німецького кіно 20-х років, Пол Рота назвав цю тенденцію «павільйонним конструктивізмом», який позначав «вражаючу довершеність кожної стрічки німецької студії», якої можна досягти лише тоді, коли матеріал повністю перебуває під контролем. [5, 82] Крім того, німецьких режисерів цікавила у першу чергу «картинність» кіноматеріалу, тому всю увагу во-

■ Погляд сомнамбули:  
Конрад Файдт (Чезаре)  
у фільмі  
«Кабінет доктора Калігарі».  
Режисер Роберт Віне.  
Німеччина, 1920.

■ Кадри з фільму  
«Кабінет доктора Калігарі».





ни зосереджували на побудові досконалої композиції мізансцен і на освітленні.

Ця «довершеність», відсутність будь-якої випадковості й імпровізаційності, яку вносить зовнішній світ, у «Калігарі» доходять до максимуму. На відміну від прихильників теорії фотогенії, які вважали, що фільм створюється під час зйомки, чи теорії монтажу — за монтажним столом, практики павільйонного конструктивізму зосереджувались на «докінематографічному», підготовчому етапі: виготовленні декорацій, розробці ескізів мізансцен, встановленні освітлення. Подальша робота полягала лише у фіксації всього цього на плівку. Як зазначає Бела Балаш про «Калігарі»: «Художня проблематика цього надзвичайно цікавого і захоплюючого фільму полягає в тому, що фільм перестає бути творчістю... Камера демонструє фоторепродукції готових експ-

ресіоністичних картин. Деформує і карикатурує не ракурс. Будинки, намальовані художниками, вже в студії були встановлені криво. Камера лише копіює, а не показує, як особистісний настрій може деформувати зображення нормальних предметів. Кінозображення тут виходить вже з других рук». [6, 119]

Камера самоусувається від здійснення художньої функції. Вона встановлена за театральним принципом, тобто відповідає точці зору театрального глядача в центрі партеру. Вона показує лише те, що дозволяють їй декорації. Її завдання — якомога повніше охопити «сцену», розраховану на єдиний ракурс — *ap fas*. Зміна ракурсу, рух камери виявили б прогалини в двомірній структурі мальованих декорацій. Проте завдяки графічному принципів у художнє ціле включені титри, які завжди були розривом дії, винесенням за дужки. Як похилі будинки, перекошені вікна і клиноподібні двері в декораціях є ієрогліфами внутрішнього екзальтованого стану, так і титри в «Калігарі» — не відсторонені транслятори вербальних смислів, у них графічно виражається емоційна енергія усного мовлення. Масивні, гостроверхі, «розхитані» букви, що використовуються замість звичних нейтральних друкованих шрифтів, — «звучать». Зникає також традиційна біла рамка з віньєтками: титри розміщуються на тлі гострокутних, неправильних геометричних фігур, подібних до тих, що на декораціях. Фактично, це вже шрифтові композиції в експресіоністичному стилі, набуваючи таким чином рівноправного із зображенням статусу.

Отже, поруч із беззаперечно хибним театральньо-графічним трактуванням кінематографічних засобів виразності (хоча визначні й оригінальні помилки часто цікавіші за правильні і стандартні повтори) «Калігарі» здійснив неабиякий внесок у розвиток кіномови, привернувши увагу до декорацій і дизайну, подавши зразок досконалої побудови мізансцени і оригінального використання титрів. І головна його заслуга, яку оцінили ще сучасники, назвавши «Калігарі» «духовним фільмом» (Рене Клер) — це сама спроба стилізувати те, що вважалося натуралістичним медіумом. В есе 1912 року художник-експресіоніст Франц Марк протиставляв сучасне малярство мистецтву XIX століття, яке «пішло в могилу в маленькій труні — камері». [7, 325] «Калігарі» зробив камеру не гробарем, а співучасницею, хоча й пасивною, нового мистецтва.

#### Література

- 1 Рудольф Арнхейм. Кино как искусство. - М., 1960.
- 2 Ежи Теплиц. История киноискусства. - Т.1: 1895-1927. М., 1968.
- 3 Deutsche Spielfilme von den Anfang bis 1933. Ein Filmfuehrer. Berlin, 1933.
- 4 John D. Barlow. German Expressionist Film. Boston, 1982.
- 5 Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино. - М., 1977.
- 6 Бэла Балаш. Кино. Становление и сущность нового искусства. - М., 1968.
- 7 David Morgan. The Enchantment of Art: Abstraction and Emphaty from German Romanticism to Expressionism. // Journal of the History of Ideas. 57.2. 1996.

