Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«ОБРАЗ ГОРОДА В РАННЕМ НЕМЕЦКОМ КИНО»

в номинации «Лучшая работа по истории зарубежного кино»

Студента 2 курса

Сценарно-киноведческого факультета

Специальность «Киноведение»

Симиндейкина Александра Сергеевича

**Москва 2022**

Оглавление

[Введение 3](#_Toc93188399)

[Город и живопись: рефлексия экспрессионизма 5](#_Toc93188400)

[С полотен на экран: образ города в фильме «Кабинет доктора Калигари» 9](#_Toc93188401)

[Город Мурнау: между реализмом и экспрессионизмом 16](#_Toc93188402)

[Город будущего и город настоящего в фильмах Фрица Ланга «Метрополис» и «М» 23](#_Toc93188403)

[Кино вышло на улицы: «Берлин – симфония большого города» 27](#_Toc93188404)

[Заключение 33](#_Toc93188405)

[Библиография 35](#_Toc93188406)

[Фильмография 37](#_Toc93188407)

# **Введение**

20-е годы XX века принято считать периодом расцвета немецкого кинематографа. Многие исследователи и вовсе называют эту сравнительно короткую эпоху «Золотым веком» немецкого кино, а фильмы, созданные Фрицем Лангом, Фридрихом Вильгельмом Мурнау, Георгом Вильгельмом Пабстом и Паулем Вегенером, признают недосягаемыми вершинами не только кинематографа Германии, но и всего мира. Возможно, это связно с тем, что картины данного периода очень хорошо поддаются всевозможным интерпретациям, а также крайне удачно вписываются в социологические или психоаналитические концепции. И пусть иногда эти теории кажутся ангажированными или надуманными – они продолжают вызывать интерес у читателей. Как, впрочем, вызывают интерес и сами фильмы.

Но что же чаще всего рассматривается в контексте раннего немецкого кино? К сожалению, здесь «сухая» теория сильно уступает ярким и разнообразным произведениям искусства. Исследователи чаще всего обращают внимание на актерскую манеру, игру света и тени, пытаются причислить те или иные фильмы к определенному направлению или же оспорить их принадлежность к нему. Больше всего в данном случае досталось т. н. киноэкспрессионизму, к которому порой относят чуть ли не каждый фильм, снятый в Германии в 1920-х годах. Такой подход кажется узким, устаревшим и, говоря откровенно, довольно бессмысленным, ведь подобным образом можно с легкостью впасть в догматизм, а догма – это главный враг любого живого дискурса. Выстраивая четкую систему или иерархию, мы невольно превращаем эти и без того «старые» (закономерно возникает вопрос, что есть «старое» в искусстве, но не будем вдаваться в полемику, приняв за данность это, к сожалению, распространенное определение) фильмы в некое подобие музейных экспонатов. Куда интереснее рассматривать кино с точки зрения определенного ракурса. И здесь, конечно же, речь идет не о ракурсах камеры, а о том, как одни и те же образы предстают на экране, эволюционируют и обретают разнообразные формы. Эта методика видится мне актуальной не только по отношению к раннему кинематографу, но и к любому периоду в истории кино.

В качестве примера подобной эволюции образа на экране мне бы хотелось взять город, изображенный в классических немецких фильмах. Безусловно, городу в кино посвящено немало исследований, ведь он становится одним из важнейших «атрибутов» кинематографа – искусства масс. Однако исчерпывающего взгляда на этот вопрос, как мне кажется, предоставить нельзя. Причина тому – постоянная эволюция города в сознании человека. Фильмы фиксируют изображение на пленку – оно остается неизменным, однако восприятие реципиентом изображаемого подвержено поразительным метаморфозам. Когда Зигфрид Кракауэр создавал своих «Служащих» (нем. *Die Angestellen*, 1930), описывая особый класс берлинских «белых воротничков», словно порожденных самим Берлином 20-х годов и его богатой увеселительной индустрией, он видел в городе сложную экосистему, настоящий механизм, работающий как часы. Схожие ассоциации возникают при просмотре фильма «Берлин – симфония большого города», в котором все движение на экране представлено в определенном ритме. Иначе на город смотрели экспрессионисты – для них он был порождением самых темных уголков человеческой души, в которые они так хотели проникнуть через свое искусство. Сторонники «новой вещественности», наоборот, старались избавить вещи от мистицизма и романтического флера, с которыми, по их мнению, перебарщивали экспрессионисты. Иными словами, дело уже не городе как таковом, не в том, как он выглядит, как растут в нем новые кварталы или как ветшают исторические здания. Все упирается в восприятие города человеком. И кинематограф позволяет нам, зрителям, ярчайшим образом прочувствовать город на экране, ведь, в отличие от живописи, он может буквально «оживить» городское пространство, придать ему движения, а не просто реконструировать какой-то отдельный его фрагмент в статике.

**Город и живопись: рефлексия экспрессионизма**

*Мы видим молнию, которая отражается на декорациях раскрашенного картона, и не ведаем, что молния может существовать как-то иначе, сама по себе, в отрыве от этого отраженного света, в бесконечности чистых небес: электрический ток для нас всегда лишь идущий трамвай, светящаяся лампочка. Так мы и понимаем сознание и его глубину.*

*Юлиус Эвола, «Абстрактное искусство»*

Явление экспрессионизма традиционно связывают с началом Первой Мировой войны, однако художники-экспрессионисты начали творить еще до того, как разразился этот кровавый конфликт, во многом предвосхитив его ужасы своими образами. Работы Эрнста Людвига Кирхнера, Эмиля Нольде или Эгона Шиле представляли из себя подобие набросков, полотна с ломанными, резкими, почти что вибрирующими линиями и бьющими в глаза яркими цветами. Они были таковыми и до их рефлексии над одной из самых масштабных трагедий в истории человечества. Безусловно, война тоже наложила свой отпечаток на живопись экспрессионистов, сделав ее еще более мрачной и драматичной. Однако пустившись на поиски внешних факторов, повлиявших на формирование стиля экспрессионистов, можно легко упустить главное, а именно эмоцию художника, которая главенствует в образной системе экспрессионизма.

Отпечаток этой эмоции несет все, что изображено на полотне, будь то портрет, натюрморт или, что важнее для нас, пейзаж. Здесь экспрессионизм полностью противопоставляет себя импрессионисткой традиции, которая «ухватывает» образ, подобно фотографическому изображению. Художник-экспрессионист делает иначе. Он не реконструирует реальность на полотне, а в некотором роде создает свою, поставив во главу угла свое собственное видение, свое Я. По словам В. С. Турчина: «Художник, так или иначе связанный с экспрессионизмом, редко говорил “Мы”, предпочитая “Я”»[[1]](#footnote-1).

Немецкий феноменолог Эдмунд Гуссерль писал, что «истина – лишь переживание субъекта». Именно так можно охарактеризовать подход экспрессионистов к искусству. При этом Лотта Айснер отмечала, что подобное отношение к изображаемому порождает в экспрессионизме имплицитное противоречие: «Таким образом, принятие тоталитарного и абсолютного Я, формирующего свой собственный мир, соседствует с категорическим неприятием и отрицанием индивидуума»[[2]](#footnote-2). Экспрессионисты отрицали моральные нормы, табу и прочие ограничения, которые, как им казалось, сковывали дух и превращали его в «индивида». При этом иначе как «индивидуальной» их живопись назвать нельзя.

По мнению Айснер, отличие экспрессионизма от импрессионизма также кроется в следующем: «Экспрессионизм выступает против «расщепленности, атомарности импрессионизма», который стремится отразить все переливающиеся оттенки природы; он также нападает и на переводные картинки мелкобуржуазного натурализма с характерным для него маниакальным стремлением самым тщательным, фотографическим образом зафиксировать природу и повседневную жизнь. Абсурдно отображать мир, как он есть, в его «ложной реальности». Художник-экспрессионист не смотрит, он созерцает»[[3]](#footnote-3). Это созерцание наравне с отрицанием индивида ярчайшим образом характеризует не только сам экспрессионизм, но и эпоху, в которую он возник. Манифестация, отказ от «буржуазных» норм, бунт и радикальное видение – все это характеристики авангардного массового искусства XX века. Однако с этим термином стоит быть осторожнее. Понятное дело, что живопись или литература экспрессионистов с их многоуровневыми метафорами и размытием смыслов попросту недоступны массам в привычном понимании. Речь идет об искусстве, которое вдохновляется массами, именно они приводят его «механизмы» в действие. Схожая ситуация сложилась в России после Октябрьского переворота 1917 года, когда, с одной стороны, начал главенствовать советский авангард, с другой – его, при всей его «народной» ориентированности, трудно было назвать искусством «для масс», он лишь пользовался массами как инструментом. Как писал Клемент Гринберг в своем программном эссе «Авангард и китч»: «Массы всегда оставались более или менее безразличны к культуре, пребывающей в состоянии незавершенного становления». [[4]](#footnote-4)

Вернемся к вопросу пейзажа. Мы выяснили, что экспрессионизм напрочь лишается фотографичности, которая приближает полотно к реальности. Это «искусство ради искусства», образы, творимые художником, самодостаточны и полностью подчинены его собственному восприятию, хотя он и изображает существующие улицы или города (к примеру, улица Ноллендорфплац (нем. *Nollendorfplatz*) на одноименной картине Кирхнера). Город в сознании художника становится некой «новой реальностью», которую он сам начиняет оттенками смыслов и нужной ему атмосферой. Возникают неестественные цвета, искажения пространства, пугающие силуэты, напоминающие призраков. Все это можно назвать «демонизмом», и, как абсолютно верно отмечала Айснер, такой демонизм не связан с дьяволом или чертовщиной. Это демоническое искание и попытка заполнить незаполняемую пустоту, присущие немцам. Город становится не просто пространством, а средством выражения тех мук, которым подвергает себя художник в попытках удовлетворить этот «демонический голод».

Почему же именно город, а не, скажем, готические замки или интерьеры, которые в западном сознании традиционно принято ассоциировать с тревогой и ужасом, стал местом концентрации этой мрачной атмосферы? По-видимому, все дело в высоком уровне урбанизации и резком росте европейских городов в начале XX века. Население Берлина, Парижа, Лондона увеличивалось в геометрической прогрессии. Отсюда возникали новые здания, построенные чаще всего на скорую руку, псевдоархитектура, которая быстро ветшала и приобретала крайне пугающий вид. Свою роль также сыграли и увеселительные заведения, которые новоиспеченные горожане посещали с огромным удовольствием. Обусловлено это было не столько «нравственным упадком» (им в теории можно описать любое явление), сколько скукой, возникшей у жителей больших городов. Зигфрид Кракауэр в своем эссе, посвященном феномену скуки в Берлине 1920-х годов, писал: «Очевидно, что человек скорее склонен прожигать свою жизнь, чем согласиться остаться наедине с собой»[[5]](#footnote-5). Увеселительные заведения (кинотеатры, казино, кабаре, пабы) выделялись на фоне городского пейзажа своими яркими неоновыми вывесками, как бы маркируя собою весь порок города. То, что раньше оставалось сокрытым, теперь выставлялось на показ, привлекало как можно больше внимания.

Все эти места не могли не найти своего воплощения в живописи экспрессионистов, для которых бордели и бары перестали быть просто предметом реалистического интереса, как это было в эпоху импрессионизма. Теперь это образы, подмена реального, его фантом. Окружающий упадок культивировался во внутреннее переживание художника и вырывался на полотно, вновь возвращаясь во внешний мир уже в качестве тени, отголоска исходного предмета. Схожие процессы происходили и в кино, из-за чего возникло понятие «киноэкспрессионизм».

# **С полотен на экран: образ города в фильме «Кабинет доктора Калигари»**

*Взовьется тень, надвинувшись с трудом*

*Над морем из камней, и гаснет газ*

*В шеренге фонарей. За домом дом*

*Туман ощупывает каждый раз…*

*Георг Хайм, «Демоны городов»*

Феномен киноэкспрессионизма по сей день вызывает споры, ибо выявить какие-то общие черты этого направления не так уж и просто. Часто его называют «стилем эпохи», ограничивая периодом с 1920 (год выхода «Кабинета доктора Калигари» (реж. Роберт Вине)) по 1926 гг. Но все попытки воспроизвести «подлинный» киноэкспрессионизм на экране, как это было в случае «Генуине» того же Роберта Вине или «Кабинета восковых фигур» режиссера Пауля Лени, выглядели лишь как некая стилизация под «Калигари». Яркий декоративный стиль этого фильма с его театральными декорациями породил отдельный феномен «калигаризма» (в советской киноведческой практике этот термин и вовсе имел негативную коннотацию), который, правда, не сводился к одной лишь визуальной составляющей, но об этом речь пойдет ниже.

Обратимся для начала к самой картине Вине. Не будем в очередной раз пересказывать ее сюжет и отмечать бесконечное влияние данной работы на мировой кинематограф (о том, насколько важен этот фильм, можно судить хотя бы по названию фундаментального труда Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино»). Куда интереснее рассмотреть процесс создания «Кабинета доктора Калигари».

Известно, что Роберт Вине не был первым кандидатом на роль режиссера этого фильма. Изначально им должен был стать Фриц Ланг, но молодой кинематографист был занят на съемках фильма «Пауки». Уже после этого выбор пал на Вине, которого многие исследователи откровенно называют «ремесленником» и «не слишком выдающимся режиссером», так как ни один его последующий самостоятельный фильм не смог приблизиться к величию «Калигари».

Поэтому все лавры обычно достаются сценаристам Гансу Яновицу и Карлу Майеру, а также художникам – Вальтеру Рейману, Герману Варму и Вальтеру Рёригу. Считается, что Майер и Яновец написали злободневный сценарий, который обличал немецкое империалистическое правительство (его роль играет сам доктор Калигари) и безвольный немецкий народ, воплощенный в образе сомнамбулы Чезаре. Эрих Поммер, продюсер «Калигари», счел идею дуэта крайне неприбыльной. Поммер понимал, что война только что закончилась, и зритель вряд ли хотел видеть ее отголоски на экране столь буквально. В итоге фильм стал представлять из себя рассказ душевнобольного, не поддающийся однозначной интерпретации. Это сильно исказило изначальный замысел сценаристов (как отмечал по этому поводу историк кино Ежи Тёплиц: «Мораль [финальной версии] фильма: власть по своей природе добра, гуманна, и бунтовать против нее могут лишь душевнобольные люди»[[6]](#footnote-6)), но принесло немалую популярность фильму, сделав его доступнее для восприятия тогдашним зрителем.

Помимо фигуры Ланга, в проекте также мог поучаствовать художник-экспрессионист Альфред Кубин, но его кандидатура не была утверждена. На то, что художником будет именно Кубин, рассчитывал Ганс Яновиц. Их видение фильма во многом совпадало, ведь оба автора родились и выросли в Праге. Чешская столица славится своей разнообразной архитектурой, сочетанием романских замков с готическими фасадами и порталами. От пражских узких улочек веет тревогой, окружающие человека стены довлеют над ним, словно каменные гиганты или големы (не зря средневековая Прага стала местом действия в фильме «Голем: как он пришёл в мир» Пауля Вегенера). Кубин некогда вспоминал, как он «бесцельно бродил по темным улицам, измученный какой-то непонятной, бездушной силой, вызывавшей в его воображении странных животных, дома, ландшафты, гротескные и ужасающие сцены. Как когда-то до него романтики, так и он теперь испытывает в этом заколдованном мире приятные и возвышенные чувства»[[7]](#footnote-7). Яновиц и Кубин хотели сделать декорации в фильме более «реалистичными», сооруженными из настоящих материалов, что, опять же, не отвечало финансовым интересам Поммера, который хотел снять «дешевый фильм». Этот факт полностью разбивает устоявшееся утверждение (без малейшего сомнения выдвигавшееся как Жоржем Садулем, так и упомянутым Тёплицем) о «бунте», который якобы был заложен в нарочито театральные декорации «Кабинета доктора Калигари». Художники-экспрессионисты, к коим можно смело причислить и сценаристов фильма, изначально даже не предполагали, что живописные наработки можно напрямую перенести в антураж фильма, ведь тогда и без того плоский экран потеряет остатки объема. К счастью, благодаря таланту Варма и Рёрига этого удалось избежать.

Тёплиц также пишет: «Для понимания киноэкспрессионизма необходимо еще раз вернуться к Майеру и Яновицу, типичным представителям интеллигенции, мечущейся в послевоенном хаосе. Таких, как сценаристы «Кабинета доктора Калигари» было немало: людей, протестующих против зла, разочарованных, не верящих в будущее и трагически порвавших с действительностью»[[8]](#footnote-8). Вероятнее всего, Тёплиц не был знаком с оригинальными сценариями Майера, поэтому так легко причислил его к «типичным представителям интеллигенции». Если мы посмотрим на тексты Майера, его манеру письма, а также примем во внимание тот факт, что за жизнь он не написал ни одного романа или хотя бы рассказа, полностью посвятив себя киносценариям, то поймем, что «типичным» его назвать довольно трудно. Вот фрагмент сценария Майера к фильму Фридриха Вильгельма Мурнау «Замок Фогелёд» (1921): «*Из диафрагмы*: Садовые ворота, вид изнутри. *Общий вид*: В ночи бушует буря. Льет ливмя. Деревья клонятся к земле. Но тихи ворота. Над ними колокольчик молчит лишь секунды. Но нет! Сейчас: Он бьет один раз. И вновь немеет…»[[9]](#footnote-9). Подобно художникам и литераторам-экспрессионистам, Майер особую роль отводит окружению героев, погоде, пейзажу, сочетая это с обрывистым, местами скудным, а местами, напротив, чересчур поэтичным языком. Сценарии Майера были, по сути, уже готовыми фильмами, набором кадров, словно уже наполненным теми самыми ломанными экспрессионистскими линиями, которые ярче всего воплотились в «Кабинете доктора Калигари».

Таким образом, именно экспрессионистская манера письма сценариста Карла Майера во многом повлияла на то, как выглядит «Кабинет доктора Калигари». Один из художников фильма, Герман Варм, вспоминал, как он «уже при чтении необычного сценария, поражающего вычурностью стиля и своеобразной формой, понял, что декоративное решение должно быть нацелено на фантастическое, чисто художественное воздействие, полностью оторванное от реальности. <…> До поздней ночи мы, трое художников, обсуждали сценарий. Рейман, чьи картины в тот период несли на себе отпечаток влияния экспрессионизма, настоял на том, что этот материал по своей форме должен быть экспрессионистским. В ту же ночь мы сделали несколько набросков»[[10]](#footnote-10).

Искаженную перспективу пространства «Кабинета доктора Калигари» можно трактовать по-разному. Чаще всего эти искусственные пейзажи объясняются замутненным сознанием рассказчика, Франца, сыгранного Фридрихом Фейером, которому привиделся злобный доктор Калигари. Уличные пространства стали для него сосредоточением опасности, местом, в котором нельзя скрыться от безвольной сомнамбулы Чезаре (эту роль блестяще исполнил Конрад Фейдт). Герой, как и зритель, испытывает дискомфорт, находясь вокруг этих проваливающихся домов и раскрытых, словно пасти зверя, окон и дверей. Зловещей улице, сконцентрировавшей в себе все опасности ночного города, противопоставляется спальня Джейн Олсен, невесты главного героя, но и там ее настигает Чезаре, пробравшийся к девушке через окно. В этих кадрах его движения полностью сливаются с окружающим пространством, словно повторяя вычерченные на экране линии.

Эти самые линии, формирующие демонический город, оказывают самое сильное влияние на зрителя. «Кабинет доктора Калигари» – поистине поразительный случай выхода второго плана на первый. Эмоциональная составляющая фильма полностью переносится в декорации, и они начинают довлеть как над зрителем, так и над актерами, как бы сливаясь с ними воедино. Все эти неожиданные изломы, стремительные, отрывистые формы, резкие спуски и подъемы вызывают в душе совершенно иной отклик, нежели декорации с многочисленными плавными переходами. Диагонали и острые углы в данном случае нагнетают тревогу, которая успешно передается зрителю.

Если не считать многочисленные интерьеры, пространство города в фильме представлено двумя составляющими – ночными улицами и ярмаркой, на которой Калигари показывает свою сомнамбулу. При этом для разных локаций использовано разное вирирование: ярмарка представлена в более теплых тонах, она олицетворяет собой отсутствие контроля, свободу, близкую к анархии; ночные уличные пейзажи выполнены в холодных цветах, напоминающих полотна экспрессионистов. Улица в произведениях немецких авторов чаще всего предстает как место зловещее и недружелюбное. «Кабинет доктора Калигари» в этом плане может встать в один ряд с «Големом» Густава Майринка, в котором уже упомянутые пражские улочки наполняются зловещей мистикой.

Выбор небольшого городка вместо крупного мегаполиса со множеством фонарей и вывесок играет на руку гнетущей атмосфере «Кабинета доктора Калигари». Несмотря на то, что архитектура в фильме сильно искажена, нам удается распознать готические клиновидные крыши, брандмауэры и романские фасады, характерные для немецких глубинок. Влияние экспрессионизма, этого талантливого организатора напряженных форм, здесь сведено к деформации пространства и нарочитой искусственности картонных декораций. По словам Кракауэра, «эти сочетания форм – их стиль позднее превратился почти что в манерность – лишь намекали зрителю на то, что перед ним дома, стены, ландшафты. Невзирая на отдельные изъяны и погрешности – некоторые задники явно противоречили художественной условности целого, другие же сохраняли верность ей, – декорации привели к тому, что материальные объекты превратились в символическую орнаменталистику»[[11]](#footnote-11).

«Калигари» внес свою лепту в немецкое киноискусство, породив тот самый «калигаризм». Как было отмечено ранее, он не сводится к одним лишь искаженным нарисованным пространствам, резким линиям и игре с освещением. На примере «Кабинета восковых фигур» можно проследить, как «калигаризм» влияет и на сюжет фильма, который полностью построен вокруг фантазий главного героя, записывающего разнообразные истории о восковых фигурах. Все происходящее на экране вновь оказывается вымыслом, псевдореальностью, созданной подсознанием человека. При этом действие фильма полностью строится вокруг балагана, ярмарки, которая также присутствовала в фильме Роберта Вине. «Кабинет восковых фигур», по мнению Зигфрида Кракауэра, опять демонстрирует ту самую попытку бегства от реальности, стремление немцев к тому, чтобы укрыться от враждебного мира в своей раковине подобно персонажам романа Фридриха Гёльдерлина «Гиперион». В фильме Лени феномен киноэкспрессионизма доводится до своего логического предела: герой буквально на наших глазах «конструирует» окружающую лубочную действительность. Этот триумф Творца, абсолютизированное Я становятся и финальным аккордом киноэкспрессионизма, окончательно перешедшего в чисто декоративную фазу. На смену ему уже спешат камерные драмы (нем. *Kammerspielfilm*) и «новая вещественность», которые избавятся от мистицизма своего одиозного предшественника.

# **Город Мурнау: между реализмом и экспрессионизмом**

*Мы снимали «Последнего человека». Эрих Поммер сказал нам: “Изобретите, пожалуйста, что-то новое, пусть это даже будет безумием!”»*

*Роберт Хёрльт: съемки с Мурнау*

Нельзя однозначно сказать, что киноэкспрессионизм в Германии пришел в упадок. Но смену интонации в немецком кино отрицать бессмысленно. Что же произошло с экспрессионистским стилем? Он стал декорацией, инструментом в руках творцов, решивших отринуть «идеологическую» сторону экспрессионизма с его извечным конструированием индивидуалистического мира и моральным релятивизмом. Кино все больше начинает двигаться в сторону реалистического направления как с точки зрения фабулы, так и стилистически.

И говоря о реализме в кино, нельзя не вспомнить французского теоретика Андре Базена – главного сторонника и апологета реалистического подхода к искусству. В перечне эссе, озаглавленном «Кино и другие искусства», Базен пишет о том, почему пространство в кинематографе должно быть реалистическим. Во-первых, кино обладает фотографической природой, поэтому зритель склонен верить происходящему на экране. Все в фильме подчинено «незыблемому реализму показываемого». Во-вторых, реальность пространства, по Базену, – обязательное условие природной естественности фильма. Зритель не может быть до конца вовлечен в процесс созерцания кинореальности, если она, подменяя на какое-то время действительную Реальность, будет от нее разительно отличаться. «Будучи по существу своему драматургией природы, кино не может существовать без построения открытого пространства, подменяющего собою вселенную вместо того, чтобы вписываться в нее. Экран не смог бы создавать иллюзорного ощущения пространства без некоторых гарантий естественного порядка. Но задача заключается не столько в построении декораций, не столько в архитектурном оформлении или в безмерности масштабов, сколько в том, чтобы выделить такой эстетический катализатор, который достаточно ввести в мизансцену в ничтожно малой дозе, чтобы вызвать реакцию “высвобождения природы”»[[12]](#footnote-12). Поэтому Базен не приемлет «Кабинета доктора Калигари» с его нарисованными пространствами и более поздних «Нибелунгов» Фрица Ланга, которые, несмотря на обилие природных ландшафтов, были полностью сняты на студии. В обеих лентах декорации нарочито искусственны (как уже было отмечено ранее, в «Кабинете доктора Калигари» второй план словно замещает собой первый), и такое давление на зрителя неизбежно начинает утомлять, снижая художественную ценность произведения.

Базен противопоставляет «Кабинету доктора Калигари» и «Нибелунгам» картину Мурнау «Носферату, симфония ужаса» и «Страсти Жанны д’Арк» Карла Теодора Дрейера. В них его привлекают живые декорации, отсутствие бутафории и больший уклон в реалистическую составляющую. И если в случае с лентой Дрейера тяжело поспорить с выбором Базена, то Мурнау и тем более его «Носферату» вызывают вопросы. Начнем с того, что вся реалистичность румынских пейзажей, замка в Трансильвании или же улочек Висборга напрочь перечеркивается образом самого Носферату, грим которого сильно выделяет его на общем фоне (чего нельзя сказать о гриме в «Кабинете доктора Калигари»). Да и вряд ли современного зрителя смогут напугать резкие и местами немного аляповатые движения вампира, как, впрочем, не вызовет ужас и сомнамбула Чезаре, поэтому говорить о том, что «Кабинет доктора Калигари» безнадежно устарел по сравнению с «Носферату», также не приходится.

Полной противоположностью «реалистичных» декораций «Носферату» выступает город в «Последнем человеке». Этот фильм известен своей новаторской «освобожденной камерой» (нем. *entfesselte Kamera*). Создатели фильма придумали сделать камеру подвижной, прикрепив ее к оператору Карлу Фройнду. Ярчайшим проявлением этого приема в фильме стало вертикальное панорамирование, когда оператор вместе с камерой спускался на открытом лифте отеля.

Освобожденная камера не только делала фильм отличным от картин того времени. По словам Роберта Хёрльта, участвовавшего в съемках «Последнего человека»: «Когда работа [с камерой] была окончена, нам казалось, что мы нашли новое «оптическое видение». Мы сделали камеру подвижной не только из-за технических причин, но это давало нам возможность более четко очертить кадр, передать драматическое действие с большей оптической убедительностью»[[13]](#footnote-13). Техническая сторона фильма удачнейшим образом подчеркивала сложную драматургию, которую Мурану вместе со своим давним коллегой Карлом Майером решили передать исключительно через визуальное повествование, практически отказавшись от интертитров.

Большая часть решений, которая съемочная группа «Последнего человека» в итоге включила в финальный монтаж фильма, была найдена совершенно неожиданно. Хёрльт вспоминал, как случайно предложенное им использование пожарной лестницы для придания большей подвижности камере привело в итоге к тому, что весь фильм был снят при помощи той самой «освобожденной камеры». Это поразительным образом сочетается с теорией Базена об «интуитивности кино», которая была выражена им в статье «Миф тотального кино». Базен связывает кинематограф с идеалистическим началом, проводя аналогии с философией Платона (в дальнейшем сравнения кино с т.н. «платоновской пещерой» станут частым явлением в киноведческом дискурсе»). Кинотворчество по Базену – процесс интуитивный, несмотря на все попытки свести его к «механическому воспроизведению реальности». И процесс создания декораций в «Последнем человеке» являются наглядным подтверждением этой гипотезы.

«В ограничении сразу виден мастер» – этими словами Гёте можно описать подход Мурнау к съемкам. Не имея возможности снимать «настоящий» Берлин в «Последнем человеке», режиссер решил сделать город частью повествовательных элементов фильма.

Начнем с того, что «Последнего человека» часто называют в качестве примера вышеупомянутой камерной драмы (или «каммершпиль»). Эти истории посвящены среднему или же вовсе низшему классу немецкого общества, что уже идет вразрез с экспрессионистским отрицанием «мелкобуржуазных трагедий» (хотя название фильма может ввести в заблуждение, ведь у столь любимого экспрессионистами Ницше есть схожий термин). Тем самым сигнализирется переход к новому этапу немецкого кино. Правда, Майер и Мурнау не создают «трагедию» в чистом виде. Лотта Айснер называет «Последнего человека» трагикомедией, хотя корректнее было бы отнести эту работу к сатирическим произведениям, подобно «Шинели» Н. В. Гоголя. Ироничный тон картины улавливается не сразу, однако трудно спорить с тем, что осмеянию здесь подвергается не только пожилой швейцар, этот «маленький» человек (кавычки здесь вполне уместны, ибо Эмиля Яннингса, исполнившего эту роль, уж точно нельзя назвать «маленьким»), окончательно потерявший свою человеческую сущность после того, как его лишили должности (настоящее олицетворение культа формы в Германии) – высмеивается и зритель того времени, получивший от создателей переделанную приторную концовку с чудесным финансовым спасением старика. Кракауэр отмечал, что «независимо от того, что имел в виду Мурнау, это все же незаурядная концовка: решенная хотя и грубовато, но бесспорно кинематографично, она выводит нас за рамки почти трагического финала, не лишая его реалистичности»[[14]](#footnote-14).

Можно с уверенностью сказать, что «освобожденная» камера ни разу не используется для достижения чисто внешних эффектов. Каждое движение имеет определенную драматическую цель несмотря на то, что нам все время передается та радость, которую испытывал сам Мурнау и его оператор оттого, что их камера ничем не скована (об этом свидетельсствует тот факт, что самые яркие сцены фильма сняты именно с использованием «освобожденной камеры»). Этот синтез драматургии и визуального образа наделяет фильм особой символикой, которую нельзя встретить ни в экспрессионистских фильмах, ни в патетичных каммершпиль.

Символизм «Последнего человека» ярко выражен в мегаполисе, созданном Мурнау и его съемочной группой. Для того, чтобы декорации этого города не выглядели плоскими моделями, создатели фильма использовали особую имитацию перспективы. К примеру, чтобы показать масштабы отеля, в котором работает швейцар, перед камерой был поставлен миниатюрный макет огромного тридцатиэтажного здания, который, тем не менее, выглядел естественно благодаря эффекту «домакетки» (нем. *Vorsatzmodell*). Таким образом, отель перспективно совмещался с выстроенными декорациями без заметной линии стыка.

Еще одним элементом, позволившим сделать этот мегаполис «реалистичнее», стало движение на переднем плане. Машины, подъезжающие к отелю, трамвай (вновь вместо реального транспорта использовался убедительный макет) – все это делало город не только масштабнее, но и убедительнее, ведь мегаполис всегда находится в движении.

Но самой удивительной находкой съемочной группы Мурнау стал естественный дождь, который пошел на съемочной площадке из-за многочисленных отверстий, сделанных для вышеупомянутых пожарных лестниц. Благодаря ему удалось не только скрыть все неестественные пропорции реальных декораций и моделей зданий, но и придать фильму большей мрачности, заставляя зрителя предвкушать скорое «падение» главного героя. Было ли это обычным стечением обстоятельств или виновата та самая интуиция, которая, по мнению Базена, и рождает подлинное киноискусство?

Дождь, неоновые вывески, мерцающие огни в окнах домов и монструозного отеля – все эти образы сильно воздействуют на зрителя. Им отчетливо противопоставляются те самые немецкие трущобы 20-х годов, в которых живет швейцар со своей дочерью. По сути, весь фильм «строится на контрасте двух зданий: мрачного доходного дома, заселенного мелкими собственниками, и роскошного отеля для богатых, для которых всегда открыты вращающиеся двери и снуют удобные лифты»[[15]](#footnote-15). Мурнау особом образом создает два абсолютно полярных мира в рамках одного города, между которыми перемещается главный герой. Его ливрея – это мост к благополучию, спасение от нечистот городских трущоб. Лишившись униформы и своей должности, главный герой обречен покинуть эту иллюзию богатства и процветания, отправившись на службу в мужскую уборную.

Мегаполис – это пристанище порока, наглядная демонстрация извращенности человеческой души. Город Мурнау в «Последнем человеке» выглядит куда реалистичнее искаженных улочек «Кабинета доктора Калигари», но, как ни странно, он вобрал в себя не меньше черт экспрессионизма, чем декоративный немецкий городок из фильма Вине. Его мрачность, иллюзорность, создаваемая за счет размытых, нечетких контуров и дождя, его контрастное двоемирие – все это куда ближе мировоззрению художников-экспрессионистов, чье творчество, как мы помним, не сводилось к одним лишь резким линиям и деформациям пространства. Тем не менее, Мурнау всегда стоит над этим течением, используя его элементы либо чисто стилистически, как это было в «Последнем человеке», либо сюжетно, как в «Носферату». Экспрессионистский город «Последнего человека» вписан в канву истории конкретного швейцара, маленькой трагедии отдельного человека, в то время как вампир Носферату, этот «бич Божий», прекрасно существует во вполне реалистичных декорациях (как это выше отмечал Базен). Сделав экспрессионизм своим приемом, Мурнау расширил его возможности и потенциал, избежав декоративности Пауля Лени. Город в «Последнем человеке» все так же тревожен и опасен, как и в «Калигари», однако масштабность и бóльшая правдоподобность делают его не сказочным местом, обиталищем некого мистического, неподвластного человеку начала, а вполне живым пространством, в котором мы, жители больших городов, существуем каждый день. Так в «Последнем человеке» реализм переплетается с экспрессионизмом, создавая неповторимый образ загадочного, неуютного мегаполиса. Именно в нем ежедневно «разыгрываются» бесконечные бытовые драмы, ставшие материалом для тех самых каммершпиль.

# **Город будущего и город настоящего в фильмах Фрица Ланга «Метрополис» и «М»**

*И если во время просмотра у нас создастся полное впечатление, что вещь эта сделана не из картона, тогда уже безразлично, был ли этот картон на самом деле и было ли трудно купить или построить эту вещь.*

*Рудольф Арнхейм, «Метрополис»*

Про «Метрополис» сказано и написано много. Можно даже сказать, чересчур много. К счастью, мнения некоторых авторов касательно этого фильма не сводятся лишь к воспеванию его эпохальности и дороговизны. В конце концов, так ли важно, какие деньги вложили в декорации или сколько статистов снималось в той или иной массовой сцене? Все эти цифры ни коем образом не свидетельствуют о художественном потенциале фильма, а лишь замыливают глаз исследователя, ошибочно пускающегося в подсчеты вместо того, чтобы начать анализировать само произведение.

«Метрополис» иногда относят к картинам немецкого киноэкспрессионизма. И, на самом деле, напрасно. Ланг, как и Мурнау, использует некоторые элементы этого направления в своих ранних фильмах, однако углядеть что-то общее между, положим, «Метрополисом» и «Кабинетом доктора Калигари» довольно трудно.

Некоторые сцены «Метрополиса» кажутся нам сегодня совершенно устаревшими, порой они даже вызывают смех — особенно там, где сентиментальность (например, бесконечные упоминания сердца в контексте «сердечности»), которую определяет прежде всего сценаристка Ланга Теа фон Харбоу, соединяется с монументальностью. Однако не будем заострять наше внимание на брешах в сюжете «Метрополиса», а обратимся к самому городу, который дал название этому фильму.

Метрополис – это город будущего, который, тем не менее, живет прошлым. В нем множество анахронизмов, от паровых машин до ручного труда рабочих, который станет камнем преткновения в фильме. Его сердце – это адская паровая машина, буквально пожирающая пролетариев. В какой-то момент Ланг и вовсе «оживляет» ее в галлюцинациях главного героя, Фредера, делая метафору слишком уж очевидной. И вот этот «Баал города» (как писал Георг Хайм) становится символом Метрополиса наравне с его колоссальнейшей архитектурой, отсылающей то ли к американским небоскребам, то ли к образам Вавилонской башни.

Однако, что же не так с Метрополисом? Все просто – он болезненно искусственен. И дело не только в уже применявшейся в «Последнем человеке» все тем же Карлом Фройндом технике домакетки, которая в фильме Ланга выглядит куда менее убедительно. Город Метрополис, как и визуализированный Лангом механический монстр, – слишком очевидная метафора власти и тех, кто ею угнетен. «Верх» вновь противопоставляется «низу». Гиперболизированные здания, изображение обезличенных человеческих масс, контраст однообразной (и местами весьма экспрессионисткой) архитектуры из подземелий рабочих и «райских садов» богачей – все это выглядит как китч, рассчитанный на весьма невзыскательного зрителя. Как писал Гринберг: «Китч механистичен и действует по формулам. Китч – это подменный опыт и поддельные чувства. Китч в своих изменениях следует стилю, но при этом всегда остается равным себе. Китч – воплощение всей той фальши, что есть в современной жизни»[[16]](#footnote-16). Если Мурнау в «Последнем человеке» маскирует пространство символами, дабы мы сами смогли разгадать тайны его мегаполиса, то Ланг заигрывается с орнаментальностью и практически напрямую доносит до зрителя свое видение этого колоссального города, лишающего людей их идентичности.

Тем не менее, «Метрополис» был и остается одним из самых ярких образов города в кино. Он породил множество подражателей, чего только стоит «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, который местами можно покадрово сравнивать с фильмом Ланга. Это связано с тем, что подобный город довольно просто воспроизвести на экране, ведь это просто хорошая декорация, бутафория. Поэтому Метрополис не воспринимается как настоящий город, он напрочь лишен жизни. Его спасает лишь четко выверенная геометрия масс, орнаменты которой участвуют в структуризации пространства. Несомненной заслугой Ланга является тот факт, что в его фильме «ставшая частью декорации толпа, несмотря ни на что, остается живой»[[17]](#footnote-17).

Иначе дело обстоит с образом города в первом звуковом фильме Ланга «М», который также известен под названием «М – город ищет убийцу». Здесь Ланг работает с живыми городскими пейзажами, ведь теперь сюжет строится вокруг поисков и поимки преступника, а не сводится к пафосной истории о спасении рабочего класса. Бессмысленно снимать подобные детективные истории в искусственных декорациях, им необходимо предать реалистичности, дабы страх перед убийцей переключился на зрителя, живущего в точно таком же городе. Улица вновь оживает, приобретая пугающий, тревожный характер, однако Лангу уже не нужны искажения пространства, дабы подчеркнуть это. С передачей страха жителей перед убийцей успешно справляется вполне реалистичный город.

Однако некая демоническая сущность не исчезает с немецких улиц полностью. Об этом свидетельствует монолог пойманного убийцы в финале «М»: «Меня всегда что-то подгоняло на улицах, за спиной кто-то незримо шел по пятам. Это был я сам. Мне иногда мерещилось, что я сам хожу за собой и не могу избавиться от преследования... Хочу убежать, должен убежать, но этот призрак все время ходит за мной следом, пока я не сделаю того, что делаю. А потом, разглядывая наклеенное на тумбе для афиш объявление, я читаю про то, что натворил. Неужели это действительно сделал я? Я про это не знаю, ненавижу это - я должен это ненавидеть... Я больше не могу…»[[18]](#footnote-18). Мотивы двойничества, преследования – все это сопровождает образы немецкого города со времен «Калигари». Эволюция здесь заключена лишь в том, что режиссерам больше не нужно было использовать ломанные линии, чтобы передать весь ужас пребывания в подобном месте. Городское пространство осталось полем битвы между абсолютным злом и здравым смыслом. И далеко не всегда героям немецких фильмов удавалось выйти из этой схватки победителями.

# **Кино вышло на улицы: «Берлин – симфония большого города»**

*Странный парадокс: у людей, когда они действуют, самые мелочные, частные интересы на уме, но вместе с тем сейчас, как никогда, поведение их определяется инстинктом толпы. А массовые инстинкты сейчас, как никогда, искажены, безумны и чужды жизни.*

*Вальтер Беньямин, «Улица с односторонним движением»*

Тем не менее, немецкое кино неминуемо менялось. На это влияло множество факторов, в первую очередь – экономическая стабилизация Германии к середине 20-х годов. Пока что нельзя говорить о том, что травмы войны и экономические кризисы были полностью преодолены, а страхи перед окружающей действительностью отброшены, однако немцы в это время впервые смогли вдохнуть полной грудью.

Отражением этих тенденций в искусстве стало возникновение нового течения. Речь идет о так называемой «новой вещественности» (нем. *Neue Sachlichkeit*). 20-е годы в принципе были богаты на всевозможные авангардные находки, от кубизма до дадаизма и сюрреализма. Однако это направление отличалось некой реакционностью, возвратом к ранее существовавшим формам. Об этом говорит сам термин, в котором не зря использовано прилагательное «новая». Вещи остались теми же, изменилась лишь оптика.

«Новая вещественность» возникла как реакция на экспрессионизм с его повышенной эмоциональностью, экстатичностью и искажениями натуроподобной формы. Форму необходимо было вернуть, дать ей новую жизнь. Причем предметы должны были реализовывать свой художественный потенциал «самостоятельно». Иначе говоря, теперь никакой призмы художественного видения, никакого личного переживания, искажающего сущность объекта, быть не должно. По-видимому, подобное отношение к изображаемому предмету, господство натурализма и привели к тому, что «новая вещественность» в какой-то момент начала перерастать в другое течение, именуемое «магическим реализмом».

Названием «новая вещественность обязана критику Г. Хартлаубу. Хартлауб не только дал название направлению – в 1925 он организовал одноименную выставку в Кунстхалле (Мангейм). «Новая вещественность» быстро завоевала популярность в среде художников (среди них был бывший экспрессионист П. Клее, чье значение для изобразительного искусства XX годов В. Хофман называет «выдающимся»), архитекторов (влияние «новой вещественности» в то время испытывала даже школа Баухаус), фотографов (Ласло Мохой-Надь), писателей (примерно в это самое время Вальтер Беньямин публикует свой очерк «Улица с односторонним движением») и, конечно же, кинематографистов.

Но что из себя представляла «новая вещественность» в контексте кино? Ведь холст или фотография в большей степени подвержены влиянию художника, в то время как кинематограф скорее лишь запечатлевает объект. Как же сделать его образ на экране частью художественного высказывания? Ответом на эти вопросы может послужить теория фотогении французского режиссера Луи Деллюка. Именно она, пусть и не напрямую, смогла повлиять на эстетику «новой вещественности» в кинематографе.

Так как Луи Деллюк не был теоретиком кино в привычном понимании, его теория фотогении нуждается в некотором толковании. К сожалению, сам Деллюк не дает точного определения тому, что есть фотогения. Если собрать воедино все высказывания о том, какие объекты можно считать фотогеничными, то получится, что фотогения – это качество обыкновенных предметов выявлять свою красоту при съемках фото- или кинокамерой[[19]](#footnote-19). Деллюк писал по этому поводу: «Пусть в кино все будет естественным, все будет простым! <…> Истина будет в подлинных интерьерах, настоящих стенах»[[20]](#footnote-20).

Вещь на экране должна фигурировать в первозданной подлинности, поэтому Деллюк осуждает использование сконструированных декораций[[21]](#footnote-21). Уже на этой ноте можно перейти непосредственно к фильму Вальтера Руттмана «Берлин – симфония большого города», который был полностью снят на территории германской столицы. Его сценаристом выступил уже не раз упомянутый Карл Майер. Идея создать «живой» фильм вне павильонов, в естественной среде пришла ему во время прогулки перед «УФА Паласт», у Зоологического парка. Ее поддержал коллега Майера – оператор Карл Фройнд, который к тому моменту тоже пресытился съемками на студии. Фройнд настолько загорелся концепцией «Симфонии города», что начал снимать улицы, прохожих, машины, дома на сконструированную им же скрытую камеру и на какое-то время полностью отверг искусственные декорации в кино: «Когда камера действует непринужденно, на пленке возникает жизнь, реализм. Да, это и есть кино в чистом виде…»[[22]](#footnote-22).

Смонтировал все эти фрагменты воедино режиссер-абстракционист Вальтер Руттман. Так, «Берлин» умудрился объединить в себе некогда экспрессиониста и сторонника каммершпиль Карла Майера, Карла Фройнда, оператора Ланга и Мурнау, и Руттмана, чье «диагональное кино» оказало серьезное влияние на финальный облик фильма.

При первом просмотре «Берлина» возникает вполне закономерная ассоциация с «Киноглазом» и «Человеком с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Безусловно, Руттман не мог не знать о Вертове, скорее всего, некоторые элементы (например, ритмический монтаж) были позаимствованы им у советского коллеги вполне осознанно. Но если для Вертова, по словам Жиля Делеза, важны вовлеченность режиссера и диалектика содержимого в кадре, подчеркиваемая монтажом, что и выражает революционную сущность его искусства, то для Руттмана ритм выступает на первое место. Однажды и Вертов придет к полностью ритмическому, формалистскому кино, когда снимет «Энтузиазм: симфония Донбасса».

Берлин – идеальное место для запечатления ритма города. Связующим звоном в нем выступают многочисленные поезда, машины и трамваи. Они задают исходный ритм. Затем фокус смещается в сторону масс, которые в «Берлине» выглядят живо и естественно. Никакой четкой геометрии и орнаментальности «Метрополиса» больше нет. Угнетенные пролетарии сменились бесконечными городскими служащими, заполонившими городское пространство. Берлин бурлит, он хаотичен, даже неуютен. Когда на рассвете начинают идти поезда, а люди открывают свои лавочки (любовь Руттмана к линиям в этих кадрах проявляется в полной мере), мы чувствуем пробуждение не просто городского пространства, а настоящего живого существа, по венам которого циркулируют все эти «клеточки»: люди, трамваи, поезда. Не зря Кракауэр, описывая начало фильма, использует антропоморфную метафору – город у него «разминает мускулы».

На примере «Берлина» можно проследить эволюцию образа городского пространства в немецком кино. Между искаженным темными силами городком «Кабинета доктора Калигари» с его узким улочками и живым, масштабным «Берлином», снятом в популярном в то время формате «репортажа», видится колоссальная разница не только в стилистике, но и в самом восприятии немцами города. Никакого эскапизма, только естественное окружение, вещи в их подлинной бытийности. Кино «высвободило» немцев из-под довлеющей повседневности, добавив ей художественного обрамления. Вальтер Беньямин писал: «Наши пивные и наши городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунды, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков»[[23]](#footnote-23).

При этом Руттман совершенно не романтизирует Берлин. Он скорее безучастен, ему нет дела до бедняков, поднимающих с мостовой окурки, и голодных детей на улицах. Это можно было бы назвать полноценной летописью городской жизни, если бы не один нюанс. Многие, в том числе и Кракауэр, обвиняли режиссера в том, что он халатно обошёлся со своим материалом. И упрекнуть автора тут есть за что: формализм Руттмана, выраженный в его монтаже, снимает с деталей, изображаемых им, подлинность, делая их просто фотогеничными образами на экране. Чего только стоят все те же вращающиеся двери, которые Майер и Мурнау так часто демонстрировали в «Последнем человеке». Этот ритмический образ, практически троп немецкого кино того времени, уместен в игровом фильме, в ленте же, которую многие называют «документальной», это превращается в символ без содержания. В своей рецензии, вышедшей в год премьеры «Берлина», Кракауэр отмечал: «Вместо того чтобы постичь огромное поле жизни, вооружившись подлинным пониманием ее социальной, экономической и политической структуры... Руттман изображает тысячи деталей, не связывая их между собой, или, вернее, связывая их изощренными виньетками, которые абсолютно бессодержательны. Его фильм, вероятно, основывается на представлении о Берлине как городе ритма и работы. Но это формальная идея, не предполагающая никакого содержания. Очевидно, поэтому она пленяет немецкого мелкого буржуа как в реальной жизни, так и в литературе. Этой симфонии не удалось выразить ничего существенного, потому что сказать ей совершенно нечего»[[24]](#footnote-24).

Однако выразить ей кое-что все же удалось, пусть и не сразу. Речь идет о поразительном свойстве кино меняться со временем в глазах реципиента, оставаясь при этом все тем же изображением на пленке. «Берлин» для современного зрителя не выглядит продуктом «мелких буржуа», напротив, его форма вызывает восхищение (не зря этот фильм уже постфактум начали называть чуть ли не главным представителем «чистого кино»), а естественный материал, собранный создателями, превращается в некое подобие исторического документа, запечатлевшего один день из жизни навсегда утраченного Берлина 20-х годов.

Кракауэр видит в «Берлине» болезнь немецкого общества того времени, его безучастность и поверхностность, которые в конечном счете приведут к тому, что власть попадет в руки фанатиков-нацистов. Однако с тем же успехом можно говорить о том, что «Берлин» возвещает о наконец доступной немцам радости – обязательном атрибуте фотогении по Деллюку (термин он успешно позаимствовал из работ философа Анри Бергсона). Об этом свидетельствуют и сцены в варьете, и салют в финале фильма. Проблема в том, что «радость» эта не подлинная – перед нами лишь ее имитация. Немецкой эрзац-жизни, которую стремился запечатлеть Руттман, подходит только эрзац-радость. Правда, Руттман еще только нащупывает ее. Свое наиболее яркое воплощение подобная «радость» найдет в уже более позднем немецком звуковом фильме «Люди в воскресенье», снятом в 1930 году. В нем образ города окончательно лишится страхов и неврозов своих «предшественников», превратившись в оплот того самого мелкобуржуазного счастья.

# **Заключение**

Данная работа не претендует на то, чтобы считаться исчерпывающим исследованием городской образной системы в немецком раннем кино. Во-первых, физически невозможно охватить в рамках одного труда все фильмы, в которых демонстрируется городская среда. Во-вторых, кино – это в первую очередь искусство, поэтому оно лишено каких-либо однозначных и «правильных» трактовок. Любое замечание, выдвинутое здесь относительно того или иного фильма, может быть с лёгкостью оспорено. Однако не поиск всегда неуловимой истины был целью этой курсовой работы. Своими изысканиями мне хотелось в первую очередь пролить свет на столь интересную тему, которая зачастую уступает место исследованиям сюжетных, контекстуальных или технических составляющих фильма.

Еще одним фактором, побудившим меня обратиться к исследованию эволюции образа города в ранних немецких фильмах, стал возросший интерес современного зрителя к этой богатой на киношедевры эпохе. По всему миру все чаще проводятся ретроспективы фильмов Фрица Ланга, Фридриха Вильгельма Мурнау или Роберта Вине. Ни одна киношкола не обходится без преподавания раннего немецкого кино, а многие фильмы этого периода и вовсе стали частью так называемого «культурного кода». Влияние ранних немецких фильмов тоже весьма обширно: от непосредственно кинематографа самой Германии до американских фильмов-нуар. Поэтому рассмотрение этих классических фильмов через призму изображенной в них городской среды может стать весьма органичным дополнением к многочисленным исследованиям, посвященным раннему немецкому кинематографу.

Непосредственно результаты моего исследования в очередной раз доказали, насколько история кино может быть неоднозначной, а любая классификация условной. Для нас не составит труда свести все ранние немецкие фильмы к экспрессионизму или рассматривать их исключительно в рамках какой-то узкой концепции. Однако, как уже было отмечено во введении, это неизбежно лишит дискурс глубины и приведет нас к стагнации. На примере столь разнородных картин, что были рассмотрены в рамках этой курсовой работы, становится понятно, что течения в кинематографе (да и в искусстве в целом) практически никогда не кристаллизируются в какую-то единую образную систему. Всегда происходит некий качественный переход из одной области в другую; смешение стилей, жанров, направлений. И это отражается на всех аспектах фильма – от режиссуры и актерской игры до декораций. Кино динамично, подобно социуму, который оно запечатлевает. Оно никогда не стоит на месте, не только в плане своего технического развития, но и с точки зрения теории. Новый, свежий взгляд на кинематограф – вот то, к чему должен стремиться каждый теоретик, решивший связать свою исследовательскую деятельность с «десятой музой» и главным искусством XX – XXI столетий. Дело заключается не в том, чтобы изменить кино, а в том, чтобы кино изменяло нас и, конечно же, наш подход к нему.

# **Список литературы**

На русском языке:

1. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. Тимофеевой К. — М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 253 с.
2. Айснер Л. Мурнау / пер. с нем. Чередниченко А. – М.: Rosebud Publishing, 2021. – 496 с.

Базен А. Что такое кино? / Пер с франц. Божовича В. и Эпштейн И. – М.: Издательство «Искусство», 1972. – 383 с.

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической вопроизводимости: Избранные эссе / пер. с нем. под ред. Здорового Ю.А. – М.: "Медиум", 1996. – с.15-65
2. Беньямин В. Улица с односторонним движением / пер. с нем. Болдырева И. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — 128 с.
3. Давыдова О. С. «Фотогения» Л. Деллюка: опыт феноменологического прочтения // Общество. Среда. Развитие, 2015, № 4. – 107-110 c.

Делез Ж. Кино / пер. с франц. Скуратова Б. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 560 с.

Деллюк Л. Фотогения кино / пер. с франц. Сорокина Т. И. – М.: Новые вехи, 1924. – 172 с.

1. Гринберг К. Авангард и китч / Художественный журнал. 2005. № 60.

Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1977. – 123 с.

Кракауэр З. Орнамент массы / пер. с нем. Филиппова-Чехова А. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. – 128 с.

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1974. – с. 238

Кракауэр З. Служащие / пер. с Мичковского О. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. – 144 с.

1. Садуль Ж. т. 4 // Всеобщая история кино в 6 т. – М.: Искусство, 1958. – 91 с.

Тёплиц Е. т. 1 // История киноискусства в 4 т. / пер. с польского Головского В. С. – М.: Издательство «Прогресс», 1968 – 336 с.

Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство МГУ, 1993. – 248 с.

Хоффман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. Белобратова А. – СПб.: Академический проект, 2004. – 600 с.

Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.

1. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – 216 с.

На английском языке:

1. Barlow J. D. German expressionist film. Boston, 1982
2. Bordwell, David, and Kristin Thompson. 1997. Film Art: An Introduction. 5th, international ed. New York: McGraw-Hill.
3. Gordon D. E. Expressionism: art and idea. New Haven, 1987

# **Фильмография**

1. БЕРЛИН – СИМФОНИЯ БОЛЬШОГО ГОРОДА / *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, режиссер Вальтер Руттман, автор сценария Карл Майер, оператор Карл Фройнд, 1927
2. КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ / Das Cabinet des Dr. Caligari, режиссер Роберт Вине, авторы сценария Карл Майер, Ганс Яновиц, 1927
3. КАБИНЕТ ВОСКОВЫХ ФИГУР / *Das Wachsfigurenkabinett*, режиссер Пауль Лени, 1924
4. М / *М*, режиссер Фриц Ланг, 1931
5. МЕТРОПОЛИС / Metropolis, режиссер Фриц Ланг, автор сценария Теа фон Харбоу, оператор Карл Фройнд, 1927
6. НОСФЕРАТУ – СИМФОНИЯ УЖАСА / *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау, 1922
7. ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК / *Der letzte Mann*, режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау, автор сценария Карл Майер, оператор Карл Фройнд, 1924

1. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство МГУ, 1993. – с. 60 [↑](#footnote-ref-1)
2. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. Тимофеевой К. — М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — с. 13 [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же, с. 12 [↑](#footnote-ref-3)
4. Гринберг К. Авангард и китч / Художественный журнал. 2005. № 60. [↑](#footnote-ref-4)
5. Кракауэр З. Орнамент массы / пер. с нем. Филиппова-Чехова А. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. – с. 44 [↑](#footnote-ref-5)
6. Тёплиц Е. История киноискусства / пер. с польского Головского В. С. – М.: Издательство «Прогресс», 1968 – с. 144 [↑](#footnote-ref-6)
7. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. Тимофеевой К. — М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — с. 17 [↑](#footnote-ref-7)
8. Тёплиц Е. т. 1 // История киноискусства в 4 т. / пер. с польского Головского В. С. – М.: Издательство «Прогресс», 1968 – с. 145 [↑](#footnote-ref-8)
9. Цит. по Айснер Л. Мурнау / пер. с нем. Чередниченко А. – М.: Rosebud Publishing, 2021. – с. 60 [↑](#footnote-ref-9)
10. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. Тимофеевой К. — М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — с. 19 [↑](#footnote-ref-10)
11. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1977. – с. 41 [↑](#footnote-ref-11)
12. Базен А. Что такое кино? / Пер с франц. Божовича В. и Эпштейн И. – М.: Издательство «Искусство», 1972. – с. 181 [↑](#footnote-ref-12)
13. Айснер Л. Мурнау / пер. с нем. Чередниченко А. – М.: Rosebud Publishing, 2021. – с. 60 [↑](#footnote-ref-13)
14. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1974. – с. 215 [↑](#footnote-ref-14)
15. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1977. – с. 41 [↑](#footnote-ref-15)
16. Гринберг К. Авангард и китч / Художественный журнал. 2005. № 60. [↑](#footnote-ref-16)
17. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. Тимофеевой К. — М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — с. 119 [↑](#footnote-ref-17)
18. Цит. по Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1977. – с. 41 [↑](#footnote-ref-18)
19. Давыдова О. С. «Фотогения» Л. Деллюка: опыт феноменологического прочтения // Общество. Среда. Развитие, 2015, № 4. – 107 c. [↑](#footnote-ref-19)
20. Деллюк Л. Фотогения кино / пер. с франц. Сорокина Т. И. – М.: Новые вехи, 1924. – 172 с. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – с. 49 [↑](#footnote-ref-21)
22. Цит. по Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1977. – с. 76 [↑](#footnote-ref-22)
23. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической вопроизводимости: Избранные эссе / пер. с нем. под ред. Здорового Ю.А. – М.: "Медиум", 1996. – с.15-65 [↑](#footnote-ref-23)
24. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / пер. с англ. Соколовой Д. Ф. – М.: «Искусство», 1977. – с. 77 [↑](#footnote-ref-24)