

# Рефлексії німецького кіно / 2

## Література і кіно.

Із початків свого теоретизування кінематограф намагався відмежуватись від традиційних видів мистецтва, щоб знайти власні засоби виразності. У першу чергу це стосувалось театру і літератури. Фільм не повинен бути знятою на кіноплівку виставою; фільм не повинен бути ілюстрацією до літературного твору. Ці дві поширені свого часу тези промовлялись також і німецькою мовою. У 1916 році колишній рейнгардтівський актор, на той час вже актор, режисер і пристрасний прихильник кіно Пауль Вегенер проголошував це у своїй публічній лекції «Мистецькі можливості кіно».

Однак у такій «літературній» країні як Німеччина сценарій завжди відігравав велику роль; так було і в «золоті» 20-ті роки, і в період другого розквіту національного кінематографа, що дістав назву «Молоде німецьке кіно». Власне, це і намагалась продемонструвати ретроспектива фільмів-екранізацій німецькомовної літератури: зв'язок з багатомовною літературною традицією залишається міцним і постійним. Добір фільмів, очевидно, мав на меті охопити якомога ширший часовий простір (від 1930 до 1994), але мистецький рівень фільмів різний. Деякі залишались все тією ж «ілюстрацією літературного твору», дуже бідною на суто кінематографічну виразність.

До речі, амбівалентність появи звукового кіно полягає у тому, що ширші технічні можливості часто породжують зниження художності основної маси кінопродукції. Звук спричинив літературизацію кінематографа: вся візуальна віртуозність німої ери стала начебто непотрібною, бо основне джерело інформації перейшло на діалоги. Якщо вимкнути звук у більшості сучасних фільмів, вони стануть не тільки незрозумілими, але й зовсім нецікавими, оскільки візуальний ряд у них дуже бідний. Це стосується, зокрема, фільму «Правосуддя», який є справді блідою копією блискучої афористичної прози Дюрренматта. Відомо, що з великого (як у значенні розміру, так і масштабу) літературного твору дуже важко або й неможливо зробити гарний фільм — у цьому проблема екранізації класики. Будь-яка екранізація цікава лише тоді, коли вона інтерпретує, а не «дослівно» відтворює. Звичайно, центральним фільмом програми був

«З 27 вересня по 1 жовтня 1998 року у Київському будинку кіно проходила ретроспектива німецьких фільмів під спільною назвою «Література і кіно». Цей показ відбувався у рамках книжкової виставки «Німецькі сторінки», організатором якої виступив Гете-Інститут у Києві. У програмі було представлено п'ять фільмів. «Лілі Марлен» (1980, режисер Р.В.Фасбіндер, за автобіографічною повістю Лейли Андерсен «Небо має багато кольорів»), «Брігітта» (1994, режисер Д.Кньопфель, за одноіменним романом Альберта Штіфтера), «Правосуддя» (1993, режисер Г.В.Гайссендюрфер, за одноіменним романом Фрідріха Дюрренматта), «Блакитний янгол» (1930, режисер Дж. фон Штернберг, за мотивами роману Генріха Манна «Професор Унрат») та «Останній вихід Валлера» (1988, режисер К.Вагнер, за мотивами роману Герхада Кьопфа «Відстань»).

«Блакитний янгол»; цікаво було ще раз переглянути «Лілі Марлен», хоча це і не найкращий фільм Фасбіндера. Нижче йтиметься про ці два фільми, не тільки тому, що вони заслуговують найбільшої уваги за своїм мистецьким рівнем, а й тому, що у них виявились цікаві спільні моменти.

Сюжет «Блакитного янгола», як і сама назва, дещо відрізняється від літературного джерела, роману Генріха Манна «Професор Унрат». У фільмі акцент переноситься на жіночий образ — співачку Лолу-Лолу (Марлен Дітріх), яка у Генріха Манна мала другорядну роль. Музичні номери Дітріх є активною протиположністю наративу, який більшою мірою належить чоловічому герою — професору Унрату (Еміль Яннінгс). Як згадують очевидці, Яннінгс — на той час найбільша зірка німецького кіно — відчував, що Дітріх «забирає» у нього фільм, і платив їй за це неприхованою ненавистю.

Професор, войовничий ханжа, дізнається, що гімназисти вечорами відвідують сумнівний бар «Блакитний янгол», де гастролює Лола-Лола. Обурений і в глибині душі схвилюваний він вирушає в нічний рейд до «розсадника розпусти». Зустрівши там «божественну» Лолу-Лолу, Професор потрапляє у ряд комічних ситуацій і, врешті, йде додому з трусиками примадонни, замість носової хустинки в кишені. Наступного вечора невдаха робить спробу повернути цю пікантну деталь туалету, але потрапляє у вир любовних пристрасей навколо незворушної Лоли-Лоли і опиняється в її ліжку. Все це стає відоме гімназістам, які зустрічають Професора недвозначними еротичними малюнками на дошці. Не допускаючи жодної плями на своїй репутації, Професор одружується з Лолою-Лолою і подорожує разом з акторською трупкою. З часом він позбувається як своїх матеріальних статків, так і моральних принципів. Тепер, щоб якось звести кінці з кінцями, він продає фотографії своєї дружини (ті самі, які колись потрапили йому до рук в гімназії). Директор трупи укладає вигідний контракт з тим же баром «Блакитний янгол». Центральним номером програми має бути сенсаційний виступ Професора — приниження перед колишніми колегами і учнями. Зал переповнений. У знайомій гримерній нещасний Професор в огидному клоунському костюмі зазнає чергового удару:



Лола-Лола відверто фліртує з красенем-атлетом. Він відмовляється виступати, але безжальний погляд Лоли-Лоли «виштовхує» його з-за куліс. Божевільне кукурікання Професора на сцені — моторошна агонія людської гідності. Фінал — Професор повертається до своєї гімназії і помирає, міцно схопившись за свій стіл.

«Блакитний янгол» є взірцем віртуозності у вираженні душевного стану пластичними засобами. Цей фільм насичений візуальною метафорикою, яка не лише ілюструє чи доповнює сюжет, а й моделює і випереджає його. Так, від самого початку Професор оточений образними провісниками майбутнього краху. Пророкує небезпеку смерть канарейки у клітці (хоча це й трюїзм). Під час першого візиту до балагану Професор натикається на клоуна з застиглою маскою-обличчям, яка зловісно втуплюється в нього: у майбутньому Професору доведеться вдягнути цю личину на себе. (До речі, існує народне повір'я про те, що можна зустріти свого двійника, який провіщає долю; схожу історію розповідав Гете у «Розмовах з Еккерманом».) Прокинувшись у ліжку Лоли-Лоли Професор обнімає огидну чорну ляльку, яка показує справжню відьомську природу милої білявки.

«Лілі Марлен» Фасбіндера зроблений за моделлю американської мелодрами з розрахунком на міжнародний ринок. Це його найбільш комерційний фільм, і, можливо, тому відчувається якась невпевненість авторського почерку, еклектизм стилю. Фасбіндер — режисер камерного кіно.

Віллі (Ганна Шигула) — ресторанна співачка з бездарним голосом зате привабливою чутливою зовнішністю. Її наречений — швейцарський єврей Роберт Мендельсон (Джанкарло Джаніні). Він член підпільної організації і здійснює таємні виїзди до Німеччини, переправляючи фальшиві паспорти євреям. В один такий рейд Роберт їде з Віллі, але сімейство Мендельсонів, яке проти одруження Роберта з арійкою, робить так, що назад до Швейцарії їй не пускають. Підприємлива Віллі звертається до німецького офіцера, який колись, будучи в Швейцарії, залишив їй свою адресу. Ним виявляється досить високий чиновник відділу культури, який стає її покровителем і допомагає записати пластинку. Одна з її пісень — «Лілі Марлен»

— стає шалено популярною. Кар'єра Віллі робить карколомний злет; сам фюрер зустрічає її.

Під час чергової поїздки до Німеччини Роберт зустрічається з Віллі; це романтичне побачення закінчується арештом Роберта. Щоб допомогти коханому, Віллі на прохання керівника місцевого Руху опору (його зіграв Фасбіндер; наслідуючи Хічкока, він полюбляв з'являтися в епізодичних ролях у своїх фільмах) йде на сміливий і ризикований крок. Вона дістає мікроплівку, яка згодом допомагає звільнити нацистських полонених, серед яких був і Роберт.

Після поразки Німеччини Віллі повертається до Швейцарії, щоб нарешті зустріти свого нареченого, але знаходить Роберта одруженим, на вершині успіху. Вона залишається зовсім самотня.

Фільми «Блакитний янгол» і «Лілі Марлен» цікаво перетинаються, і точкою перетину є, звичайно ж, Марлен Дітріх. Зі своїх театральних виступів Дітріх принесла в кіно чаруючі тембри грудного голосу. Одна з причин її пізнього успіху в кіно — відсутність звуку, близько десятка німих фільмів з Марлен були повними провалами. Дітріх полонила глядачів своїми піснями. І, звичайно, Дітріх, яка воювала в американській армії проти нацистів (разом із театральною трупкою вона піднімала бойовий дух солдатів), не могла не включити до свого репертуару таку шалено популярну пісню, як «Лілі Марлен». Перша виконавиця цієї пісні — нацистська співачка Лейла Андерсен, прототип Ганни Шигули у фільмі Фасбіндера. Цікаво, що у фільмі «Лілі Марлен» цей перетин зафіксований, але не в наративі, а у візуальному ряді: коли нацисти поміщають Мендельсона у т.зв. «музичну» камеру, де постійно, як на зіпсованій пластинці, повторюється пісня «Лілі Марлен», а стіни обвішані фотографіями співачки — на одній з них вона вдягнена у костюм Дітріх: циліндр і фрак.

Однак, якими б не були історичні перетини у цих двох фільмах, у них є й те, що належить до ширшого контексту і робить їх такими цікавими у зіставленні. По-перше, це два образи-міфологеми Жінки: Лола-Лола та Віллі/Лілі Марлен.

**Ліліт і Єва.**

За єврейськими переказами у Адама було дві



жінки. Перша, Ліліт, була створена, як і Адам, із праху земного і почувала себе цілком рівноправною з ним. Тому, коли Адам захотів примусити її підкорятись, вона покинула його і полетіла в небесні далі (вона вміла літати, бо це було до гріхопадіння). Адамові стало дуже самотньо, і він попросив Бога дати йому іншу, слухнянішу жінку. І Бог створив з ребра Адама Єву, плоть від його плоті. А Ліліт перетворилась на демонічну напівбогиню, що завжди загрожує чоловікові, бо він не має над нею влади.

Ліліт — міфологічна паралель до поширеного кінематографічного образу (що є не менш міфологічним) жінки-вампи. Це образ Лоли-Лоли у «Блакитному янголі». Вона — не реальна жінка, а, якщо говорити термінами К.Г.Юнга, архетипічний образ, Аніма. У наративі фільму (як і у творі Генріха Манна) вона є проекцією витісненої психічної енергії. Вона загрожує такому респектабельному ханжі, як професор Унрат (російською його прізвище переклали «Гнус», оскільки у ньому закладені алюзії на якісь непристойні німецькі епітети). Ширше її можна трактувати як уособлення небезпеки для суспільства, в якому панують респектабельність, святенництво і чоловічий принцип.

Марлен Дітріх ідеально втілює цей образ — байдужа і відчужена краса, застигла симетрія обличчя, холодна сексуальність, одяг, що робить її фетишем. Ці риси виявив у ній Штернберг: він створив цей образ і культивував його потім із фільму в фільм.

Віллі Ганні Шигули — це сама теплота і м'якість; очі випромінюють ніжність, обличчя в постійному русі, відтворюючи найменші емоційні нюанси, губи розкриваються в чуттєвій усмішці. Фасбіндер, як, до речі, і Штернберг, створює досить стійкий і впізнаваний образ жінки, і Ганна Шигула стала найкращою моделлю для нього. Знаменно, що коли Фасбіндер зображає демонічну жінку (хоча вона суттєво відрізняється від Лоли-Лоли, бо вона все ж страждає), він використовує більш жорстке обличчя Барбари Сукової (фільм «Лола»).

Характер обох жіночих образів (Лоли-Лоли та Віллі) визначається двома відношеннями: до оточення і до чоловіка. У Лоли-Лоли оточення повністю хаотичне (акторський балаган). На пер-

ший погляд, воно протистоїть її непорушності, але насправді — робить її своїм елементом, підкреслюючи її архетипічний статус (хаос = несвідоме).

У Віллі оточення головним чином строго впорядковане (хоча насправді воно багатопланове, але нас цікавить саме цей його аспект, бо він домінуючий). Симетрія і впорядкованість лежали в основі нацистської (як і будь-якої тоталітарної) ідеології, визначаючи композицію парадів, концертів, архітектури, інтер'єрів. Все це Фасбіндер намагається передати, використовуючи у великій кількості нацистську символіку, що спровокувало критику на його адресу. Помпезна симетрія протиставляється інтимності, яку несе в собі героїня Шигули.

І нарешті, відношення «жінка-чоловік». Лола-Лола — це мана професора Унрата. Герой Еміля Яннінгса переживає трансформацію. Він — єдиний персонаж фільму, який змінюється, тому можна вважати, що простір дії є такою ж мірою зовнішній, як і внутрішній. Драма внутрішнього «я» (Ich-Drama) — один із суто експресіоністичних жанрів; у фільмі Штернберга досить помітні сліди експресіонізму у його «зниженому» варіанті.

Прийнято вважати, що професор (на противагу прогресистським героям експресіоністичної драматургії) проходить поступову і страхітливу деградацію. У соціальному плані це однозначно: із усіма шанованого професора гімназії (а в Німеччині це дуже високий соціальний статус) він перетворюється на блазня, найбільш принижену постать не тільки в усьому суспільстві, а й у своєму оточенні. Коли його продовжують називати «пан професор», це звучить як знущання.

Але в екзистенційному плані ця трансформація має амбівалентний характер. Його початковий стан — цілковитий летаргійний сон; він (як інший, не менш відомий герой Еміля Яннінгса, швейцар у фільмі Мурнау «Остання людина») — лише успішна соціальна функція. Людиною він починає ставати тоді, коли позбувається цієї функції, і за його респектабельністю проглядають «моторошні глибини» людської душі. Професор стає більш людиною і навіть піднімається до трагедії.

Реактивом цього процесу стає жінка — Лола-Лола.



■ Кадр із фільму «Блакитний янгол». Режисер Дж. фон Штернберг. 1930.

■ Кадр із фільму «Лілі Марлен». Режисер Р.В. Фасбіндер. 1980.

■ Кадр із фільму «Блакитний янгол». Режисер Дж. фон Штернберг. 1930.

Професор зазнає краху тому, що він не може інтегрувати витіснену психічну енергію (невдалу спробу здійснити це символізує шлюб).

У фільмі «Лілі Марлен» відносини «жінка-чоловік» мають зовсім

інший характер. Віллі психічно повністю підвладна чоловікові (плоть від влоти, кров від крові), вбачаючи у ньому суть свого існування. Коли Мендельсон питає: «На чиєму ти боці?» (маючи на увазі політичну владу), — героїня Шигули відповідає: «На твоєму», — (маючи на увазі особисті стосунки поза владою). Створюється образ жінки, для якої мають значення лише інтимні стосунки, а громадянський вибір перебуває за дужками. Ця любов виглядає непереконливою, можливо, підкреслено непереконливою. Так само, як важко повірити, що пісня у виконанні Шигули стала таким хітом, важко переконати себе у тому, що герой Джанкарло Джаніні може бути об'єктом такої пристрасті. Цей актор набагато природніший у комічних ролях фільмів Ліни Вертмюллер (в яких він дебютував), ніж в амплу романтичного героя і коханця. Як би там не було, він більшою мірою є об'єктом, ніж суб'єктом любові. Ця любов належить жінці і відповідає канону «жіночої» любові: імпульсивна, стихійна, чуттєва, всеохоплююча, материнська, жертвна. Перед нами Єва — зваблива, тепла і земна.

Окрім спільної жіночої теми (а, може, не окремо від неї, а немовби в її глибині), в обох фільмах, про які йде мова, простежується політична тема, болюча для німецького народу. Вона стосується нацизму. У першому випадку є його провісництвом, у другому — його осмисленням.

«Блакитний янгол» був створений незадовго до приходу Гітлера до влади і заборонений Геббельсом за аморальність (до речі, проблеми з цензурою майже завжди супроводжували фільми за участю Дітріх). Звичайно, цей фільм не відповідав вимогам Геббельса до мистецтва, каноном якого було щось на зразок соцреалізму. Відома ще одна причи-

на заборони фільму. Геббельс пропонував Марлен стати першою зіркою німецького кіно, їй обіцяли найбільш сприятливі умови. Як багато інших німецьких кінематографістів, зокрема такі уславлені режисери, як Фріц Ланг і Фрідріх Мурнау, Дітріх відповіла різкою відмовою.

Завдяки відомим твердженням Зігфріда Кракауера («Від Калігарі до Гітлера») «Блакитний янгол», як і деякі інші знамениті німецькі фільми 20-х років, прийнято розглядати як пророцтво жахів гітлерівського режиму. Кракауер вважав, що у більшості фільмів догітлерівської Німеччини проявилось характерне амбівалентне прагнення «колективної душі» (тобто масової психології) дрібного буржуа. Він позначив його, як коливання між тиранією і хаосом — двома боками однієї монети. І хоча щодо інших фільмів схема Кракауера може здатись дещо штучною, у «Блакитному янголі» вона прочитується досить чітко. Тиранічна влада Професора над гімназистами символізує кайзерівську Німеччину. Але вона терпить крах перед лицем хаосу театрального балагану. У цьому хаосі проростає нова тиранія, яка ґрунтується не на соціальних інститутах, а на темних стихійних силах і первісних бажаннях. Ось прозора політична метафора цього фільму.

«Лілі Марлен» Фасбіндера належить не до тієї, сповненої невиразних грізних передчуттів, історичної епохи, коли знімався «Блакитний янгол». Катастрофи залишились позаду, всі крапки над «і» було розставлено, оцінки зроблено. Настав час переоцінки історії. І хоча Фасбіндер не робить ніяких радикальних рухів, він все ж намагається олюднити ту страшну епоху. Для цього він розділяє і протиставляє режим і людську долю в одному образі Лілі Марлен/Віллі. Умовно кажучи, Лола-Лола у «Блакитному янголі» символізує те саме, що свастика у фільмі Фасбіндера. Згадувана вище деталь з фільму «Лілі Марлен» (Віллі в костюмі Лоли-Лоли) набуває нового значення. Цей маленький і, можливо, ненавмисний візуальний трюк втілює інтенцію Фасбіндера. У героїні фільму поєдналися дві персони: Лілі Марлен, як зірка Третього рейху, відчужені зображення якої дивились на Мендельсона в «музичній кімнаті», і Віллі як жива, тепла і любляча жінка.