

Алісія ХЕЛМАН ФРІДРІХ МУРНАУ,

або Семантика виразальних засобів кіно

Андре Базен у відомих роздумах про неореалізм назвав Фрідріха Мурнау одним із перших творців, який «вірив у дійсність». На якій підставі? Він не брав до уваги його експресіоністичних фільмів, а передовсім «Порт'є з готелю «Атлантик», фільм, реалізований 1924 року (прим. перекладача: в нашій країні цей фільм відомий під назвою «Остання людина»). Базен звернув увагу на те, що головними виразальними засобами для Мурнау були глибина різкості і рух камери, що, на думку французького критика, мало знаменувати реалістичну орієнтацію німецького творця. Той фільм історики визнали реалістичним також з іншого погляду, беручи до уваги зміст, суспільну спрямованість, вибір середовища, аналіз психіки «маленької людини». Довкола «Порт'є з готелю «Атлантик» нагромадилося багато інтерпретаційних непорозумінь, незважаючи на те (а, може, саме через те), що завжди цінувався незвичайно високо. Застосовані тут майстерні новації, зокрема, рухома камера, відкрили перед Мурнау ворота Голлівуду, де тоді ще так не застосовували техніки.

Розійшлися погляди і в багатьох інших питаннях, важливих для фільму, починаючи з того, якою мірою «Порт'є з готелю «Атлантик» є твором Мурнау і кому належать новаторські відкриття фільму.

До 100-річчя кінематографа в Республіканському Будинку кіно зусиллями асоціації кінокритиків України проводяться перегляди світової кінокласики. Уже показані фільми французького «Авангарду», німецькі фільми 20-х років, зокрема «Носферату - симфонія жаху» (1922) та «Остання людина» (1924) Фрідріха Мурнау. Пропонуємо вашій увазі статтю польської дослідниці А.Хелман, присвячену творчості цього режисера.

Немає згоди і щодо визначення до якого напрямку належить «Порт'є з готелю Атлантик». Виник він на схилі камершпіле і з перспективи його розвитку сприймається як третя частина трилогії, першими двома якої були фільми Лупу Піка «Осколки» (1921) та «Свят вечір» (1923).

Відповіді на питання, хто є автором «Порт'є з готелю «Атлантик» треба шукати у самому фільмі. Дані настільки суперечливі, що, вибираючи між ними, довелося б вирішувати всліпу. Сумніви виникли тому, що Мурнау не був автором у сучасному розумінні цього слова. Особливість «Порт'є з готелю «Атлантик», хоч і видається він твором, який об'єднав зусилля багатьох, мусила визначити одна індивідуальність. Чудова відповідність теми і форми, техніки і змісту схиляє до пошуків тої індивідуальності поза особою режисера. Мурнау ніколи не співпрацював над сценарієм, не писав діалогів, про нього говорили, що замість голови мав камеру, а у фільмі його не цікавило нічого, окрім техніки. Отже, авторами могли бути: сценарист фільму Карл Майер, оператор - Карл Фреунд чи навіть виконавець головної ролі Еміль Яннінгс.

Два факти не підлягають сумніву. Над «Порт'є з готелю «Атлантик» працював колектив майстрів свого фаху: Майер, з ім'ям якого було пов'язано немало видатних творів німецького кіно першої

половини 20-х, Фреунд - оператор високого класу, видатні пластики - Херлс і Рьохрінг, знаменитий актор Яннінгс і великий технік, людина-камера - Мурнау.

«Портъє з готелю «Атлантик» був «адміністративно» запланований як фільм, сповнений майстерної вигадки. Поммер (продюсер) домагався від групи, аби неодмінно вигадала «щось дивовижне», що зробило б твір таким, що запам'ятався. Другий факт - то співпраця його творців, про яку можна уявити із самого фільму, а також художня авторська свідомість Мурнау, котрий навіть із таким знаменитим ансамблем не усунувся з керівної ролі. Те, що був, по суті, незалежний від Майєра і Фреунда, легко довести, вказавши, що творив також і без них («Носферату», «Табу»), зберігаючи той самий стиль, не послаблюючи майстерності. Авторство Мурнау означало уміння вести оповідь виключно мовою кіно, повне використання семантики образних виражальних засобів. Мурнау вмів психологічно складну, соціально важливу оповідь перекласти на потік німих образів, знаходячи способи для вираження цілого багатства значеннєвих та емоційних відтінків. Чи був Мурнау реалістом? І в якому значенні того слова? Чи «Портъє з готелю «Атлантик» належить до експресіонізму, камершпіле, чи, може, якогось іншого стилю?

Більшість істориків вважає, що експресіонізм і камершпіле були явищами різними. Ця думка, присутня в новіших працях, взята під сумнів з уваги на факт, що представниками обох течій були ті самі творці, ті самі явища виникали майже одночасно, а у фільмах були вжиті ті самі засоби. На думку Садуля, камершпіле - це поворот до літературного натуралізму. Кнетшх оцінює його як спробу збагачення виражальних засобів кіно засобами театру. Єжи Тепліц відрізняє камершпіле від експресіонізму новим героєм, якого додали до типово експресіоністичного бачення, особливо якщо йдеться про позицію автора, як і про вжиті виражальні засоби. Найвище оцінив камершпіле Хемпел, вважаючи його важливим етапом у розвитку мистецтва кіно, що сигналізував поворот у бік реалізму і зображення на екрані важливих для людини проблем. Залежно від точки зору на камершпіле, «Портъє з готелю «Атлантик» називали фільмом реалістичним, реалістично-експресіоністичним, реалістично-натуралістичним. (...)

У початковий період існувала - у технічній площині - незаперечна спільність між експресіонізмом та реалізмом, та вже наступний етап (віддзеркалений у «Портъє») характеризується зміною оптики.

В експресіоністичній естетиці предмети, декорації, тло творили атмосферу фаталізму, трактували світ як везіння, в якому людина, будучи іграшкою вищих сил, невидимих і незбагнених, нездатна зрозуміти свого призначення, є зверху приречена на остаточний крах.

Реалізм звільняв предмет від його метафізичних залежностей і повертав йому властиве місце в повсякденності. Не виокремлював деталі, а давав узагальнений образ реальності. Творці пробували відкинути песимізм експресіоністів, повніше віддзеркалюючи становище людини. Їхній герой -



Фрідріх Мурнау.

жива людина, не маріонетка експресіоністів - одержував шанс: міг програти, та міг і виграти.

На переконання швейцарських дослідників, мовне новаторство Мурнау в «Портъє з готелю «Атлантик» затінило інші аспекти твору, захоплюючи досконалість форми сублімувала його реалістичний зміст до того рівня, що це спрямувало коментаторів на манівці інтерпретацій міфічних, часто блискотливих, які зовсім не відповідають суті твору.

Стиль Мурнау, його гнучке «письмо», чудова гармонійна драматургія, концертна віртуозність руху камери справляє враження, що реалізм переключився на предмет чистої естетики. Багато інтерпретаторів намагалося схопити суть того процесу. Шукали вони «другого дна», вдаючись до параболічного прочитання твору. В результаті тої лектури Лотта Вейснер пише про кінець, що спіткав героя, як про поступку дияволу.

Цитовані кінознавці відкидають як міфічну гіперболізацію «Портъє», так і найпоширенішу психологічну інтерпретацію, на думку якої (згідно з поетикою камершпіле) фільм є аналізом психіки «маленької людини». Натомість пропонують бачити у творі Мурнау соціологічний опис двох не про-



Кадри з фільму «Остання людина». Режисер Ф.Мурнау. 1924.

сто різних, а полярних середовищ, які, проте, керуються таким самим ритуалом.

Описуючи повсякденні радощі і смутки бідняків, Мурнау відкривав замкнений світ, в якому не набирає звучання жоден інстинкт революційних змін. Сусіди і знайомі порт'є, захоплені його розкішним мундиром, надають більшої ваги суспільній функції старої людини, аніж суспільному стану, який він з ними поділяє. Порт'є крадькома вдягає мундир, аби рятуватися від ганьби власного становища, бо ті, хто ним захоплювався, пережили б шок від його падіння.

Так само замкнений і світ буржуазії, для якої готель стає видовищем. Жорстке око кінокамери виявляє штучність і бездуховність середовища. Паралельний монтаж (добірна їжа готельних гостей і порт'є, що сьорбає свій суп) підкреслює бар'єр суспільної несправедливості, яким розділені два світи фільму.

Соціологічний світ, що приводить до думки про «сучасний гуманізм» Мурнау, не є все ж достатнім. Проста історія разом зі своїми суспільними висновками не могла б хвилювати глядачів, як правило, досить байдужих до таких тем і проблем. Аналіз змісту «Порт'є з готелю «Атлантик» не дозволяє догадатися про причини, завдяки яким фільм зробив таку незвичайну кар'єру, зокрема в середовищі американським, де мусив би бути не зовсім зрозумілим прусько-юнкерський фетиш мундира, що розкриває «долю німця».

Мурнау сягнув у тому фільмі рангу твору мистецтва (трагічної поеми, як хоче дехто інтерпретувати), який впливає глобально як сповнена значення форма. Урухомив усі можливості кіномови, що дозволило йому не користуватися пояснювальними написами, а замість цього надати творові повної прочитуваності, як на рівні анекдоту, так і на рівні емоції та авторського коментаря, який виявляє багато змістів показаної дійсності.

«Порт'є з готелю «Атлантик» довів, що існує семантика виражальних засобів кіно, і що існує вона поза сферою, яка пов'язує знак твору з дешифруванням дійсності. У творі Мурнау значення реалізується в результаті досконалого взаємозв'язку твору, немов би генерованого правильністю внутрішньої структури, істотністю зв'язків і взаємозалежностями вжитих виражальних засобів.

Застосування рухомої камери надало головну роль у тому фільмі апаратові. Хоча Мурнау не відійшов так далеко у виражальних функціях монтажу, як це йому приписує Базен, оживлена глибина кадру стає основним засобом оповіді. «Порт'є з готелю Атлантик» доводить те, на що пізніше вказав точний аналіз «Громадянина Кейна» Уеллса, а саме: поглиблення кадру дало смислову цілісність неспівмірного багатства (кожний елемент стає значущим) більшу, ніж у випадку, коли єдиним носієм значення є монтаж. На відміну від техніки монтажу, в техніці просторової розбудови кадру немає протиставлення нав'язаних волею автора значень змісту самій дійсності. Натомість є заміна техніки простої на складнішу, перехід від одного носія значення до багатьох носіїв, які перебувають у складних взаємостосунках.

Поглиблення кадру стає полем складних дій камери, яка кружляє довкола речі, ступає за героями. Через її рухи і зміни точок зору Мурнау робить з неї не тільки об'єктивного свідка, а й засіб передачі суб'єктивних станів. Неймовірні рухи апарату забезпечують як розвиток сюжету, так і вираження емоційних станів героя, замінюють звукові ефекти і коментар автора.

Поки порт'є красується у своїй уніформі, зображається він з нижніх ракурсів, що додає постаті величі; з моменту, коли він уже не порт'є, а прибиральник у туалеті, його падіння передається зніманням згори.

Схильність Мурнау до користування світлотінню, поєднання пластичності і драматизму знайшло свій найвищий вираз у сцені, де zdegradований порт'є виконує свою нову функцію. Складні двері туалету вимальовуються прямокутником непроникного мороку. З тієї хвилини, коли герой у них заходить, виникає враження, що він падає у безнадійну прірву.

«Порт'є з готелю «Атлантик» постав на роздоріжжі стилів, шкіл, напрямів. Скінчився період камершпіле, догасав експресіонізм (свою несподівану живучість він проявив згодом у кіно радянському і особливо в американському, але у змінній, перетвореній іншою традицією версії), нова дійсність ще не встигла народитись. Суперечка про те, яку з цих тенденцій репрезентував «Порт'є з готелю «Атлантик», видається досить академічною. Водночас відповідь не має тут такої ваги і значення, як в іншій ділянці мистецтва, де має значення, наприклад, альтернатива належності митця до класицизму чи романтизму.

Кінематографічні напрямки і стилі змінювалися багато разів протягом одного покоління. Джерела, з яких черпав Мурнау, були подібні, опиралися на ту саму технічну і мовну базу.

Точні поділи тут взагалі неможливі. «Порт'є з готелю «Атлантик» має в собі багато від експресіонізму, скоріше, від камершпіле, він відповідає вимогам німецького реалізму, але таємниця його успіху не у належності до котроїсь із цих течій, скоріше в його індивідуальному характері. «Кінематографічність» «Порт'є з готелю «Атлантик» відрізняє його від живописності експресіонізму і від театральності камершпіле, рухома камера і поглиблення кадру - від німецького реалізму, який віддавав перевагу монтажу. Характерно, що у витончених інтерпретаціях творчості Мурнау відсутнє просте спостереження, що кінематографічні засоби, якими він послуговується, не є типовими (більше не з'являлися взагалі) для жодного з напрямків, до якого належить фільм. Але якщо ті засоби, їхній порядок, їхня співпраця, так одноставно всіма підкреслюване їхнє новаторство свідчить про особливість фільму, то належало б досягнути їх безпосередньо, а не через другорядні свідчення, що з'явилися в той самий час.

Якщо «Громадянин Кейн» мав, як хоче того Базен, своїх європейських попередників, то чи не слід би визнати «Порт'є з готелю «Атлантик» родоначальником тієї лінії розвитку кіно?

«Кіно», 1973, №4.

З польської переклала Л.Брюховецька.

Дебют нової мистецької спілки

«Liga Artis» - ця назва викликає подвійну асоціацію: таємного елітарного товариства посвячених одностайців та класично-академічного об'єднання. Насправді це - всеукраїнська спілка молодих митців. Її членів об'єднує бажання працювати на терені мистецтва і розраховувати на власні сили. Палітра творчих уподобань розмаїта - від етнографічної дитячої студії «Родина» і майстрів народних інструментів до класичної музики, від живопису на об'ємних формах до формальних пошуків у кіно, від театралізованої поезії до поетичного театру. Натяк на академічність був хіба що у місці презентації (університет «Києво-Могилянська Академія») та у походженні її засновників (президент - студентка Української Академії мистецтв).

Презентація тривала тиждень. У картинній галереї було розгорнуто художню виставку (живопис, графіка, скульптура, народні інструменти, сценографія), відбулася низка мистецьких акцій - поетично-музичний вечір, концерт гурту фольклорної музики «Колорит», вечір кобзарського мистецтва студії М.Будника, вистави двох театрів: «Астрея» (серед найвдаліших - «Адам і Єва» за однойменним твором М. Твена та п'єсою «Полювання на щурів») та Центру експериментальної драматургії («Аскольдів Дір» - варіації на тему однойменної п'єси молодого київського автора М.Курочкіна та французької п'єси «Промова батька» Г.Фуасі).

Зацікавлення викликала програма кінематографістів - слайд-фільм «Маестро» (режисер О.Санін, оператор С.Михальчук), що не зміг поки стати повноцінною картиною через брак коштів; публіцистичний відеофільм І.Ткаленко «Андрогіні», «Стіна» О.Безпалого. Анімаційна програма була унікальною, бо її автори і виконавці - діти.

Що чекає Спілку? Творення нової течії, стилю, теорії? Нові талановиті твори? Чи стане вона продюсерською фірмою? На ці питання відповіді дасть час. А поки що констатуємо, що потяг до мистецтва не вмирає в нашій не дуже прихильній до мистецтва дійсності.

Надія Мірошніченко