

Ольга БРЮХОВЕЦЬКА НІМЕЦЬКИЙ КІНОЕКСПРЕСІОНІЗМ

Кадр з фільму "Кабінет доктора Калігарі".

Теперішня ситуація кінематографа дає підстави для певного типу тверджень, зміст яких зводиться до того, що все, що можна було створити, вже створено, і нашим сучасникам залишається лише комбінувати цитати і застосовувати прийоми, що дістались їм у спадок від "батьків" кіно. Таке бачення сучасного кінематографа змушує нас знову і знову повертатись до того часу, коли закладалась основа класичної кіномови і кіно вперше усвідомило себе повноцінним мистецтвом. Ми спрямовуємо погляди в минуле, завжди вкрите таємничою непроникністю, і пробуємо зазирнути в містерію народження того, що зараз для нас є цілком звичним і без чого ми вже не уявляємо свого життя. Коли ми переглядаємо шедеври "Великого німого", перші кінематографічні твори мистецтва, здається, ще й досі неперевершені, наша сінефілія переростає у благоговіння перед цими пам'ятками, такими загадковими і хвилюючими, як аромат поживклих листків старовинної книги.

І мова йде не стільки про об'єктивний ріст технічних можливостей, який суттєво змінив природу умовності фільму. Ця зміна викликає у нас то ентузіазм, то ностальгію, але перебуває за межами наших повноважень, і, як будь-який технічний прогрес, є незворотньою. Мова йде про те особливе ставлення до кіно, свіже і спонтанне дослідження його можливостей, оцінюваних дуже високо, буйне експериментаторство і величезні завдання, які ставились.

Перші кроки кіно як мистецтва, що здійснювались у Франції, Італії, Швеції, Голлівуді, Німеччині, Радянському Союзі, були відкриттям "нового континенту". Цей період дав нам такі яскраві явища, як французький "Авангард", італійська історична школа, шведський психологічний фільм, німецький експресіонізм, радянське монтажне кіно, класичні роботи Гріффіта і Чапліна.

Експресіонізм став справжньою епохою в кіно, незважаючи на короткий відрізок часу і невелику чисельність суто експресіоністичних фільмів. До речі, у визначенні хронології і фільмографії експресіонізму серед дослідників немає єдності. Існує трактування цього явища (Д. Паркінсон), за яким лише "Кабінет доктора Калігарі" Роберта Віне є по-

справжньому експресіоністичним фільмом, у той час як інші містили тільки окремі експресіоністичні мотиви; в такому випадку хронологічні рамки розширюються і період експресіонізму ототожнюється з усім періодом Веймарського кіно (1919-1933). Енциклопедія Європейського Кіно говорить про проміжок часу від 1919 до 1923 і називає фільми "Кабінет доктора Калігарі"; "Доля" Фріца Ланга; "Кабінет воскових фігур" Пауля Лені; "Носферату - симфонія жаху" і "Остання людина" Фрідріха Мурнау. Дж.Д. Барлоу пропонує трохи інший список: "Калігарі", "Генуїне", "З ранку до півночі" і "Раскольников" Роберта Віне; "Кабінет воскових фігур" Пауля Лені; "Torgus" Ріхарда Освальда і Рейнгарда Шунзеля; "Метрополіс" Фріца Ланга.

Така розбіжність у найзагальніших визначеннях пояснюється відсутністю одного, загальноприйнятого трактування самого поняття "кіноекспресіонізм" і, відповідно, чітких критеріїв для демаркації експресіоністичних та неекспресіоністичних фільмів. З іншого боку, такі значні дослідження кінематографії цього періоду, як "Від Калігарі до Гітлера" Зігфріда Кракауера і "Haunted Screen" Лотти Ейснер не приділяли цьому питанню значної уваги, експресіонізм їх цікавив як явище, породжене історичною ситуацією культурної і політичної кризи Німеччини, як прояв деформованої "колективної душі" (ключовий термін Кракауера), тому вони не займаються естетичними і мистецтвознавчими формулюваннями. Можна також припустити, що така невизначеність породжена неоднозначністю самого явища, яке не вичерпується ніякими схемами, однак це не означає, що ми повинні відмовлятися від чітких узагальнень.

Беручись за аналіз німецького кіноекспресіонізму, потрібно в першу чергу звернути увагу на *зовнішні безпосередні умови* його виникнення. До них належить ситуація в німецькій кіноіндустрії після закінчення Першої світової війни. Занепад, спричинений війною, панування іноземної (в основному голлівудської) кінопродукції на внутрішньому ринку та інші кризові явища змусили уряд Веймарської республіки переглянути культурну політику і реорганізувати кіновиробництво. Був створений могутній концерн УФА.

Стратегія цих перетворень включала дві основні мети: оволодіти територією для експорту, що була закрита для Німеччини внаслідок неконкурентноспроможності її продукції на міжнародному комерційному і художньому ринках і бойкоту з боку інших країн; і залучити до кінотеатрів більш освічену і культурну аудиторію, зберігши при цьому і традиційного глядача. Великі капіталовкладення у розвиток кінопромисловості, формування сильної творчої групи кіномитців (акторів, операторів, художників і композиторів, багато з яких прийшли з театру) зумовили різкий підйом кінематографії як у кількісному, так і в художньому плані.

Однак для того, щоб зрозуміти *внутрішню логіку* виникнення кіноекспресіонізму, нам потрібно повернутись до Німеччини кінця XIX ст., в епоху Вільгельма, щоб прослідкувати зародження експресіонізму в загальному культурному контексті.

Слово "експресіонізм" виникло у Франції, але прижилося у Німеччині, де воно з'явилося у каталозі на Берлінській виставці фовізму і раннього кубізму (1911), а потім було підхоплене журналом "Der Shturm" (Буря), організованим Г. Вальденом.

Власне, саме слово "експресіонізм" спочатку використовувалося як "слово боротьби", воно означало "революційне мистецтво". Експресіонізм проголошував повстання проти дійсності в цілому: політичної, соціальної і культурної. Цей творчий нігілізм, обтяжений пароксизмом, який німці приймали за динамізм, йшов від глибокої внутрішньої схвилюваності і турботи за Людину. Філантропічна революційність цієї епохи виразилась у назві "О, людино!" Таку назву мав цей період (за рядком вірша Верфеля: "О, Людино! Найбільше щастя для мене - бути братом тобі!").

Експресіонізм був емоційним вибухом, художнім повстанням, що об'єднувало найрізноманітніші позиції: праві, ліві й цілком аполітичні, релігійні, естетичні - цей список можна доповнити будь-якими культурними об'єднаннями першої чверті XX ст. В період до Першої світової війни експресіоністи об'єднувалися навколо двох літературних видань, що демонстрували дві протилежні тенденції. Група, що утворилась навколо журналу "Aktion" ("Дія"), очолювана Ф. Пфемпфертом, протистояла пуристичним, екстатичним експресіоністам і мала виразне соціальне забарвлення. Навколо "Der Shturm" сформувалась більш художньо спрямована група. Її лідерів належить ключова фраза: "Експресіонізм не є захопленням, ні напрямком, експресіонізм - це *Weltanschauung* (світогляд)".

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ СВИТОГЛЯД

"Експресіонізм - світогляд утопічний. Він робить людину центром творіння, щоб вона за своїм бажанням наповнювала порожнечу фарбами, лініями, звуками, тваринами, Богом і власним Я".
(Ф.М. Гюбнер)

Казімір Едшмід у 1919 році пише своєрідний маніфест експресіонізму, в якому зазначає, що зовнішні факти: "заводи, будинки, хвороби, повії, зойки, голод" не існують; існує лише внутрішнє переживання, яке вони спричиняють. Факти і предмети ніщо самі по собі: нам потрібно вивчати їх "суть", а не їх моментальні випадкові форми, як це робить імпресіонізм. Рука художника проникає крізь поверхню і



Кадр з фільму "Носферату, симфонія жаху".
Режисер Ф. Мурнау. Німеччина, 1922.

схоплює те, що знаходиться за нею. Ми повинні віднайти справжню форму речей, звільнену від задушливого примусу "фальшивої реальності". Те, що Едшмід виражає у поетичній формі, Бела Балаш формулює у своїй теорії прихованої фізіогноміки предмету, в яку можна здійснити прорив шляхом стилізації.

Далі Едшмід проголошує необхідність трансцендувати індивідуальне, тобто, зламати кордони обмеженої логіки і каузальності, відмовитись від усього, що прив'язує людину до зовнішньої реальності, і таким чином приєднатись до всесвіту.

На перший погляд, ці положення суперечать одне одному: як поєднати крайню форму суб'єктивізму, що межує з соліпсизмом, та повну елімінацію індивідуальності, яка розчиняється у всесвіті. Однак, якраз тут експресіоністи послідовні і рухаються у потужній містичній традиції: людина пізнає всесвіт, заглиблюючись у себе, у свою духовність. Емпіричному "я", яке вони вважають несуттєвим і таким, що не володіє істинним буттям, експресіоністи протиставляють "диктатуру Духу" і "позицію творчої Волі". В німецькій літературі виникає специфічно експресіоністичний лексикон з такими висловами, як "внутрішня напруга", "сила експансії", "акумуляція творчої енергії", "метафізична взаємодія сил та енергій", "динамізм", "щільність", "абстракція", "інтенсивна кристалізація форми" тощо. Більшість слів і фраз цього словника є поетичними образами, а не чіткими поняттями.

Зупинимось докладніше лише на понятті "абстракція", на яке часто посилаються теоретики експресіонізму. У своїй докторській дисертації "Абстракція і вчуття", опублікованій в 1921 році, Вільям Воррінгер висловлює багато тверджень, що збігаються з естетичними положеннями експресіоністів. Абстракція, проголошує Воррінгер, походить від великої тривоги, яка притаманна епохам, коли навколишній світ вселяє в людину страх. Споконвічний біль, який людина відчуває, стоячи віч-на-віч із простором, породжує прагнення виокремити предмет із його природнього контексту, або,

швидше, очистити його від зв'язків з іншими предметами, щоб зробити "абсолютним". Північна людина постійно відчуває завісу між собою і природою - ось чому вона схильна до абстракції в мистецтві. Внутрішня дисгармонія, таємничі і взаємопов'язані полярності, які людина не здатна розшифрувати, породжують духовний неспокій.

Абстракція досягає кульмінації, за Воррінгером, в готичному мистецтві, в його "екстенсивному динамізмі енергій", який веде "ощасливлену і тремтячу людину в екстазі запаморочливого сп'яніння до небес, що відкриваються їй в оркестровці механічних сил готичного собору".

Повертаючись до Едшміда, бачимо, що він проголошує основним принципом експресіонізму ескізність, контурність, схематичність, в яких відчувається тремтіння внутрішньої напруги. Художник-експресіоніст живе в такому світі, де не існує грані між внутрішнім і зовнішнім, де психічні події матеріалізуються, а факти зовнішньої реальності виступають елементами психічного життя.

Експресіоністи ставили себе в опозицію до безпосередньо передуючої їм традиції натуралізму та імпресіонізму, як однієї з його форм. Але вони бачили в собі продовження "абстрактної" лінії - примітивного мистецтва, Готики, Барокко і Романтизму, які є епохами "Warden" (Становлення), на відміну від епох "Sein" (Буття), в яких домінує натуралістична лінія. Ніцше відстоював думку, що німецький дух не є, він назавжди перебуває в процесі становлення. Цей потяг до всього, що є непевним і темним, "демонізм" німецької душі, за висловом Гете, говорить про одвічну схильність німецького духу до експресіонізму.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ В ЖИВОПІСУ, МУЗИЦІ, ЛІТЕРАТУРІ, ТЕАТРІ ТА КІНЕМАТОГРАФІ

"Цілими роками я тупо підтакував і йшов за помилковою художньою засадою, що треба вивчати поверхневу природу, для того щоб творити помистецьки; тепер я зрозумів, як дивитися душею: я отримав здатність дивитися з-під заплучених повік, яка зникає одразу, коли відкриваєш очі, - всі переконані, що мають цю здатність, а насправді її не має жодна людина з мільйонів".
(Густав Майрінк)

Експресія стає автономною близько 1910 року: внутрішній монолог в літературі, елімінація об'єктивності в живопису, втрата тонального і ритмічного центру в музиці. Точно так, як теорія квантової механіки Макса Планка і теорія відносності Ейнштейна перевернули традиційні способи мислення у фізиці, нове мистецтво вимагало від глядача нової орієнтації і критичного ставлення.

В образотворчих мистецтвах експресіоністи відкидали не тільки все, що було імпресіоністичним чи міметичним, а й будь-яку витонченість, рафінованість. Художники-експресіоністи захоплювались різьбою по дереву, їх приваблювали гострота контрасту, схематичність, різкість і грубість ліній, фактурність. У живопису вони використовували важкі лінії та сильні мазки.

Художники-експресіоністи прагнули до спонтанної творчості, яка давала б бачення абстрагованої суті предмету в кількох простих лініях. Для них характерне використання незмішаних кольорів "прямо з тюбика". "Норвезький пей-

заж" Карла Шмітт-Роттлюффа характерно виділяє неприродний аспект пейзажу: яскраво-червона гірська стіна, що зникається з темно-синім небом, а на передньому плані - зелена долина. В абстрактних роботах Василя Кандинського і Франца Марка пейзажі і предмети стають умовними побудовами ліній і кольорів, вони свідомо позбавлені будь-якої схожості з предметами свого зображення. Кандинський, що його спочатку відносили до "інтенсивних експресіоністів", для яких був характерним крайній суб'єктивізм і навмисне ігнорування зовнішнього світу, згодом зовсім переходить до абстракціонізму.

Невимушеність тональності в музиці відповідає відмові від імітування в живописі. Ревізія реальності була проведена Арнольдом Шоненбергом. Він оформив своє експериментаторство, яким вже займався Олександр Скрябін, у послідовну теорію. Він змінював інтервали, завдяки чому звуки ставали неприродними і дивними. Такі "важкі" звуки вимагають від слухача активної зосередженості на музиці. Шоненберг, розробляючи теорію серійної композиції, komponуючи серії з дванадцяти нот, йшов тим же шляхом, що й Кандинський, шляхом зростаючої абстракції і створення емоційно холодних робіт. Але в ранніх роботах, створених ним до Першої світової війни, у його спеціально "зруйнованій", "ламаній" музиці виражаються крайні, навіть патологічні емоції.

В літературі панував "телеграфний" стиль, відчужений у коротких фразах і вигуках, що, на перший погляд, виглядали як спрощення лабіринтності класичного німецького синтаксису. Але ясність експресіоністичної фразеології є оманливою. Експресіоністи (як в літературі, так і в інших видах мистецтва) керувались бажанням підсилити "метафізичне" значення слів (кольорів, ліній, жестів, звуків та ін.). Письменники-експресіоністи жонглюють невизначеними зворотами, які майже не мають зв'язку з ортодоксальними значеннями слів. Ця зумисно темна мова символів і метафор призначена тільки для посвячених в її таємниці.

В експресіоністичній поезії набуває довершеної форми вираження крайніх, патологічних емоцій. Чим більше патологічною є емоція, чим більше вона шокує, тим краще вона підходить для нового стилю. Два найбільш важливі аспекти цієї поезії - крайній прояв фантазії і деформація синтаксису. Вони є засобами досягнення безпосередності, яка дала б можливість звести почуття до слів настільки сильних, що потреба у будь-яких граматичних, синтаксичних і смислових угодах відпала б. По-справжньому сильне почуття, якщо воно було схоплене у своїй силі (інтенсивності), повинне знайти свої власні значення і способи вираження, тому воно визначає свою власну поетику і навіть власну лінгвістику. У вже згаданому маніфесті Едшміда зазначено: "Ми хочемо традиції активного, само-діяльного Духу".

Найбільш важливим засобом вираження думок літературного експресіонізму був театр. Це пояснюється, у першу чергу, розвитком театральної техніки освітлення і декорацій, який викликав великий інтерес у письменників-експресіоністів (більшість з яких були переважно драматургами) завдяки новим невербальним можливостям вираження смислів (слова здавались їм занадто обтяженими стереотипними значеннями і тому, на їх думку, були мало придатними для того, щоб адекватно передати нове світовідчуття).

У 1908 році у Відні відбулась прем'єра п'єси Оскара Кокошки "Убита надія жінки". Це була вистава бунту, що різко поривала з минулим завдяки таким своїм характеристикам, як "динамізм" сценічної режисури, перебільшена пантоміма і буйні жести, а також використання символізму кольору. Мові надавалось порівняно менше значення. У 1912 році було опубліковано ще дві експресіоністичні п'єси: "Жебрак" Зорге і "Жовтий акорд" Кандинського. Перша була поставлена Максом Рейнгардом у жовтні 1917 року і стала важливою віхою в розвитку експресіоністичного театру завдяки новаторській режисурі. Вистава відбувалась на порожній сцені, традиційні декорації були замінені на світлові, що утворювались променями прожекторів. "Жовтий акорд" з'явився на сцені тільки в 1956. В цій п'єсі майже відсутня мова і побудована вона на протиставленні світла і темряви, музики і тиші, хору і оркестру, на танцях дивного характеру з криками екстазу і страху і калейдоскопічному використанні кольору.

Експресіоністична п'єса характеризується нахилом до монологізму і соліпсизму: реально існує тільки один герой, а решта є лише функціями його всесвіту. Точно так і декорації, і світло, і музика, і, навіть, глядачі (з моменту, коли їм пропонується прийняти моральне рішення) є проекціями свідомості центрального героя. Сцена стає полем проектування думок і почуттів - "внутрішньої реальності" і сферою можливостей трансформації людини у її пошуках нового життя. Декорація виступає ієрогліфом внутрішніх емоцій. Акторська гра є неприродною, перебільшеною, такою ж деформованою, як постаті на живописних картинах і гравюрах художників-експресіоністів.

Експресіоністичний кінематограф поєднує в собі риси інших видів мистецтв. У ньому використовуються фантастичні декорації, що виступають емоційним пейзажем і є проекціями почуттів героя. Для нього також характерний монологізм. Герої є абстрактними узагальненнями, а не психологічними типажамі. Тому акторське виконання є неприродним, надмірним, пароксичним. Художнє оформлення фільмів здійснюється в різких, графічних чорно-білих контрастах. Що ж до тематики, то вона тяжіє до межових і патологічних ситуацій або до деформування буденної реальності. Однак потрібно пам'ятати, що експресіонізм не вичерпуєть-

ся набором методів, поверхове застосування експресіоністичних прийомів без його *Weltanschauung* не робить твір експресіоністичним.

* * *

Як вже зазначалось, "Кабінет доктора Калігарі" є ключовим фільмом експресіонізму. Це визнають усі без винятку дослідники. Тому детальніше ми зупинимось на ньому.

У "Калігарі" чітко виділяються дві базові ідеї експресіонізму: "вираження" і "абстракція". Обидві ці ідеї вже тим чи іншим чином розкривались вище. Зміст "вираження" полягає у домінуванні внутрішнього світу й у зведенні зовнішнього світу до його ієрогліфів - "пластична проекція психологічних процесів" (Кракауер). У кіноекспресіонізмі ця ідея набуває більш демонічного забарвлення ніж, наприклад, в драматургії: "зображення примітивних імпульсів і спонтанних почуттів" (Кракауер) не доповнюється утвердженням оновленого, духовного життя (в експресіоністичній драмі примітивним емоціям надавався катарсичний характер, який майже відсутній в кіно). Абстракція трансформує ці первісні емоції у метафізичні сутності, позбавляючи їх усякої життєвої і психологічної достовірності.

Побудова сюжету: Обрамовуюча історія.

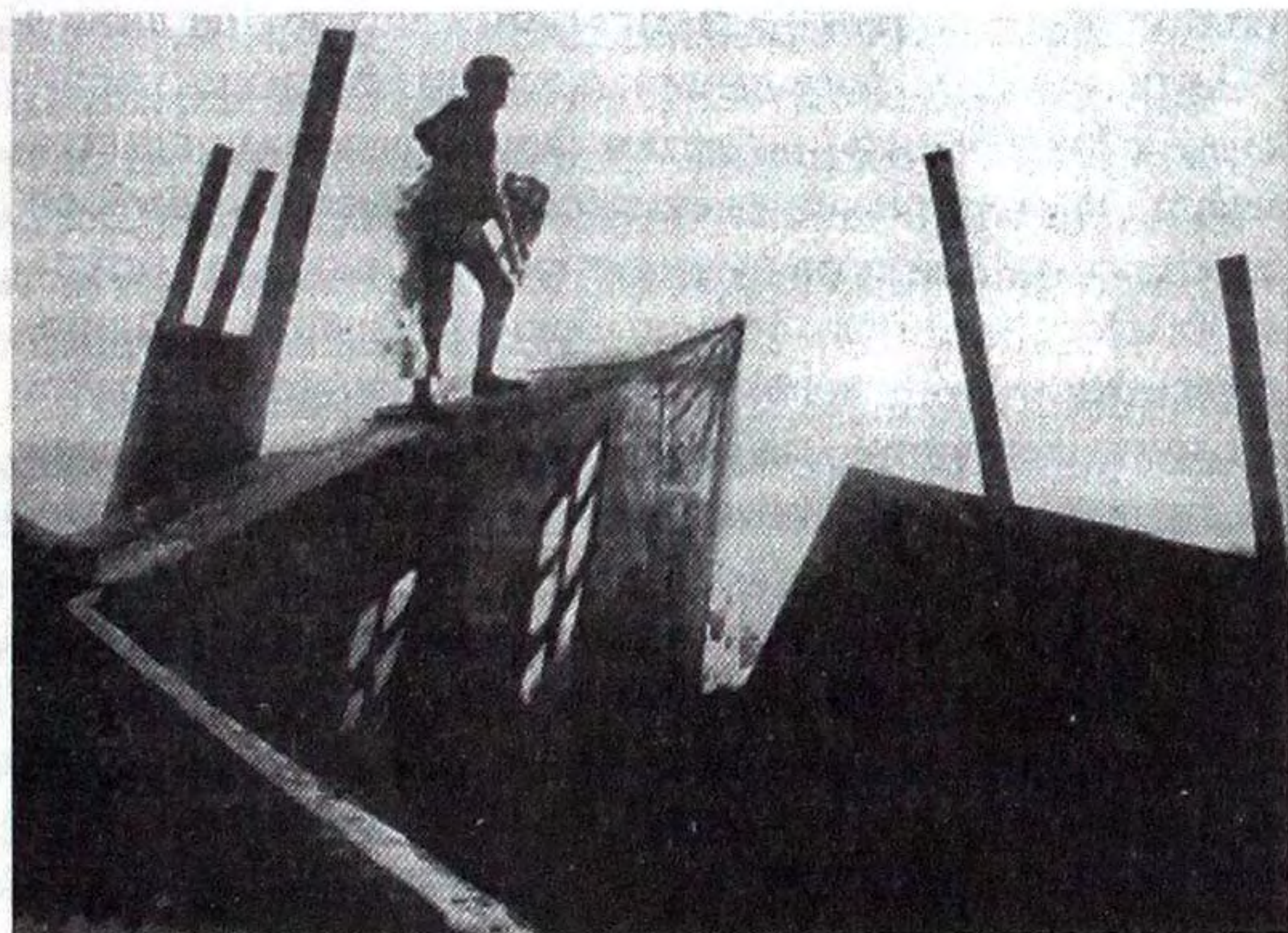
У "Калігарі" три сюжетні лінії: обрамовуюча історія, в якій Френсіс (ліричний герой) розповідає свою історію сусідові по лавочці у дворі психіатричної клініки (пролог) і де у нього стається напад шаленства (епілог). Друга лінія - історія Френсіса, що є найважливішою частиною фільму. І, нарешті, епізод з життя директора клініки, в якому ми дізнаємось, як він прийшов до повної ідентифікації з Калігарі, із його щоденникових записів.

Зігфрід Кракауер, спираючись на записки одного із авторів сценарію "Калігарі" Ганса Яновіца, зазначає, що первинний задум було значно спотворено і позбавлено свого революційного змісту завдяки введенню обрамовуючої історії: події фільму виступають не реальними життєвими перипетіями, а породженнями хворої психіки пацієнта психіатричної клініки. Цю зміну було здійснено режисером фільму - Робертом Віне, незважаючи на протест обох сценаристів. Кракауер вважає, що така зміна була викликана підпорядкуванням вимогам екрану: "У зміненому вигляді "Калігарі" вже не твір, що відверто виражає почуття інтелігенції, а фільм, що потурає смакам і настроям менш освіченої публіки". Однак фільм є такий, який є, і нам потрібно розглядати його як певну цілісність, як готовий результат, яких би змін не зазнавав він в процесі свого створення.

Використання одного художнього сюжету, щоб ввести інший, не є рідкістю. Це один із найдавніших оповідних засобів, що сягає своїм корінням в "Казки тисячі і однієї ночі", "Декамерон" і "Кентерберійські оповідання". Особливо в тих випадках, коли головна історія неправдоподібна і чудесна, обрамовуюча історія дає можливість автору зняти із себе відповідальність за дивні події і запевнити читача, що всі чудеса не є породженням авторської фантазії.

У "Калігарі" обрамовуюча історія виконує дещо іншу функцію, вона покликана пояснити спотворені образи історії, яку розповідає головний герой (Френсіс): він божевільний і тому спотворення є баченням психічно хворої людини. Але це також спосіб здійснення переходу від повсякденної дійсності глядачів до внутрішнього світобачення Френсіса;

Кадр з фільму "Кабінет доктора Калігарі".





Афіша до фільму "Кабінет доктора Калігарі".

введення проміжної ланки ілюструє експресіоністичну тезу, що "чиста" реальність речей здається спотвореною і божевільною для здорового глузду.

Виникають цілком виправдані асоціації з німецьким романтизмом, в якому обрмовуючі історії мали фундаментальне і принципове значення. Так, "Серапіонові брати" Гофмана демонструють філософське значення обрмовуючої історії. Щотижня кілька студентів збирається, щоб розповісти один одному фантастичні історії, які є повним запереченням загальноприйнятих буржуазних цінностей. Вірцем для них є герой першого оповідання Серапіон, який, цілком перебуваючи у світі своєї уяви, виглядає божевільним. "Принцип Серапіона" був сформульований одним із студентів: внутрішній світ більш реальний, ніж зовнішній, однак бачити внутрішній світ з повною ясністю надзвичайно важко. Це складно тому, що явища внутрішнього світу видимі у формах зовнішнього і розум може тільки здогадуватись про них. Студенти, відносячи себе до серапіонових братів, відкидають реальність зовнішнього світу, що за практичними стандартами буденного життя виглядає як безумство. Гофман, використовуючи цю обрмовуючу історію для восьми казкових сюжетів, будує своєрідний місток і водночас викладає свою концепцію, схилиючи читача до ідентифікації із цим духовним братством.

Обрмовуюча історія в "Калігарі" теж призначена не тільки для того, щоб примирити деформовану реальність фільму з вимогами здорового глузду. Вона спонукає глядача

ідентифікувати себе зі співбесідником Френсіса, слухаючи розповідь божевільного, глядач має можливість побачити світ, позбавлений звичної стабільності і природних законів.

Художнє оформлення: Графічність. Світло і тінь.

Художнє вирішення деформації світу "Калігарі" базується на графічній ідеї. Приклад протилежного, імпресіоністичного вирішення маємо у фільмі Фріца Ланга "La Folie du Dr. Tube", в якому для деформації використовуються криві дзеркала, що дають плавно і хвилясто "розтягнуті" зображення.

Графічні мистецтва були важливим аспектом розвитку експресіонізму. Художники Дрезденської групи "Die Brücke" особливо захоплювались дереворитами, суворість яких дуже підходила для їх безкомпромісності у підкресленні контрастів і до їх бажання дати незмінне і вічне вираження "суті" предмету прямими і економними формальними засобами. Чорно-біла природа графічного мистецтва і той факт, що лінія за визначенням є абстракцією, приваблювали художників-експресіоністів у їхніх пошуках засобів для вираження "справжньої суті речей". Графік і письменник Альфред Кубін (спочатку саме його автори сценарію планували запросити для оформлення фільму) повторює лейтмотив усіх експресіоністичних маніфестів і заяв: створювати символи містичної "суті" природи, а не відтворювати її прояви. Саме ці ідеї надихали художників берлінської групи "Буря" - Германа Варма, Вальтера Рьоріга і Вальтера Реймана, що працювали над створенням декорацій до "Калігарі". Герман Варм учас, коли він працював над оформленням "Калігарі", заявив, що кінематографічний образ повинен бути графічним. "Кінообрази, що відхиляються від реальних, повинні мати фантастичну, графічну форму. Образи повинні бути примарними і жахливими. Жоден із елементів реальності не повинен бути впізнаваним".

У мальованих декораціях була повністю спотворена перспектива, замість прямих ліній, кутів, площин - косі і похилі, знищений ефект трьохвимірності. "Декорації спричинили перетворення матеріальних об'єктів на символічну орнаменталістику" (Кракауер). Дослідник кіноекспресіонізму Рудольф Куртц зауважує, що деформовані, похилі лінії мають метафізичне значення, вони провокують цілком інші емоції, ніж звичні для ока, гармонійні побудови.

Експресіоністичні декорації ставили за мету пробудження "латентної фізіогномії" середньовічного міста, в них виразився "духовний неспокій", що здійснює "одушевлення неорганічного", якщо говорити термінологією Воррінгера. "Одушевлені речі завжди переслідували німецький нарцисизм" (Лотта Ейснер), вони оживали завдяки тому, що втрачали своє матеріальне значення (сонне існування), свою автономію і ставали духовними сутностями, що здатні вступати в діалог з людиною. З одного боку, позбавлені зовнішнього існування, вони повністю поглинались внутрішнім світом людини, а з іншого, - набирали над нею демонічної влади, так що власне "я" людини, розширене до всесвіту, зникало в ньому.

Освітлення "Калігарі" теж підпорядковане графічній ідеї. Воно підсилює тривожність, що передається просторовими деформаціями декорацій. Найбільш вражаюча риса освітлення в "Калігарі" - його часта відсутність: у цьому світі, позбавленому сонячного світла, тіні, намальовані на декора-

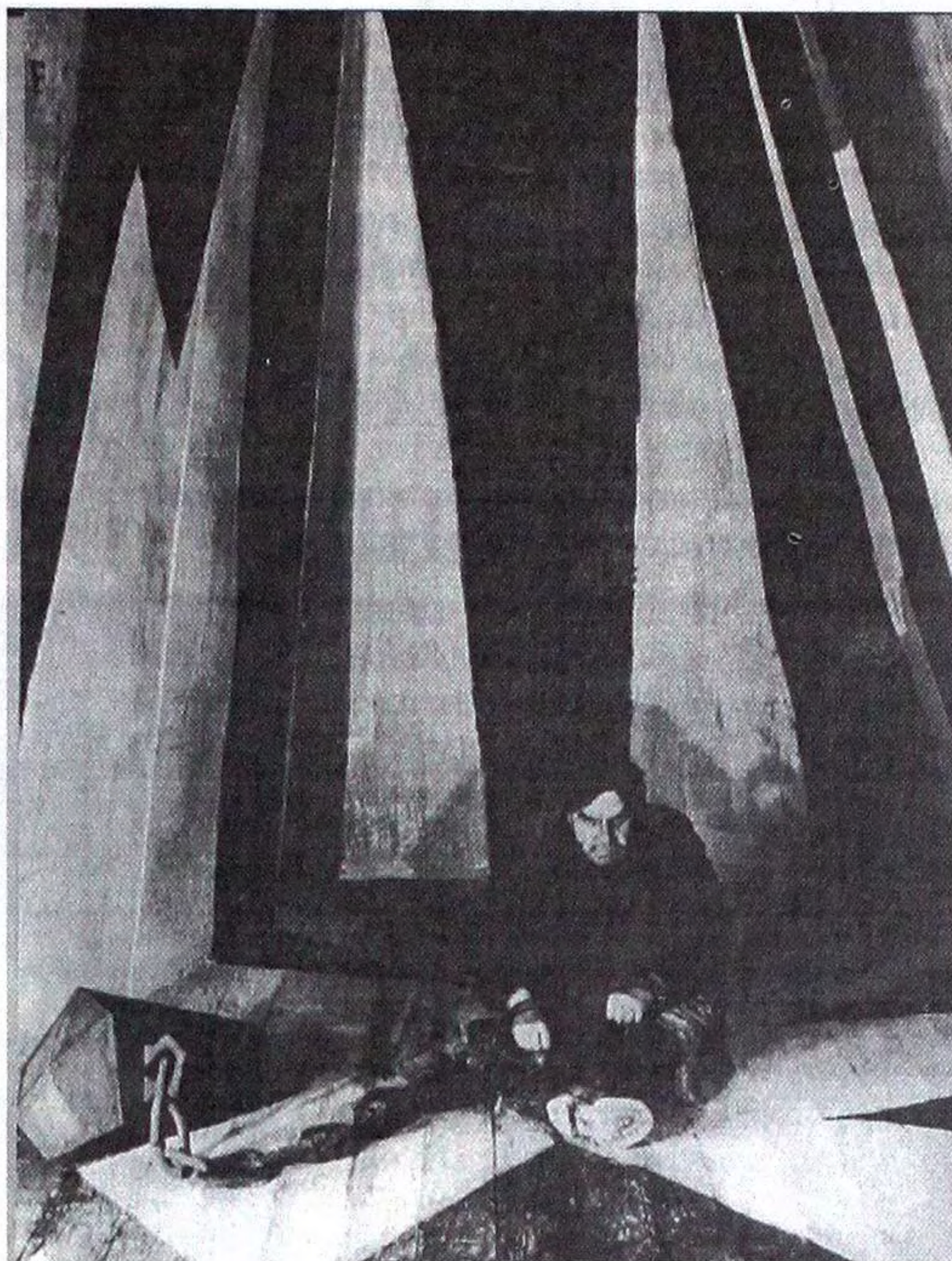
ціях, спотворюють відчуття перспективи, трьохвимірності і позбавляють просторові зв'язки їх основи у фізичній реальності. Плями світла і тіні, незалежно від освітлення, залишаються незмінними, моторошно непорушними. Важливий елемент художнього оформлення "Калігарі" - титри, що є частиною безумного світу. Клиноподібні шрифти, надмірно підкреслені, із знаками оклику і псевдоархаїчним правописом є свідомо немистецькими, як більшість із експресіоністичних афіш чи обкладинок.

Акторське виконання: пантоміма.

Гра акторів в "Калігарі", особливо Вернера Крауза у ролі Доктора Калігарі і Конрада Вейдта у ролі Чезаре, є типово експресіоністичною. Акторська школа німецького експресіонізму справила значний вплив на все німецьке німе кіно, навіть на ті фільми, які не мають ніяких зв'язків з експресіонізмом. Її теорії часто використовувались у постановці різноманітних театральних п'єс, що були написані під час і після Першої світової війни. Але вони були не менш значущими для німого кіно, тим більше, що майже всі провідні актори прийшли в кіно, маючи досвід експресіоністичної гри в театрі.

Пантомімічний аспект експресіоністичного театру відіграв значну роль у розвитку стилю гри в німецькому німому кіно. Схильність до пантоміми походить з потреби драматурга змалювати повідомлення, що було апокаліптичним або рапсодичним вираженням суті людського існування (екзистенції). Ці драматурги хотіли зобразити свої повідомлення у вибухах до-логічної або пост-раціональної енергії, які виключають можливість причинного аналізу або психологічного розуміння. Каузальне мислення і психологія часто проклинались або висміювались експресіоністами. Вони вважали, що психологія не може проникнути в суть "людськості", а може займатись тільки її зовнішніми проявами і симптомами на рівні буденної реальності. Для того, щоб досягти вищої природи, очищеної реальності, на противагу неістотності зовнішнього, робились радикальні зміни у структурі п'єс: деіндивідуалізація героїв, які ставали прототипами певних ідей, і повна елімінація можливостей розуміти їх з точки зору психології. Для того, щоб уникнути психологічно мотивованих осіб на сцені, експресіоністи працювали з мовою. Мета полягала у тому, щоб досягти концентрації і очищення мови до такої міри, щоб слова самі ставали жестами, або явними атрибутами головної ідеї, втіленої у поєднанні усього руху, сценографії, освітленні та ін. на сцені. Дискурсивна і аналітична мова, як і психологія, вважалась занадто врослою у буденну реальність, щоб бути здатною висловити вищу реальність. Тому саме пантомімі, з її мімікою і жестикуляцією, надавалась перевага, як методу, що передає необхідну напруженість і безпосередність експресіоністських абстракцій, що знаходяться понад аналізом.

В епілозі, що додавався до п'єси "Спокуса" (1913), Пауль Корнфельд формулює принципи, які, на його думку, є суттєвими для актора експресіоністичного театру. Корнфельд повністю відкидає метод Станіславського і застерігає акторів від імітації реальних людей. Почуття, яке не є непідробним, і яке було штучно стимульоване, є чистішим, яснішим і сильнішим від тих почуттів, які викликані безпосередніми життєвими причинами. Актор повинен бути вираженням думки, почуття або фатуму. Крупні жести акторів, обтяжені зна-



Кадр з фільму "Кабінет доктора Калігарі".

ченнями і почуттями, призначались для втілення крайнощів енергії і чуттєвості. Гострі, різкі, ексцентричні рухи актора є деформацією жесту, яка відповідає спотворенню предметів у візуальних мистецтвах.

Таким акторам, як Вернер Крауз і Конрад Вейдт, вже обізнаним з експресіоністичним театром, було легко перейти до німого екрану і вписатись у "Калігарі". На відміну від решти акторів, вони грають у стилі, що цілком відповідає духові фільму. Їхні лінійні рухи, підпорядковані чіткому ритму, ніколи не виходять за обмеження геометричної площини.

Два виміри німецької душі: тиранія і хаос.

Зігфрід Кракауер дав смисловий аналіз "Калігарі", що став класичним. Доктор Калігарі втілює абсолютну тиранічну владу. Він є художнім попередником Гітлера. "Калігарі" - своєрідний його попередник тому, що використовує гіпнотичну владу для повного підкорення пацієнта своїй волі. Його методи - метою і змістом - йдуть попереду тих дослідів над народною душею, які першим здійснив Гітлер у гігантському масштабі". Інший, протилежний тиранії полюс - хаос, який втілюється в образі ярмарку. Кракауер підсумовує: "Свідомо чи ні, "Калігарі" показує, як розривається німецька душа між тиранією і хаосом, не бачить виходу із безвихідного становища. Будь-яка спроба втечі від тиранії приводить людину в крайнє замішання почуттів і немає нічого дивного, що весь фільм пронизаний атмосферою жаху. Так, як і нацистський світ, мікрокосм "Калігарі" переповнений зловісними знаками, жахливими злочинами, вибухами паніки".