

МЕТАФІЗИКА МІСЬКОГО ЛАНДШАФТУ

Місто з'явилося в історії як результат пошуку людиною захисту і від грізних сил природи, і від небезпеки, що ніс із собою «інший», той, хто належав до сусіднього племені або народу, і тому найчастіше сприймався як ворог.

«Однією із суттєвих ознак будь-якої культури є розмежування загального простору (універсуму) на внутрішню, культурну, «свою» і зовнішню, позакультурну, «чужу» сфери. З найдавніших часів замкнута «культурна» сфера ототожнювалась з упорядкованістю, організованістю (космічною, релігійною, соціальною, політичною), а зовнішня – зі світом зла, дезорганізації, хаосу, ворожих культурних і політичних сил. Природно, що створювані людиною «внутрішні» простори – печера, дім, міська площа, або обнесений стіною міський простір, або взагалі земля по цей бік «кордону володінь дідівських» (Пушкін) – ставали об'єктом особливих культурних переживань у фільмах німецьких експресіоністів» [6, с. 578].

Саме біля міст гуртувались майбутні нації, вони ставали тими центрами тяжіння, що концентрували в собі і матеріальні, і духовні багатства. Величними казковими спорудами міст Сходу, довершеністю і гармонією античних, могутністю і неприступністю середньовічних захоплювались як сучасники, так і прийдешні покоління. Виник навіть вираз *genius loci* – геній місця, що за словами відомого культуролога П. Вайля, пов'язує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з їх матеріальними середовищем [1, с. 9].

Саме міста для людини нового часу, на думку Вайля, стали головними точками застосування і виявлення культурних сил. Проте сприйняття міста сучасною людиною набирає все більшої амбівалентності. Місто перестає в уяві людини індустріальної епохи бути впорядкованим Космосом, що захищав її від непередбачуваного хаосу дикої природи. Людина поступово починає губити в ньому свої орієнтири. У мистецтві народжується образ міста-монстра, міста-лабіринту, де людина втрачає свою особистісну ідентичність. Дика природа несла загрозу фізичному існуванню людини. Природа рукотворна – місто – несподівано виявила в собі небезпеку для духовних, моральних цінностей. Народжується нова міфологія – міфологія міста. Як і міфологія класична, вона стає віддзеркаленням колективного позасвідомого, прихованих сподівань і фобій, які виводить назовні мистецтво.

Болісне почуття загубленості у ворожому урбаністичному світі стає найвідчутнішим в епохи соціальних потрясінь. Одним з таких періодів були повоєнні часи в Німеччині на початку 1920-х років. Найповніше відчуття безнадії, приреченості, безвиході зображено в експресіонізмі, напрямі, що реалізовував себе в літературі і живописі, театрі і кінематографі. Нас у цьому випадку цікавить останній, зокрема те, як митці-експресіоністи втілили і трактували на екрані образ міста.

Принагідно згадаємо, що поезія експресіоністів – Г. Бенна, Г. Гейма, Г. Тракля шле прокляття містам, як утіленню найжахливіших хвороб цивілізації. Ось лише назви їхніх

віршів, які говорять самі за себе: «Демони міста», «Молох міста», «Прокляття великим містам».

Саме у німецьких експресіоністів виникне на екрані образ міста-лабіриту, міста-пастки, сповненого неясної, майже містичної тривоги. В експресіоністських образах міста доволі відчутні й готичні мотиви.

Уже дослідниця Л. Ейснер вказувала на співзвучність експресіонізму і готики «з її екстенсивним динамізмом енергій» [8, с. 14]. Чи не тому увагу німецьких кінематографістів привертає Прага, знаменита не тільки надзвичайною красою своєї архітектури, а й багатством і різнобарв'ям таємничих легенд, що хвилювали уяву митців.

Можна сказати, що саме в лоні цього міста народжуються легендарні образи, які не раз будуть збуджувати уяву кінематографістів. Це й історія пражського студента Болдуїна, і таємничого створіння на ім'я Голем. Містом таємничих і темних пристрастей, що піднімаються з глибин душі, вважав Прагу Ганс Хайнц Єверс, письменник, чиєму перу і належить авторство «Студента з Праги». На екран цей твір було перенесено вперше 1913 року данським режисером С. Рійє. Та найважливішим у цьому проекті була участь актора театру Макса Рейнхардта – Пауля Вегенера і вже славнозвісного оператора Гвідо Зебера. Його творчість була підтвердженням думки Пауля Вегенера про те, що саме камера повинна стати справжнім поетом.

Завдяки зусиллям оператора, трагічна історія роздвоєння особистості людини, «тема глибинного, змішаного з жахом самопізнання» набуває особливої виразності. Цей фільм, на думку Кракауера, показує героя, охопленого жахом від того, що він у владі грізного противника, котрий є його другим «я». А Прага, завдяки Г. Зеберу, стає активним тлом, завдяки якому ця думка прочитується з особливою гостротою. Зйомки відбувались на натурі, в замку Бельведер і Лобковіце. Одна з вулиць, яку закарбувала камера Зебера, носила містичну назву – «вулиця алхіміків».

Німецькі кінематографісти повторювали цей сюжет ще двічі: 1926 і 1935 року. Цей факт ще раз свідчить, наскільки глибоко у національному позасвідомому була занурена міфологема двоїстості, страх побачити у містичному дзеркалі своє друге «я».

В 1914 році, коли вже розпочалася Перша світова війна, Вегенер разом з Г. Галеном дає життя ще одній легенді, яка народилася за мурами пражського гетто. Її героєм став глиняний велет Голем, викликаний до життя мудрим рабі Львовом. Як і у випадку «Пражського студента», сюжет цей екранізувався неодноразово. Сам Вегенер повертався до нього ще двічі. На жаль, фільми 1914 і 1917 років не збереглися. 1920 року, коли вже було створено «еталонний» фільм експресіонізму «Кабінет доктора Калігарі», Вегенер знову виводить Голема на екран і знову сам знімається в головній ролі. Цього разу з ним над фільмом працюють видатний оператор Карл Фройнд, художник Рокул Гліз і декоратор Ганс Поельціг. Думається, що не без впливу зображального вирішення «Кабінету доктора Калігарі», Гліз створює декорації, далекі від реальності. Дивні будинки з гостроверхими дахами, що нагадують капелюхи мешканців гетто, неначе виростають із землі. Лабіринти вулиць оживають завдяки грі освітлення, що є, можна сказати, визначальним в експресіоністському кінематографі.

Жіль Дельоз, досліджуючи простір експресіоністських фільмів, теж говорить про його «готичну» геометрію. Вона «будує простір замість того, щоб окреслювати його – і викорис-

товує вона не метризацію, а тяглість і нагромадження... Ці нагромадження можуть бути світлими і темними, подібно до того, як продовження складаються з тіней або світла... Для такої геометрії характерна тенденція до заміни горизонталі і вертикалі діагоналями і контрдіагоналями, кола і сфери – конусом, а кривих ліній і прямих кутів – гострими кутами і загостреними трикутниками (двері з «Калігарі», гостроверхі капелюхи і дахи з «Голема»)» [2, с. 100]

Продовжуючи свої спостереження, Дельоз аналізує, що відбувається з тілом людини, якщо воно входить у ці «геометричні угруповання» і стає основним фактором такої архітектури. Тоді спостерігається нівелювання між людським і механічним і, на думку Дельоза, це на користь могутнього неорганічного життя, інтенсивність якого виявляється в появі сомнабул, зомбі і големів [2, с. 101].

Як бачимо, французький філософ вбачає співзвучність таких стрічок, як «Кабінет доктора Калігарі» і «Голем» і в тому, як відтворюється в них простір, і як вписуються в нього стилізовані постаті персонажів.

Над створенням декорацій у фільмі «Кабінет доктора Калігарі» працювали відомі художники експресіоністи – Г. Варм, В. Райман і В. Рьоріг. Як критики-сучасники, так і майбутні історики закидали фільму надмірну театральність, принаймні у вирішенні декорацій. Та цьому є своє пояснення. Німецькі режисери були захоплені павільйонними ефектами не лише тому, що не бажали залежати від випадковостей під час натурних зйомок. На думку Зігфріда Кракауера, «їх самоув'язнення в студіях було частиною загальної втечі в самих себе, оскільки німці вирішили шукати захисту у власній душі, вони не могли дозволити екрану досліджувати живу реальність» [4, с. 81].

Справді, реальність у «Калігарі» закарбована двічі – в пролозі і в епілозі. Але це реальність лікарні для божевільних. Там, у затишному саду, неначе сомнабули, блукають ті, хто стане дійовими особами драми. Все інше – то «світ, побачений очима безумця». І відтворила цей світ фантазія вже згаданих художників.

Спочатку глядач побачить місто на загальному плані, що нагадує театральну декорацію. На невисокому пагорбі здіймаються будинки з готичними шпилями, але здається, що вони застигли у якомусь дивному танку, хитаючись і втрачаючи рівновагу. Герої стрічки рухаються вуличками, які нагадують таємничі катакомби, за кожним поворотом чатує небезпека. А на ярмарковій площі крутиться карусель, вирує натовп, крутить ручку шарманки старий. Усе це сприймається як символ хаосу, що загрожує захопити і поглинути. Коло у фільмі, на думку Кракауера, служить символом хаосу. «Якщо свобода уподібнюється річці, то хаос можна уподібнити виру. Можна, забувшись, з головою пірнути в цей вир, та плавати у ньому неможливо» [4, с. 80]. Хаос нерозривно пов'язаний з постаттю тирана – Калігарі, кабінет якого з сомнабулою Чезаре височить над ярмарковим майданом.

Варто зауважити, що у стрічках авангарду з хаотичного руху народжується новий космос. У німецьких експресіоністів з хаосу виникає лише постать тирана. На нашу думку, Кракауер марно намагається протиставляти тиранію і хаос. Класичні експресіоністські стрічки лише демонструють їх нерозривний зв'язок.

Місто, що перетворюється на пастку для його мешканців, з'являється й у фільмі Мурнау «Носферату». Цього разу Мурнау вийшов з декорацій на природу (що не часто робили митці-експресіоністи), і його оператор К. Фройнд знімав вулички старовинного німецького

міста, освітлені сонячним промінням. Але серед затишних будиночків бургерів, на березі каналу, височить напівзруйнована будівля з порожніми чорними проваллями вікон. Вона і стає «резиденцією» вампіра Носферату, ще одного з галереї тиранів. Носферату приводить з собою армії пацюків, що несуть чуму – «чорну смерть».

Сцени паніки на міських вулицях, закарбовані камерою Карла Фройнда, вражають і сьогодні. Оператор простежує хаотичний рух охопленого жахом натовпу, що метушиться на вулицях, потрапляючи раз у раз у глухі кути, не знаходячи ніде порятунку. Місто не захищає мешканців від небезпеки, що приходить з таємничих, вкритих лісами гір, де розташований замок Носферату.

Ще похмурішим виглядає місто у стрічці Мурнау «Упосліджена (остання) людина», яка повністю знімалась у павільйоні. Міська вулиця, заповнена натовпом, машинами, що рухаються, поєднує дві будівлі – розкішний готель «Атлантик» і прибутковий будинок, двір якого нагадує глибокий колодязь.

Камера К. Фройнда спостерігає життя цих двох полярних осередків великого міста. Показна розкіш готелю з його вишуканими гостями, дамами у хутрі і коштовностях, джентльменами в циліндрах і злидненими мешканцями будинку, де живе швейцар. Варто зауважити, що Мурнау далекий від того, щоб співчувати тим злидарям, якимось ідеалізувати їх. Вони заздрісні, невдячні, злі і поважають лише тих, кому належить влада.

Надзвичайно колоритно відтворена сцена на сходах, куди ранком виходять домогосподарки витрушувати ковдри та вибивати подушки, а найголовніше попліткувати. Цей епізод співзвучний з кадрами з фільму Б. Барнета «Будинок на Трубній», де йшлося про побут непманівської Москви. Стрічка Барнета з'явилась через кілька років після фільму Мурнау. Та погляд Мурнау був іронічнішим. Кумасі, що пліткують біля своїх дверей, з улесливими посмішками схиляються перед величним сусідом-швейцаром, одягненим у мундир із золотими позументами. Та варто було йому втратити свій розкішний мундир, як на нього чекають зневага і презирство. Життя в цьому похмурому будинку, двір якого нагадує ущелину, куди не заглядає сонце, сприймається як розгорнута метафора існування всього суспільства.

Майже містичну зловісність міських вулиць Мурнау відтворив у фільмі «Привид». Фільм не зберігся, але Герман Варм, один з художників «Кабінета доктора Калігарі», дав опис декорацій до фільму Мурнау. Його наводить у своєму дослідженні Ж. Дельоз: «Вулиця, ліва сторона якої складається із справжніх будинків, а праву займають штучні фасади, поставлені на рейки. При тому фасади, безперервно прискорюючи свій рух, відкидають тіні на нерухомі будинки на другій стороні і неначе переслідують молоду людину. Варм наводить ще один приклад, взятий з того ж фільму, де складний механізм викликає відразу і вихреподібний рух, і падіння в чорну діру» [2, с. 100].

Та чи не найповніше передати відчуття цього містичного жаху і таємничої небезпеки, що несе в собі звичайна міська вулиця, вдалося режисеру Карлу Грюне. Його фільм так і називався «Вулиця». Стрічка, що сприймається спершу як побутова замальовка, переходить у кримінальну історію, а згодом набирає містико-символічного звучання.

Скромний пересічний обиватель насолоджується затишком у своїй кімнаті на плюшевому дивані, прикрашеному білими серветками, на якому вишиті повчальні вислови. Але надходить вечір, і героя охоплює внутрішній неспокій. За вікном мерехтять закличні, зва-

бливі вогні, вулиця сяє рекламами і вітринами, вогниками авто, що мчать одне за одним. Вогні віддзеркалюються у скляних дверцятах буфету, спалахують і згасають, обіцяючи принадливі пригоди у нічному місті. Герой ризикує і залишає своє затишне гніздечко. Він виходить на вулицю і зливається зі святковим натовпом.

Грюне знаходить одну цікаву деталь. Герой фільму прямує проспектом, один із магазинів прикрашено рекламою окулярів. Та несподівано ця досить банальна річ, завдяки таємничому мерехтливому освітленню, починає сприйматись як очі вулиці, що уважно стежать за людиною. Як твердить З. Кракауер, «переливи світла символізують ірраціональне бродіння у сфері інстинктивного життя. Кадри машин, що мчать, феєрверка і святкового натовпу разом з кадрами, що відзняті на великій швидкості, зливаються в одне шалене ціле, збентеженість якого підсилюється численними експозиціями і вплетінням яскравих крупних планів блазня, жінки і шарманщика. Завдяки цій майстерній монтажній вставці, вулиця здається чимось на кшталт ярмарку, інакше кажучи, царством хаосу» [4, с. 126].

Грюне покаже вулицю і при світлі похмурого ранку, коли вона розкриє своє справжнє лице, що нагадує зовнішність старої повії, з якої на ранок стерся святковий грим. Обшарпані стіни, забруднені тротуари, засипані сміттям і непотребом, самотні перехожі з утомленими байдужими обличчями – саме такою вулицею повертається додому, в свій затишний куточок після смішних і трагічних пригод герой фільму. Повертається з царства хаосу в розмірене звичне буття.

Кракауер у німецькому кіно 1920-х років виокремлює групу фільмів, які він так і називає «фільми вулиці», вказуючи на їх подібність до стрічки Карла Грюне. Та, по суті, ця подібність, на думку дослідника, була суто зовнішньою. Повторюючи фабульну структуру фільму Грюне, «вуличні фільми» несли в собі інший пафос. «Вулиця у «вуличних фільмах» уже не нагадувала небезпечні джунглі, як це було в картині Грюне 1923 року: вона була більш подібною на притулок доброчесності, яку втратило буржуазне суспільство» [4]. Саме у цих фільмах утіленням «ходячої доброчесності» стають ізгої, особистості, викинуті на маргінеси суспільства. Найчастіше, це – «жінки вулиці» – повії, які за вульгарною зовнішністю зберігають чистоту душі та щире, любляче серце.

Щодо цього показовою є стрічка «Безрадісний провулок» одного з найвизначніших режисерів тогочасного німецького кіно – Георга Вільгельма Пабста. Сама назва визначає загальну тональність картини. Цікаво, що в картині Пабста трагедія вуличного життя розглядається вже у соціальному вимірі. Один з вражаючих епізодів фільму – нічна черга жінок, які вишикувались біля м'ясної лавки, сподіваючись придбати хоч якусь їжу для своїх голодних дітей. В епізодичній, але надзвичайно виразній ролі м'ясника тут з'являється Вернер Краус, містичний злочинець з фільму «Кабінет доктора Калігарі». Та у фільмі Пабста актор відмовляється від умовної «маски» свого персонажа з картини Р. Віне і повстає як цілком конкретно соціально окреслена реально постать.

Втім, вона була не менш пророча, ніж «галерея тиранів» з експресіоністських стрічок, і з не меншою точністю вказувала рух суспільства в напрямку жорстокої тоталітарної диктатури. Саме такі філістери і складатимуть основу режиму, що встановиться в Німеччині 1933 року. Нікчемний недолюдок, м'ясник буквально насолоджується своєю владою над іншими, він може вимагати від жінок усього, чого йому заманеться, в тому числі і сексуальних послуг.

До речі, в черзі біля лавки м'ясника серед інших стояла і актриса, чиє ім'я через кілька років стане всесвітньо відомим – Марлен Дітріх.

Головні ролі у фільмі зіграли дві прекрасні скандинавки: Аста Нільсен і Грета Гарбо. Перша вже була близька до завершення своєї блискучої кінокар'єри. Друга лише розпочинала свій шлях. Гарбо зіграла юну дівчину з хорошою сім'єю, на яку у місті в часи після воєнної розрухи на кожному кроці чатує небезпека. Навіть довгоочікуване місце секретарки, яке мало врятувати її родину від голоду і злиднів, виявляється ще однією пасткою, вирватись з якої дівчині вдається лише завдяки випадковості. Партнерка Гарбо по фільму – Аста Нільсен якраз і грає ту саму жінку-ізгоя, «благородну повію», про настійливу присутність якої у «фільмах вулиці» і говорить З. Кракауер. Її героїня задля коханого іде на тяжкий злочин, вбиваючи багатія, що міг зламати його життєві плани, і зізнається у скоєному, щоб врятувати від підозри свого зрадливого коханця. Актриса вдавалась до своїх улюблених прийомів і жестів. Так відчай своєї героїні Нільсен передавала через стан непорушності (на відміну від багатьох тогочасних пересічних актрис, що бурхливо виплескували емоції назовні). Її Міцці неначе перетворювалась на мармурову статую із застиглим обличчям і безсило опущеними руками, коли багатій, бажаючи викликати у жінки взаємні почуття, надіває на неї довгу низку дорогих перлин.

Схожі мотиви виникають ще в одному фільмі з Астою Нільсен. Це – «Трагедія повії» Бруно Рана. Тут також присутні мотиви безнадійного щирого кохання старіючої повії до юнака з хорошою сім'єю, його зрада, злочин і, нарешті, самогубство героїні. Втім, Кракауер резонно підмічає, що образи, створені Нільсен у «вуличних фільмах» далекі від реалістичних замальовок. «Аста Нільсен, виникаючи з туманних сфер Ібсена і Стрінберга, створила в фільмі вражаючий характер: не реалістичний, а вигаданий образ знедоленої, яка через кохання, що сповнює її серце, зневажила соціальні умовності і самим своїм існуванням кинула виклик фальшивим законам лицемірного суспільства» [4, с. 122].

Сюжети «вуличних фільмів» міцно вписуються в атмосферу дії, без майстерної розробки якої вони втратили б і свою переконливість, і свій колорит. «Зображальна сторона «вуличних фільмів» вказувала на те, що вулиця тих літ мала в Німеччині непереборну привабливість» [4, с. 161]. Продовжуючи свою думку, Кракауер звертає увагу на те, яку роль у «вуличних фільмах» починають відігравати кадри бруківки. Тут камера уважно придивляється до людських ніг, що здаються інколи не менш виразними, ніж обличчя персонажів. Та увагу привертають не лише ноги перехожих, що стають свого роду лейтмотивом «вуличних фільмів». Один з них мав красномовну назву «Асфальт» (реж. Д. Май).

В основу сюжету було покладено мелодраматичну історію кохання молодого поліцейського і повії. Та не менш важливим для трактування змісту фільму були майже документальні кадри будівництва нових сучасних вулиць, на асфальтованій поверхні яких уже пануватимуть не черевики перехожих, а колеса швидких авто. На думку Кракауера, подібні кадри набувають у «вуличних фільмах» символічності, стають їх своєрідним лейтмотивом.

Проте найвиразнішим прикладом екранного образу міста як утілення грандіозної антиутопії стане фільм Фріца Ланга «Метрополіс». Поштовхом для його створення стала нічна панорама Нью-Йорка, яку режисер спостерігав з борту пароплава. Згодом Ланг згадував, що самі перепетії сюжету його мало хвилювали. Принципово важливим для нього була можливість передати вибухові ритми могутньої ходи прогресу.

Як же бачив сам режисер отой мегаполіс майбутнього, в якому напрямку цивілізація мала спрямувати свою ходу?

Художник-декоратор фільму Отто Гунте надихатиметься образом «Вавилонської вежі» Брейгеля, створюючи в павільйонах УФА циклопічні будівлі міста майбутнього. Щоправда, гігантські хмарочоси не відтворювались у натуральну величину. Тут став у пригоді так званий «ефект Шюфтана», коли невеликі макети, завдяки використанню складної системи дзеркал, набували вигляду колосальних споруд.

У фільмі Ланга місто майбутнього Метрополіс поділено на дві частини. Над землею здійснюються хмарочоси, а в глибинах надр розташовано колосальні заводи, на яких вдень і вночі працюють тисячі робітників. Мешканці «верхнього міста» насолоджуються всіма благами життя і одне з них, чи не найцінніше – можливість спілкування з природою. Серед нагромадження хмарочосів, оплутаних, як павутинням, підвісними дорогами, якими летять на шаленій швидкості авто, збереглися райські куточки, доступні лише обранцям долі. Відпочинком у розкішних парках з екзотичними рослинами і птахами, джерельцями і фонтанами насолоджуються хазяї життя. Для всіх інших – лишається вічний гуркіт машин, чий ритми керують рухами самих робітників, які неначе становлять з ними нерозривну єдність, стають її частиною.

Робітники – раби машин, їх живий додаток. Техніка виступає як жорстокий і всевласний молох. Причому згадка про жорстоке божество стародавніх фінікійців викликається суто візуальним образом грандіозної машини, що за своїми формами нагадує піч – пашу Ваала з італійського фільму «Кабірія» Д. Пастроне.

На думку Лотти Ейснер, «Ланг надзвичайно вдало використав експресіоністську стилізацію для показу безіменних мас робітників, що працюють під землею. Він показує істоти, позбавлені будь-якої індивідуальності. Вони звикли ходити з опущеною головою, здається, що їх плечі скуті втомою...

Стилізація стає максимальною в сценах зміни робітничих бригад: зустрічаються дві колони, що йдуть у певному заданому ритмі, кожна з них утворює прямокутну масу людей, вийти з якої неможливо; як окремо взята особистість, людина в цій масі не існує» [3, с. 24]. Л. Бунюель назвав ці кадри гігантським балетом мас.

Грандіозні картини мегаполіса майбутніх часів у фільмі німецького кіномитця примушують замислитись над есхатологічною перспективою подальшого ходу цивілізації. «Метрополіс», так само, як і фільми Ланга про кривавих тиранів, продемонстрував «візіонерський» талант режисера. Постаті рабів підземного міста примушують згадати, як уже в наступному десятилітті Німеччина побачить колони невільників, що шикуватимуться на площах концтаборів. І не тільки Німеччина. Йшли валки приречених на рабську працю на Соловки, Біломор-канал, інші «острови» страшного «архіпелагу ГУЛАГ».

Відкриття, зроблені в 1920-х роках і французьким авангардом, і німецькими експресіоністами, «проростали» в творчості митців різних країн і різних мистецьких напрямів. Тут можна говорити і про взаємодію з радянським кіно, зокрема українським, і зі своєрідним стилістичним протистоянням з американським кінематографом, утім, в якому теж інколи несподівано виникають цілі пласти, в яких явно проглядають авангардистські, а понад усе, експресіоністські впливи. Найвиразніше вони прочитуються у французькому кіно 1930-х років, а саме в «поетичному реалізмі». Це можна пояснити, мабуть, тим, що суспільна

атмосфера, певні настрої відповідали передчуттям, що охоплювали Німеччину в 1920-ті роки, в очікуванні катастрофи, яка невмолимо насувалась, але її абрис вгадувався лише чутливою душею митця.

Згадати кадри з «Метрополісу» змусять нас епізоди з фільму одного з найоптимістичніших, життєстверджуючих митців – Рене Клера. У картині «Свободу нам» є ідилічна сцена, коли звільнений з в'язниці Еміль, один з героїв стрічки, лежить на квітучій галявині, насолоджується теплим весняним днем і слухаючи спів квітів. Так, саме квітів, які співають чистими, сріблястими дитячими голосочками. Та камера Ж. Періналя від'їжджає, і ми бачимо, що Еміль лежить неподалік сірого високого муру, що закриває собою небо. Скоро Емілю випаде потрапити за цей фабричний мур. Там, в середині, на плацу, шеренги робітників ритмічно рухаються, як єдиний механізм, примушуючи нас згадувати кадри підземних заводів з фільму «Метрополіс».

Та найбільш наближеними настроями до експресіоністських стрічок були фільми Марселя Карне. Така співзвучність могла пояснюватись і тим, що з Карне працювали два блискучих німецьких оператори – Курт Куран і Егон Шюфтан, що пройшли школу експресіоністського кінематографа.

Так само, як і у експресіоністів, у фільмах Карне доміантою була тема невідвортної долі, що переслідує героїв і, врешті-решт, приводить їх до загибелі. Для більшої мистецької виразності мотивів фатуму Карне у своїх стрічках творив світ, в якому б ясно читались ці «знаки долі». І для творення його режисеру потрібна була не лише вправна рука оператора, а й майстерність художника.

Середовище, в якому відбувається дія, мало стати одним з найважливіших засобів відображення і розкриття авторської позиції. Тому співавтором Карне у творенні напряму «поетичного реалізму» можна назвати не лише сценариста Жака Превера, а й художника Жака Траунера.

«Набережна туманів», стрічка, що вивела Карне у перший ряд французьких кіномитців і викликала надзвичайно гучний резонанс, і була позначена оцим неповторним настроєм меланхолії та приреченості, що неначе був розлитий у кожному кадрі.

В основу сценарію було покладено однойменний роман П. МакОрлана. Та Превер з паризького Монмартру переніс дію в Гавр. Саме квартали цього міста і було відтворено Траунером у павільйонах студії. Туман стає зображальною доміантою фільму. Неначе привиди, вириваються з туману будинки, перехожі здаються хиткими, невизначними тінями, що несподівано вимальовуються з туманної імлі, щоб безслідно розтанути в ній. Волога бруківка, що виблискує у розсіяному світлі ліхтарів, робить кроки перехожих непевними.

Прихід ранку не розсіює туман, за яким криється сонячне світло. Будинки шикуються, холодні і відчужені, неначе в них відсутнє будь-яке життя. І тільки білий пароплав, неначе символ надії, височить біля причалу. Саме на ньому мріє відплисти Жан у далекі краї, де на нього чекає щасливе життя.

«Декорації, світлова гра, рух камери, внутрішньокадрові композиції служать, як в експресіоністських стрічках, засобом до інтерпретації дійсності. Місто, пейзаж, зовні реальні, насправді «ієрогліфічні»: в них закарбована внутрішня тривога і напруження емоційного життя часу»[7, с. 65].

Не менш відчутні впливи експресіонізму і в картині «День починається». Цього разу

оператором був теж відомий німецький кінематографіст Курт Куран. В його доробку була співпраця з Фріцом Лангом у фантастичному фільмі «Жінка на місяці». Емігрувавши після приходу до влади нацистів у 1933 році до Франції, він співпрацював також з Ренуаром («Людина-звір»), а після війни був оператором фільму Ч.С. Чапліна «Месьє Верду».

В картину Карне він привніс експресіоністські мотиви, перш за все у вирішенні освітлення. Дія часто переноситься на нічні вулиці передмістя, де тьмяне освітлення створює настрій невідомої поки що загрози. Незабутні кадри квітучого дерева серед сірих, невиразних будинків. Здається, воно випромінює світло і сприймається як емоційний контраст, як символ чистоти помислів і почуттів героя (Жан Габен), приреченого в холодному, жорстокому світі на неминучу поразку.

Міські квартали, знов-таки побудовані в павільйонах, теж несуть символічне навантаження. Будинок, в якому перед самогубством забарикадувався Франсуа (Ж. Габен), схожий на середньовічну башту і височить над убогими будівлями так само, як герой Габена, котрий вищий і моральніший за люців, що його оточують.

Самотнім і приреченим сприймається інший герой Габена – Пепе ле Моко в одноіменному фільмі Ж. Дювів'є. Тут дія розгортається в арабських кварталах Алжира – Казбі, де знаходить свій останній притулок паризький гангстер Пепе ле Моко. Казба нагадує лабіринт з химерним переплетенням глухих кутів, вуличок, провулків, що з пагорбів збігають сходами до моря. «Всі зйомки відбувались у павільйоні, але живописні декорації Ж. Крауса і особливо вміла постановка та звукове оформлення відтворюють правдивіше, ніж у натурі, своєрідний лабіринт вуличок, дворів і терас, залитих сонцем або ж занурених у тривожну тишу ночі» [5, с. 81].

До речі, у цій стрічці корабель, що стоїть у порту, теж сприймається як символ надії, якій, втім, не дано справдитись.

Спостерігаючи в історичній перспективі більш віддалені впливи експресіоністського стилю, можна назвати «Набережну ювелірів» Анрі Клузо, де екранний образ міста створюється на напруженому дисонансі веселого святкування Різдва і атмосфери злочину і підозри. Дія переноситься з театрального залу, сцени, лаштунків до поліцейського відділку, цим підсилюючи настрій небезпеки і підозрілості. Стрічка Клузо досить виразно репрезентує жанр «чорного фільму», що ніс на собі відбиток естетичних пошуків експресіоністів. Їх відлуння можна відшукати і в Луї Малю, одного з найяскравіших представників «Нової хвилі». Взагалі, французьку «Нову хвилю» умовно можна назвати «урбаністичним напрямом», бо герої її фільмів переважно – люди міста, і саме на міських вулицях і площах розігруються драми, розбиваються долі, ламаються життя.

Щодо цього цікаво згадати стрічки саме Л. Малля, зокрема «Ліфт на ешафот». Одним з найвиразніших його епізодів стало блукання героїні (Жанни Моро) нічним Парижем. Занурене в темряву місто стає свого роду дзеркалом душі героїні, сповненої відчаю і почуття самотності. Тема самотності і безвиході звучить як у нічних пейзажах, так і в замкненому середовищі, куди Маль постійно веде своїх героїв. Драматична розв'язка наступає в ліфті, де, як у пастці, опиняється герой фільму (Моріс Роне). Замкнений простір, дисонуючи з міським пейзажем, стає одним з основних мотивів у фільмах Малю. Є «улюблені» малівські прогулянки нічним містом і у стрічках «Приватне життя», «Блукаючий вогник». Після втечі з психіатричної лікарні Жіль (Б. Бардо) блукає повз осяяні світлом вітрини, повз

байдужих перехожих. Тут явно звучить екзистенціалістський мотив суцільної самотності у натовпі, серед людей, байдужих і відсторонених.

І, звичайно ж, не можна не згадати сучасних німецьких кіномитців, у творчості яких відчувається відлуння експресіоністських мотивів. Насамперед варто згадати Вернера Герцога, чия близькість до експресіоністської естетики підтверджує не лише його творчий доробок, а й стосунки з Лоттою Ейснер, яка була не лише свідком розквіту цього напрямку в німецькому кіно 1920-х років, а й його істориком та теоретиком.

Вернер Герцог 1975 року, дізнавшись про тяжку хворобу Ейснер, як прочанин пройшов пішки з Мюнхена до Парижа, щоб відвідати її у лікарні. Саме в ньому дослідниця німецького експресіонізму і побачила достойного спадкоємця класиків німецького кіно 1920-х років.

Така співзвучність простежується у фільмах митця, зокрема в тих, де з'являються образи «проклятих міст», що стають справжнім пеклом для людини. Навіть грізні сили природи менш безжалісні до загублених у її нетрях мисливців, ніж мегаполіси, що буквально розчавлюють свої жертви.

Саме таким згубним і нещадним стає простір міста до героя фільму «Строшек». У цій стрічці знову з'явився уславлений і нещасний Брунос, виконавець ролі Гаспара Хаузера. Доли Строшека і того, хто втілює цю постать на екрані, ізгоя від народження Бруно, є багато в чому співзвучні.

Як і Строшек, Бруно вірив, що від «свинцевих буднів» німецької дійсності його порятує лише країна його мрій – Америка. Втім, трагедія Строшека, як і самого Бруно, не стільки соціальна, скільки екзистенціальна. Від самотності і відчуженості його не врятує еміграція в країну його мрій.

Вулиці американських міст не менш байдужі і чужі для самотньої людини, ніж німецьких. Благополуччя і налагодженість життя вкотре обертається ілюзією. Не рятує і втеча на лоно природи, в індіанську резервацію. І Строшек сам ставить крапку на своєму життєвому шляху.

Експресіоністські мотиви можна простежити і в стрічках Віма Віндерса, митця, що тривалий час успішно працював у Голлівуді. Втім, виніс зі свого перебування в Америці відчуття розгубленості перед її грандіозною, величною і, врешті-решт, жорстокою цивілізацією.

Один з його шедеврів – «Париж – Техас» – це знов-таки історія трагічної самотності, неможливості контакту з Іншим, неможливість співчуття і взаєморозуміння.

Наскільки це важливо, мабуть, найповніше розкрилось у фільмі Вендерса «Небо над Берліном», філософській «медитативній» картині, де, як і в експресіоністських картинах, з'являються фантастичні, містичні істоти. Та ангел, який може спостерігати життя міста і його мешканців з «чорних висот», воліє долучитися до людей, щоб мати можливість кохати і страждати. Задля цього він готовий пожертвувати своїм безсмертям. І місто з його історією, що втілилась у монументах і руїнах, з його метушливим повсякденним життям, стає у фільмі не лише місцем дії, а однією з дійових осіб.

Здається, німецький експресіонізм – це той напрям у кіно, «сліди» якого дослідники знаходитимуть доти, доки існуватиме мистецтво екрана. І доти ми будемо знаходити у фільмах урбаністичні мотиви, що набуватимуть екзистенціальних вимірів, нагадуючи про трагічну розгубленість особистості у нетрях мегаполісу.

-
1. Вайль П. Гений места. – М., 2006.
 2. Делёз Ж. Кино. – М., 2004. – 622 с.
 3. Ейснер Л. Геометрия масс иноведческие записки. – Вып. 58. – М., 2002. – 92 с.
 4. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. – М., 1977.
 5. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. – М., 1960. – 842 с.
 6. Лотман Ю. Об искусстве. – СПб, 1998. – 578 с.
 7. Сокольская А. Марсель Карне. – М.-Л., 1970. – 215 с.
 8. Eisner L. The Haunted Screen. – University of California Press. 1974. – 360 p.