

**Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенко-Карого
Інститут екранних мистецтв**

**Курсова робота з дисципліни «Історії зарубіжного кіно» на тему:
«Експресіонізм у німих фільмах Фріца Ланга»**

**Студентки 2 курсу,
освітньо-професійної програми «Кінознавство»,
денної форми навчання,
Предаченко Оксани
Перевірила - Мусієнко Оксана Станіславівна**

Київ-2023

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Передумови виникнення й розвиток експресіонізму. Прихід Фріца Ланга в німецький кінематограф.....	5
1.1 Прихід Фріца Ланга до кінематографу.....	6
1.2 Перші режисерські роботи «Харакірі» та діалогія «Павуки».....	8
Розділ 2. Стрічки Фріца Ланга німого періоду, як вираз кризових і песимістичних настроїв німецького суспільства першої половини ХХ століття.....	13
2.1 «Доктор Мабузе, гравець».....	17
2.2 Пісня про «Нібелунгів».....	20
2.3 Театральні та кіно витoki творчості Фріца Ланга.....	23
Розділ 3 . Архітектоніка «Метрополісу» Фріца Ланга.....	26
3.1 Антиутопічні та релігійні мотиви «Метрополісу».....	31
3.2 «Метрополіс» та попкультура.....	32
Висновки.....	35
Джерела	36

Вступ

Мистецтво, як продукт життєдіяльності людини, може зберігати актуальність поза часом, проте не може остаточно бути відірваним від свого контексту. Воно є явищем не тільки естетичним а і соціальним та політичним. Кожне мистецтво на кожному своєму етапі є відбитком тодішньої дійсності, в котрому перебуває митець в момент творіння (якщо митець звертається до минувшини, це продиктовано контекстом його сучасності). Приміром: «Плот «Медузи»» Теодора Жеріко, «Жерміналь» Еміля Золя чи «Take the, a Train» Дюка Еллінгтона. Мистецтва давали можливість людині достовірно увіковічити якийсь момент часу, почуття, спостереження, думку, як завмерлого метелика в бурштині. З появою кіно і його становленням (з протяжністю у часі музики, з достовірністю фотографії, з імпресивністю образотворчого мистецтва) людина отримала можливість закорковувати цілі відтинки часу, або шматки власних фантазій, щоб через роки ними знову і знову насолоджуватись.

Німецький кіноекспресіонізм 20-30 х років ХХ століття з'являється в один з найтурбулентніших відтинків шкали людської історії і стає одним з найважливіших явищ, котре надалі вплинуло на становлення кінематографу як авторського мистецтва. Удосконалені форми вираження дійсності через аудіовізуальні прийоми у фільмах німецьких майстрів експресіонізму, відіграли важливу роль у формуванні таких жанрів як «горор», «психологічна драма», «триллер», й передбачили появу «нуару» 1940-50-х років. Сучасні режисери продовжують тяглість цього мистецького напрямку в таких картинах як: «Маяк» - Роберта Егерса, «Ритуал» - Девіда Брукса, та фільм Джоела Коена – «Трагедія Макбета» за Вільямом Шекспіром і навіть в «1917» Сема Мендесу можна прослідкувати використання деяких елементів німецького експресіонізму або набору всіх його атрибутів цілком.

Німецький кіноекспресіонізм має цілий пантеон власних митців, проте **предметом** мого дослідження буде німецький німий період творчості німецько-австрійського режисера Фріца Ланга.

Метою дослідження – є аналіз фільмів німецького періоду творчості Фріца Ланга, в яких була сформована його образна система, використання котрих можна прослідкувати в творчості подальших поколінь режисерів-кінематографістів ХХ-ХХІ століття та спрогнозувати розвиток тенденцій наслідування елементів німецького експресіонізму в кіно.

Завданням дослідження курсової роботи є аналіз окремих фільмів режисера та виявлення характерних рис притаманних саме його творчості, аналіз передумов виникнення образних систем його стрічок. Дослідити основні тлумачення цих явищ у працях окремих знаних теоретиків, кінознавців й істориків кіно.

Курсова робота виконана за допомогою *аналітичного* методу, який став основою розгляду фільмів Фріца Ланга та науково-теоретичної, науково-популярної літератури й відеоматеріалів їм присвячених. Також використано *історичний* і *порівняльний* методи для виявлення спільних та відмінних рис в контексті історичного розвитку кінематографу.

Розділ 1. Передумови виникнення й розвиток експресіонізму.

Прихід Фріца Ланга в німецький кінематограф.

Розвиток німецького експресіонізму в кінематографі припадає на післявоєнний період в Німеччині. Початок минулого століття видався так само буремним як і сьогодні, тому публіка, втомившись від постійних потрясінь, все частіше бажала бачити на екрані щасливих, сексапільних та розкішних кіно-дів. Після поразки у Першій світовій війні Німеччина понесла страшні фінансові збитки (економічні репарації, інфляція), що не могло не відобразитись на добробуті населення. Але середній бюргер, після черги за хлібом, ніс свої кілька пфенігів в кіно, щоб побачити розкішні бенкети в стрічці «Анна Болейн» (1920 р.) чи прекрасну «Мадам Дюбарі» (1919) Єрнста Любича. Заперечення нужди в кіно, виявилось лікувальним, насичуючи фантазіями зморену свідомість. Дослідник кіно Єжи Тепліц в своїй праці "Історія кіномистецтва" так описує стан Веймарської республіки в роки перерви між двома війнами: *"Люди шукали вихід із зачарованого кола нещастя, намагалися осмислити, оцінити все, що сталося. Господарський хаос знаходив своє відображення в моральному і духовному хаосі. Коли вдома темно, голодно і холодно, охоче йдеш в кіно. І хоча не всі кінотеатри обігрівалися, все ж в натовпі таких же голодних, змучених людей можна було зігрітися і, дивлячись на екран, забути про свої біди. Кінематограф в роки інфляції став для німців притулком, оазисом, куди поспішали втомлені життям подорожні"*. (Тепліц, Том 1; 1955-1956, с .139)

Взагалі нова влада Веймарської республіки, по при суперечливі рішення на державному рівні, саме для кінематографічної галузі зробила чимало економічних рішень, серед яких була і відміна цензури. Що в перші роки призвело не до перетворення кіноекрану на трибуну для виголошення популістських промов, а до збільшення фільмів, що піднімають «проблеми статевого виховання юнацтва». Але на перевірку вони являлись фільми

порнографічного характеру. Проте швидко цікавість до новизни подібних видив зійшла нанівець - порнографія виявилась своєрідною розрядкою.

Окрім тимчасовоприспаної цензури веймарське кіновиробництво мало в спадок кінофабрику UFA(куди раніше влилась «Нордіск») що свого часу які і BUF були рупором влади. Згодом з'являється кіностудія Decla Bioscop, яка до 1920 року стає другою за розміром кінофабрикою після UFA. Студію Decla очолив Еріх Поммер. Поммер, як продюсер, збив міцну команду: режисерів (Карла Фреліха і Фріца Вендхаузена), сценаристів (Теа фон Гарбоу, Карла Майєра і Роберта Лібмана), операторів (Карла Фройнда, Карла Хоффмана, і Віллі Хамастер) архітекторів (Вальтера Реріга і Германа Варма), а також цілу плеяду акторів і актрис. У листопаді 1921 року Decla Bioscop, зберігаючи певну самостійність, перейшла під контроль UFA. А 1923 року Еріх Поммер увійшов до складу правління Universum Film AG як керівник Decla Bioscop. Тоді ж він стає першим головою Центральної Організації Кінематографії, яка і сформувала німецьке кіно часів Веймарської республіки, коли були випущені багато картин, міжнародного значення – «Остання людина» (1924), «Вар'єте»(1925), «Фауст» (1926), і «Манон Леско» (1926). Раніше, в серпні 1918 року, поміж цих кар'єрних злетів, Еріх Поммер знайомиться та пропонує працювати штатним сценаристом ветеранові Першої світової війни - Фріцові Лангу, одній з майбутніх ікон німецького експресіонізму.

1.1 Прихід Фріца Ланга до кінематографу.

Щоб мати більш цілісну картинку про постать Фрідріха Крістіана Антона Ланга, варто знати кілька біографічних фактів: народився 5 грудня 1890 року у Відні в сім'ї архітектора - Антона Ланга та Паули Шлезінгер. Після школи майбутній режисер, за бажанням батька, вступив до віденського технічного коледжу «Реальшуде» на відділення архітектури. Захопившись живописом, в 1907 році покидає вивчення архітектури й переходить до Віденської Академії графіки, а з 1911 року у Мюнхен - в державну художню школу Юліуса Діца.

Юнаком, маючи можливість, подорожувати Ланг мандрував країнами Європи Азії, Африки - від Росії до Індонезії, побіжно заробляючи малюванням і продажами листівок. У 1913 році Фріц осідає в Парижі, щоб відвідувати школу живопису Моріса Дені і Академію Жюльєна.

З початком Першої світової війни Ланг повертається до Відня та записується добровольцем в артилерійську дивізію, таким чином пересуваючись Європою вже як військовий. Після кількох поранень він був демобілізований в 1916 році в званні лейтенанта, а попереду був довгий період реабілітації. Тоді він і робить перші проби пера - оповідання та сценарії. За посередництва друзів, кілька сценаріїв купили німецькі кіностудії.

У 1918 році Ланг визнаний непридатним до продовження військової служби. Того ж року Фріц Ланг знайомиться з берлінським кінопродюсером Еріхом Поммером й пристає на пропозицію посади штатного сценариста кіностудії «Desla». Вже у 1919 році всього за п'ять днів (що на той час було нормою) він зняв фільм «Напівкровний». Дебютний фільм Фріца Ланга, як і наступна стрічка після нього - «Володар любові», виявились просто небаченими - плівки не збереглися до наших днів. Проте екранізація за мотивами п'єси «Мадам Батерфляй» під назвою «Харакірі» - все ще може вразити сучасного глядача маніакальною увагою до деталей. Зарекомендувавши себе як відповідального працівника, він отримав замовлення на трилер «Павуки». Двосерійний фільм-передвісник «Індіани Джонса» стане першим успіхом у кінематографічній кар'єрі Фріца Ланга.

У 1920 році, працюючи на фірмі Джое Мая – «May-Film GmbH», він знайомиться з письменницею і сценаристкою Теа фон Гарбоу, з якою співпрацює до 1933 року. Після загадкового «нешасного випадку» (смертельний постріл в груди) з першою дружиною Елізабет Розенталь 1920 року, Ланг та фон Гарбоу поберуться в 1922 році. *«До ретроспективи Берлінський кіномузей підготував виставку про життя Ланга, таємничого чоловіка, який із задоволенням*

прикрашав свою легенду. Поки виставку збирали до купи, з'явилися нові документи, які проливають тривожне світло на приватне життя Ленга. Режисер намагався приховати той факт, що вперше він був одружений на Лізі Розенталь, яка померла за підозрілих обставин у 1920 році. Немає жодних записів, щоб він коли-небудь згадував її у своєму житті. Причиною її смерті став револьвер Браунінга, і тодішні свідки кажуть, що Ленг натиснув на курок під час сварки в 1920 році. Через два роки він одружився на Теї фон Гарбу... Біографи Ленга кажуть, що не дивно, що він все життя знімав фільми, сповнені провини, фальшивих звинувачень, нерозкритих злочинів, спокути, самогубств, вбивств і ненавмисних вбивств. Не дивно й те, що у своєму заповіті «втілення перфекціонізму» (як назвав його друг-директор Роберт Сиодмак) просив знищити всі його особисті документи» (Конеллі, 10.02.2001 р.)

Незабаром після весілля Ланг отримує німецьке громадянство. Дехто уважатиме нову партнерку Ланга за таку собі Йоко Оно, проте фон Гарбою володіла дійсно важливим для сценаристки кінематографічним мисленням і заслужено посіла місце в житті режисера не тільки коханої а й соратниці, до певної пори.

1.2 Перші режисерські роботи «Харакірі» та діалогія «Павуки»

Справді повноцінною та самостійною режисерською роботою Ланга стає фільм «Харакірі» (1919). Зазвичай цей проєкт режисера вважають не вдалим – часом за шаблонність, а іноді тільки тому, що у цій стрічці ще не відчувається експресіоністичної повнокровності. Але за для прослідковування динаміки розвитку режисерського почерку її потрібно також проаналізувати. Треба розуміти, що на час фільмування ця робота не претендувала на якусь значущість. Фріц Ланг в своєму інтерв'ю Жан-Люк Годару зазначав, що вважає себе в першу чергу за «трудівника», а вже потім за «художника» (Годар, 1967, 7:25). І справді «Харакірі» - є добре виконаним завданням.

Події стрічки розгортаються в межах театральних декорацій, що імітують передмістя Нагасакі. Глядачеві до уваги пропонується не кілька китайських фонариків а скрупульозно пропрацьовано локація, зафільмована з найвигідніших кутів, щоб показати як можна більшу кількість дрібних деталей, котрі видаються більш «японськими» ніж вся історія як така. Фріц Ланг як досвідчений мандрівник і чудовий художник, що розуміється на архітектурі, вдало переосмислює орієнтальні уявлення європейця про азійську естетику, наново замішує її на тоді ще модному Ар-нуво. Бутафорія переплітається з експонатами Етнографічного музею у Берліні так, що обеззброює критиків і лишає позаду своїх сучасників-режисерів (залишається лише гадати чому пізніше такого перфекціонізму режисер не проявив в роботі над стрічками – «Бенгальський тигр» (1959), «Індійська гробниця» (1959)). Тож, «Харакірі» насправді є фільмом доволі новаторським за формами демонстрації особливостей етнічної культури в технічних умовах того часу.

Причиною нехтування критиками стрічкою можна вбачати далеку від оригінальності історію. Вже з титрів глядачеві зрозуміло, що екраном лине, екранізація відомої опери. «Харакірі» не перша німа постановка опери в кіно, але це не значить, що експерименти інших режисерів в цій царині були однозначно вдалими, адже взагалі ідея «німих опер» видається дивною. Крім того, основа стрічки, опера «Мадам Баттерфляй», сама є рефератом інших літ-джерел (роман П'єра Лоті «Пані Хризантема», повість Джона Лютера Лонга «Мадам Баттерфляй», драма Давида Беласко «Гейша») а також справжніх подій чи то апокрифів.

Все ж свою функцію стрічка, знята на розвагу глядачам, виконала. Тому після «Харакірі», Еріх Помер бачив режисером фільму «Кабінет Доктора Калігарі» Ланга, але той вже був залучений у франшизу «Павуків». «Кабінет Доктора Калігарі» в режисурі Фріца Ланга є черговою незбувною мрією кіноманів, як «Дюна» Ходаровського, «Володар перснів» від The Beatles,

«Бетмен: Рік перший» Аранофського чи навіть «Тарас Бульба» Довженка. Але варто більше зосередитись на реальних а не вірогідних шляхах історії і детальніше придивитись до діалогії «Павуків».

Насправді планувалось чотири фільми про таємну кримінальну організацію, проте проект закрили вже після другого. Але нам і двох фільмів вистачить щоб помітити зародкові начала унікально режисерського експресіоністського стилю автора.

Глядачеві пропонується змагання між протагоністом одинаком і антагоністом – цілим бандитським колективом, на шляху до скарбів. Слід зауважити що ідея використання «таємничої кримінальної організації» не виникла раптово. Подібні колективні персонажі з'являлись в тогочасному бульварному читиві, ба навіть сер Артур Конан Дойль та сер Томас Генрі Голл Кейн не гордували їх використанням в своїй творчості. Прикметно, що в ранніх готичних серіалах, як то «Вампіри» (1915) чи «Фантомас» (1913) Луї Фейяда використовувався образ «таємничої кримінальної організації», так відображались тодішні соціально-політичні події. Режисери тонко вловлювали основні суспільні настрої, що як привид бродили Європою. Тому поява банди «Павуків» є цілком закономірною.

Фріц Ланг часто створював протагоністів обернено-пропорційних за мотивами до антагоністів; останні при цьому майже завжди наділяються надприродними здібностями і мають викликати у глядача почуття страху. Так, «Павуки» всюдисущі, але до смішного обтяжені магічним мисленням, цураються нових технологій. Це ніби прибиває їх до землі, змушує проводити дивні ритуали та спіритичні сеанси, доки Кай Гуг долає простори повітряною кулею, розгадає логічні головоломки та викрадає собі красунь, як Джеймс Бонд, як Індіана Джонс (далеко потім). В деякій мірі нам представляється конфлікт двох світів та двох поколінь: Кай Гуг – молодий, спортивний чоловік з незаангажованим поглядом, тоді як «Павуки» – ієрархічна, законсервована організація.

Примітним є і місце дії фільмів – «де завгодно аби не в Німеччині»: в США, Мексиці, на Фолклендських островах. Глядач спостерігаючи за Каєм Гугом, через вікно екрану, так мандрує світом, доки за стінами кінотеатру панує тотальна післявоєнна безвихідь. Кракауер мав щодо цього ідею про те що німецьке суспільство на той час було не здатне продукувати ні комічних ні детективних історій: *«Це пояснюється тим, що класичний детектив є показником рівня ліберальної демократії. Адже він, одноосібно діючий детектив, що силою свого розуму розплутує павутину ірраціональності і тріумфує над первинними інстинктами, виступає справжнім героєм цивілізованого світу, який вірить у могутність освіти та особистої свободи. Не випадково в наші дні поліцейський детектив зникає з кіно та літератури, поступившись місцем грубому "приватному детективу": лібералізм, мабуть, тимчасово вичерпав свої можливості. Оскільки у німців ніколи не існувало демократичного режиму, вони не могли створити національний варіант Шерлока Голмса. Але вкорінена в їхніх душах сприйнятливість до закордонного життя дозволила їм насолодитися затишним міфом англійського великого детектива.»*(Кракауер, 2009р, с. 23-24)

Режисер не втрачає можливості розважити сам себе. Фільми стають подобою виклику для нього – зобразити як можна більшу кількість подій не використовуючи інтертитру: стрічки мають лише кілька діалогів, а в іншому лаконічність субтитрів протягом усієї діалогії залишається вражаючою: «Ліо Ша», «Доктор Телфас», «Мутон Ротшильд», «1 863», «Тим же вечором» і т.д. Подекуди автор не турбується зрозумілістю подій для глядача, мовляв і так здогадаються, благо сюжет примітивний. Та не зважаючи на простоту сюжету «Павуки» зберігають кілька виразних рис післявоєнного кіно Німеччини: таємні організації – і справді накладені репарації та відшкодування збитків за роки війни у простих громадян відбирало почуття контролю власного життя, так ніби хтось злостивий керує твоєю долею; та надії на реванш. Все це загортається в

крутий сюжет та експерименти у фільмуванні. Ця дилогія вже починає демонструвати певні риси жанру «нуар», одним з творців котрого вважають Фріца Ланга, попри постійні заперечення режисера. Тож «Павуки» виводять Ланга на новий рівень, а образність дилогії продовжить переосмислюватися та втілюватися у майбутніх роботах – підземне місто та образ макабричної жінки в «Метрополісі» (1927), злочинні організації з трилогії про доктора Мабузе, паралельний монтаж сцен і камера, розташована зверху, в «М».

Розділ 2. Стрічки Фріца Ланга німого періоду, як вираз кризових і песимістичних настроїв німецького суспільства першої половини ХХ століття.

В ході розбору кращих зразків німецького кіноекспресіонізму в доробку Фріца Ланга можна виокремити та сформулювати певне коло ознак присутніх в

стрічках Ланга і притаманних багатьом фільмам цієї течії. В кінці ми їх розглянемо більш уважно.

Тож, якщо «Харакірі» була першою самостійною спробою режисера, то стрічка «Втомлена смерть» (1921) стала першою виразно-експресіоністською, як за формою так і за історією. В написанні сценарію Ланг довірився своїй дружині Теа фон Гарбоу, його партнерка не тільки делікатно повідала доволі особисту історію для режисера[4] але й потурбувалась про вихід маленьких книжечок, що доповнювали фільм, за зразком брошур що випускались про пригоди Фантомаса раніше.

Оповідь складається із зачину, рамки та трьох сюжетних історій в середині – сама структура римується з образом дому Смерті, де за високим муром загоряються і гаснуть людські життя. Історія оповідає спочатку про саму Смерть в тілі похмурого чоловіка, котрий, як середній держслужбовець, заробив на пенсію з будиночком за містом. Смерть собі не зраджує, будуючи дачу на кладовищенській землі й продовжує працювати на пенсії.

Головні події починають розгортатись, коли на екрані з'являється молода, щаслива пара. До них в диліжанс долучається похмурий чоловік (пан Смерть), попередньо висадивши стареньку (вірогідно з карети виходить вже її душа). Маршрутне таксі давніх часів довозить пасажирів на перепочинок до місцевого шинку, де пан Смерть складає компанію молодим за столом. Щиросердна шинкарка пропонує закоханим випити вина з двосторонньої чари, згідно місцевої традиції (як вломити короваю на весіллі), та пара випадково розбила хазяйську реліквію. Доки наречена відволіклась привести себе до ладу: витертись від розлитого вина та гладити котиків. А її молодого як вітром здуло. Дівчина кидається на пошуки і вже у вечері втомлена опиняється перед непролазною стіною в котру простують рівними рядами душі покійних, і її коханий в тому числі. Від побаченого нареченій чиниться млосно і на допомогу їй нагодився старий аптекар, котрий приводить дівчину до себе. Доки аптекар

зайнявся своїми службовими обов'язками, панянка знаходить кілька скляночок заборонених речовин і, з ціллю вчинити самогубство, випиває трунок.

І ось вона вже крокує до високого паркану в рядах покійних душ. Перед дівчиною розверзається суцільна стіна сяючими воротами та довгими сходами, що ведуть кудись за межі нашого зору і світу. Панянку зустрічає наш старий знайомиць і провадить в темну, склепінчасту залу освітлену сотнями свічок, що загоряються і гаснуть, тануть на підлозі і маячать вогником високо під стелею – кожен нетривкий вогник то чиєсь життя. Дівчина вмовляє Смерть відпустити їй нареченого, тому молодій доручено бути на чатах трьох доль, що от-от мають обірватись, якщо хоч одне життя буде врятоване щирою любов'ю її коханому жити. Перед глядачем розгортаються три історії: в арабському султанаті, італійській Венеції та магічному Китаї.

Варто зауважити, що для тодішнього раціонального німця кожен з представлених світів уявлявся чимсь сповненим чарів. Приміром німецьке псевдо-закляття, тотожне «Абракадабра», «Сімсалабім» - насправді є неправильно почутим від турецьких мусульман «Bismillah rahman i rahim». Чаклунами уважались також італійці та євреї (одна з причин чому Вегенеровий «Голем» (1915) мав такий успіх).

Таким чином темна готична історія пропонує увазі глядача казковий триптих принцип котрого пізніше запозичить Пауль Лені у другому «кабінеті» - «Кабінеті воскових фігур» (1924). В цьому відношенні фільм пропонує досить складну наративну структуру для кіно того часу, вибудовуючи драматургічний простір навколо єдиної вертикалі в Залі Свічок а звідтіля тягнуться в усі боки нитки історій, проз весь часопростір. Такий спосіб побудови оповідання запозичений ще з «Нетерпимості» Девіда Гріффіта, де переплітаються три історії, що нанизані на один центральний образ. Зігфрід Кракауер же в цій структурі вбачав спосіб «втекти від ворожого світу, та сховатись у своїй мушлі».

Усі три долі виявляються приреченими, а пан Смерть в кожній з них виявляється не злим генієм а безвольним виконавцем веління вищих сил. Тоді глядач проникається співчуттям до похмурого янгола Смерті, мовляв, нещасний таку складну роботу виконує – що ретроспективно викликає зовсім інші емоції, зараз складно не асоціювати похмуру обитель смерті з якимось «Auschwitz», «Buchenwald» чи іншим табором смерті.

За допомогою паралельного монтажу і накладання кадрів, з'єднуються всі три внутрішні історії з основною, підкреслюється як зв'язок ключових героїв історій, так і центральний образ - Зала Свічок, в якій все починається і закінчується.

Тут треба детальніше зупинитися на образі годинника, котрий виконує певні оповідальні функції. Він хронологічно пов'язує між собою події, що відбувалися, і підштовхує до висновків про природу світу мертвих і живих. Доки наречена проживає три долі та перебуває у володіннях Смерті, час в світі живих не рухається з місця. Дівчина приходить до тям в домі аптекаря. Тепер годинник лічить не тільки час на виконання завдання пана Смерті, але і слугує мірою життя людського - наречена має знайти хоча б годину життя будь-якої людини, щоб врятувати життя свого коханого. Жадоба дрібного чоловічка до хвилин свого існування ілюструє трепет самого Ланга перед часом. Це підкреслено сценою зображення піщаного годинника і тіні скелету від костура Смерті. (Можливо, не в останню чергу, так вплинуло воєнне минуле режисера, а можливо, трагічна втрата першої дружини та матері в один рік.) Історія робить коло, як стрілка годинника – дівчина жертвує собою задля невинного життя, і знову опиняється в обіймах свого коханого, залита м'яким потойбічним світлом на сходах в інший світ.

«Втомлена смерть» формує експресіоністичний образний апарат Ланга:

- Два світи: світ живих і світ мертвих;
- Образ годинника;

- Образ сходів;
- Образ непереборної долі;
- Розвиток персонажу «божевільного вченого» (котрий відомий нам ще з «Павуків»)
- Світло, як засіб оповіді.

В цій стрічці режисер продовжує розвиток своїх архітектурних амбіцій після «Харакірі». Перш за все ми бачимо стіну, що не можливо ні обійти, ні охопити поглядом, але найсильнішого впливу має її химерна випукла форма, ніби вона дихає крізь полотно екрану. Цілком розумне уявлення про межу життя і небуття. Окремої уваги потребує дім аптекаря. Його влучно описала Лотта Айснер у своїй роботі «Демонічний екран»: *«Лабораторія маленького аптекаря у «Стомленій смерті»- похмура кімната із закритими вікнами, наповнена незвичайним сяйвом; фосфорне світло йде від пляшок, приладів, опудал тварин, скелету. Здається що перед нами відкриваються двері в інфернальний світ Гофмана.»* (Айснер, 2010р., с. 46)

Домівка аптекаря має такий таємничий вигляд, можливо з тієї причини, що він професійно зобов'язаний вмішуватись в долі людей, будучи своєрідним прикордонником. В цілому ж декорації містечка мають підкреслено нормальний вигляд за для більшого контрасту між світами.

Стрічка «Втомлена смерть» утвердила Фріца Ланга, як повноцінного автора і мала успіх у глядача, сприймаючись як філософський трактат та продовжуючи національну літературну і кіно традицію.

2.1 «Доктор Мабузе, гравець»

Історія має повно прикладів коли митці краще за аналітиків та політологів зчитують нові течії свого часу. «Доктор Мабузе, гравець» - став відбитком своєї епохи і своєрідною пересторогою. Сценарною основою для Ланга і Теа фон Гарбоу стала однойменна книга Норберта Жака. По суті своїй гангстерська

історія поділяється на дві частини з промовистими назвами – «Великий гравець: форма епохи» та «Інферно. Гра сучасних людей».

Перша частина зображає соціально-економічний безлад характерний Веймарській республіці. Студія «Desla» навіть вдалась до цікавого промо (чому лише може позаздрити сучасний кінематограф) – роздаючи буклети такого змісту: «Людство, розпізнане і розчавлене війною і революцією, відшкодовує роки поневірян гонитвою за задоволеннями ... і пасивно або активно тяжіє до злочину». Кракауер зауважує на непримітний на перший погляд сполучник «і», що поєднує такі важливі поняття, як «війна» і «революція». Це «і» яскраво висвітлює матерії з яких народжується образ доктора Мабузе в свідомості середнього буржуа. (Кракауер, 2009р, с. 37)

Стрічка маніпулятивно оперує поняттями «класової нерівності», «розшарованості суспільства» й «несправедливості», що на правду так і було, проте зображено досить карикатурно. Бідняки - бідніють, багаті - багатіють, так що ради не мають своїм грошам. Серед цього хаосу первісного бульйону, виникає електричний розряд, що породжує новий організм - доктор Мабузе. Доктор Мабузе, як ракова клітина, починає ширитись та повертати собі на користь соціально-економічні недоліки слабкої республіки..

Антиподом Мабузе стає прокурор Фон Венк, що перебуває ніби поза державної системи. Венк тяжіє до гармонії та порядку і виявляється єдиним хто справді протистоїть диктаторським діям героя Рудольфа Кляйна-Рогге. Мабузе, впевнений у своїй безкарності, мов справжній гравець тасує, розкидає, обмінює та відкидає людські долі, як карти. Зігфрід Кракауер в роботі «Від Калігарі до Гітлера» небезпідставно прирівнює «Доктор Мабузе: гравець» до пулу тираніських картин «Кабінет Доктора Калігарі» та «Кабінет воскових фігур», наголошуючи експресіоністичні візуальні елементи стрічки: *«Проте фільм Ланга - зовсім не відображення буденної дійсності. Ланг навмисно поміщає дію в суто умовний інтер'єр. Перед нами експресіоністично зображений притон з*

намальованими тінями на стінах або темними вуличками, по яким міг бігти Чезаре з Джейн на руках. Експресіоністські прийоми фільму разом з його примхливою орнаменталістикою переконують в тому, що те, що відбувається - гра уяви. «Доктор Мабузе» плоть від плоті світу «Калігарі». І якщо цей фільм і спирається на документ, то цим документом є його час.» (Кракауер, 2009р, с. 36)

Доктор Мабузе, як Фантомас, – це мінлива пластична маска: він біржовий агент, єврейський посильний, клішований капіталіст з моноклем, психіатр, він ілюзіоніст. Лише кілька спільників знає в обличчя Мабузе, і хто скаже що, то не чергова маска? Чи знає хтось, що насправді криється в його особі, чи можливо під маскою взагалі немає анічогісінько – сама п'ятьма, первозданний хаос, що його породив? До подібної теорії масок звертається не одне покоління режисерів і літераторів. Ейзенштейнові опричники заховані за каптурами, як Лукасів Дарт Вейдер за маскою (тим страшніше усвідомлювати, що тотальне зло – це твій батько), ховаються під каптуром Толкієнові Назгули і не має обличчя Ле Гуїнова Тінь. Традиція «безликого зла», «безіменного мороку» та «невимовного жаху» сягає мітологічних часів, тому так легко вписалась в новий веймарський міт.

Ланг не перевантажує стрічку зайвим багажем, звертаючись до стилістики німецького експресіонізму лише для влучних акцентів. Зустрічається нам і образ часу з «Втомленої смерті» - колосальний годинник у фойє біржової контори, котрий пізніше проримується з кишеньковим годинничком в руках Мабузе (може він керує часом, а може його час також плинний). Режисер розширює амплітуду своїх виразних засобів: вибудовує глибокі мізансцени, та використовує динамічний монтаж й накладання кадрів, вдається до ефектів і трюків, гідних самого Мабузе. Глядача буквально третирують в темному залі кінотеатру – десь герої фільму виходять на глядачів прямо з екрану, а десь вишкір «доктора» заповнює всю рамку кадру.

У фіналі Мабузе божеволіє, заточений в підвалі, від усвідомлення скоєного ним, так породжене хаосом зло пожирає саме себе. Хороший кінець для такого героя, проте вже 1933 року доктор Мабузе повернеться на екрани маючи голос, як ще один засіб впливу, фальшування, шантажу та підкупу.

«Заповіт доктора Мабузе» все ще підтримує нетривкий вогник експресіонізму проте вдається до нових засобів враження глядача. Винайдена і використана ще в «М» музична тема персонажа, отримує свій розвиток: потужний вибух на екрані, змінюється поліцейською дільницею де з кадром чути голос комісара Ломана – «Закляття вогню» з опери Р. Вагнера «Валькірія» (1856), наспівує той, нівелюючи та перетворюючи у фарс попередню сцену. Схожим маніром було зображено «візитівку» маніяка в «М», «Пер Гюнт», «В печері гірського короля» Е. Гріга (1875) – уособлює демонічну природу хижака і викриває його перед злочинною общино.

В ідеалі прихід звуку мав спростити роботу режисерів та спонукати залишити пошуки нових пластичних прийомів, але для Ланга звук став черговим покликом до експериментів, тому звукова доріжка «Заповіту доктора Мабузе» розрахована на створення максимального дискомфорту для глядача. Машинний гуркіт друкарні змінює немелодійний свист Ломана, а божевільний Гофмайстер, в сценах допиту, кричатиме один і той рядок з пісні «Глорія! Глорія!».

За задумом стрічка мала піддавати критиці дії націонал-соціалістичної партії, що поступово запроваджувала ідеї нацизму у республіці, знову показуючи хворобливу природу доктора Мабузе – він як вірус здатен проникнути та отруїти організм будь-кого. Режисер мов Карл Чапек у «Війнах з саламандрами» зчитує настрої суспільства та врочить похмуре майбутнє.

2.2 Пісня про «Нібелунгів»

В «Нібелунгах», знайомий нам з попередніх картин, мотив «незворотності долі» сягає свого піку і отримує новий нюанс «невідворотності покарання за

злочин». Робота над стрічкою тривала близько двох років, а для кращого втілення задуму 4-х годинна картина була розділена на дві частини – «Зігфрід» та «Помста Крیمгільди». Знімальний період тривав близько 7 місяців і коштував шалених грошей, що викликає побоювання в нестабільні часи. Основою картини сценаристка Теа фон Гарбоу могла взяти епічний цикл оперних поем Вагнера «Перстень Нібелунгів», але вирішила звернулася до лицарського епосу «Пісня про Нібелунгів». Фон Гарбоу писала в 1924 році у книзі «Фільм про Нібелунгів і його виникнення»: *«Актор, або, іншими словами, людина, стала відправною точкою мого підходу до сценарію «Нібелунгів». Я спробувала надати нову, кінематографічну форму і блискучої трагічності поеми про кохання Зігфріда і Крیمхільди та страшну баладу про її помсту. Неможливо ідеально перевести легенду в сценарій. У свідомості людей вкоренилося уявлення про Зігфріда як про вбивцю дракона, про Нібелунгів, від яких і володар Атїлла нічого б не домігся. Ось чому я відмовилася від того, щоб перетворити сценарій в точну копію легенди, і прагнула серед всіх її перипетій - а їх нескінченно багато - вибрати найвиразніші і заново побудувати їх. Мені здалося несуттєвим, скільки років пройшло між вбивством і помстою Крیمхільди Хагену де Троньє. Важливо, що Зігфрід був убитий і що Крیمхільда помстилася. Отже, нашій сприйнятливості потрібен гранично стислий час, що розділяє вбивство і помсту, що, на мій погляд, не змінює істини подій. Ці дива відкривалися мені в стародавній книзі, і ніщо не заважало показати їх на екрані».* (Садуль, 1958р., с.129) Так Гарбоу вільно адаптувала історію на тогочасний лад, а Ланг, у властивому для Америки жанрі історико-костюмованих фільмів, втілив на екрані «дух германців», маючи на меті, перш за все, познайомити світ з культурними особливостями німців, на матеріалі національного фольклору.

Структурно картина поділяється на пісні, що відповідає структурі лицарського роману. В цьому епосі, сама історія римується з простором фільму: симетрія сцен весілля та похорону підкреслюється візуально за використання

одного й того ж кадру з дзвонами або однаково вибудуваної мізансцени біля вівтаря церкви.

Прикмето, що картини цілком знята у павільйонах студії «Decla» яка тоді стала частиною «UFA». Декорації окремих епізодів вражають, ось як описує роботу художників О. Хунті та Е. Кеттельхута Лотта Айснер: *«Чарівний ліс Зігфріда за своїми грандіозним розмірам не вкладається в рамки кіностудії. Карл Фольбрехт - винахідливий творець дракона і вражаючих декорацій для фільмів Отто Хунті і Еріха Кеттельхута - звів на території кіностудії величезні штучні стовбури з гіпсу і вапняного розчину. Його ліс неначе йшов за горизонт, а верхня горизонтальна поверхня була сконструйована з колючого дроту і мішковини. Крізь її отвори пробивалися промені справжнього сонця і зливалися зі світлом прожекторів, в той час як з отворів між шматками дерну, покладеного на нерівній поверхні, що імітувала пагорби, піднімалися клуби пари. Так справжня природа змішувалася з павільйонною, хоча і тут Фольбрехт висаджував на території кіностудії крихітну розсаду справжніх квітів, і протягом місяця всі чекали, коли вони зацвітуть.»* (Айснер, 2010р., с.82)

Слід зауважити, що Отто Хунте не вперше працював з Фріцом Лангом: «Павуки» (1919), «Доктор Мабузе-гравець» (1922), «Нібелунги» (1924), а згодом і «Метрополіс» (1927). Кожна з робіт має свій унікальний рисунок. Так «Нібелунги» стилістично наслідують скандинавську книжкову графіку, на зразок робіт Кая Нільсена, Акселі Галлен-Каллела чи Йона Бауера.

Проте в «Нібелунгах» не лише природа та декорації тяжіють до графічного зображення. Вигадливі мізансцени перетворюють актора на елемент орнаменту, таку ж самісіньку піктографічну часточку візерунків, що густо вкривають їх вбрання та інтер'єри. З цього приводу Кракауер пише: *«Перед нами торжество орнаментального над людським. Необмежена влада виражається й у тих привабливих орнаментальних композиціях, де використані люди»* (Кракауер, 2009р., с. 112)

Зворотнім образотворчим рішенням режисер підкреслює семантичну протилежність двох частин фільму «Зігфрід» і «Помста Крیمгільди». Зігфрід виходить з хаосу пралісів до порядку суворої архітектури - історія становлення героя вільно плине, тоді як стрімка в своїй помсті Крیمгільда, покидає чітку геометрію піднебесних фортець, щоб спуститись в апокаліптичний, майже підземний світ гунів. Жага помсти випалює Крیمгільду, котра втілюється у страшну пожежу на екрані – приблизно так само, в свідомості середнього українця, виглядає відома історія стосунків Древлян з княгинею Ольгою.

Бінарність вибудованого Лангом світу підкреслюється ще й кольором вбрання. Чітке, майже шахове, сепарування героїв за кольором шат дає глядачеві розуміння про характер персонажа. У «Зігфрід» Зігфрід та Крیمгільда в опозиції до Гагена та Брунгільди, тоді як вбрання короля має в собі елементи обох кольорів, на початку. «Помста Крیمгільди» демонструє зміну облачення Крیمгільди, не тільки за для трауру по чоловікові, а і як трансформацію персонажки. Її світ не вберіг того світла та добра, що ніс в собі Зігфрід, тому кожен отримує те, що заслуговує.

Пісня про «Нібелунгів» Фріца Ланга стала останньою картиною, де яскраво виражена експресіоністська ідея «незворотності долі». Стрічка сповнена чудернацьких художніх форм, сповнена вигадливих композицій в кадрі та орнаментальності декорацій й акторів запозичених прями́сінько із сценографічних композицій театру Макса Райнгарда.

2.3 Театральні та кіно витоки творчості Фріца Ланга.

Німецький театр заново ставить питання світлового та просторового рішення вистав. Завдяки театральним художником-сценографом: Л. Зіверту, Ц. Клейну, К. Кренінгу та Е. Штерну, не склався б унікальний стиль німецького експресіоністичного кінематографа. Театр починає з'єднувати екранну та сценічну реальності в одному просторі. Ервін Піскатор робить свої «кліпові»

вистави, а Макс Рейнгардт вдається до екранних версій вистав-фесрій; Під впливом театру, акторський грим зазнає перетворень: гострішають вилиці, уста тоншають, очі западають - всі як один стають Чезе з «Кабінету доктора Калігарі».

Власне головним експресіоністом в театрі вважається Макс Рейнгардт. Вражаючи публіку щораз новим підходом до вистав, Райнгардові закидався еkleктизм, все тому, що ним активно використовувалась і сучасна театральна техніка та ефекти, і химерні платформи, що спрацьовували лише в розрахунку на особистість і талант акторів. Експресіоністський течії відповідали спектаклі: «Жебрак» за п'єсою Ріхарда Зорге, «Цар Едіп» чи приміром «Орестея».

В цих виставах уже простежується ідея «незворотності долі». (Певно тут Ланг уподобав цей мотив). Тут Рейнгардт створює новий тип конфлікту «герой проти натовпу» - його риси прослідковуються у фільмах «Гомункулус» та «Метрополіс». Це добре ілюструє масова мізансцена «Царя Едіпа»: сотні рук, складені в молитві, підсвічені в п'тьмі тягнуться до героя, і він робить свій страшний вибір. В «Орестеї»: до Ореста сходами повзуть хижі Ерінї, із сутінок виходять наступають примарні постаті і герой розчиняється в просторі, залитий білим світлом. Робота зі світлом робить очевидним символи: герой – це особистість, натовп – хаос. Експресіоніська режисура найбільше цікавилася буремними часами, їй потрібен був внутрішній світ сучасника. Так багато концептуальних прийомів театральних режисерів були перейняті режисерами кіно.

Отак і в «Нібелунгах» Ланг позичив, древній праліс з гігантськими стовбурами дерев, освітленими косими променями сонця, між яких виступає Зігфрід на коні, з вистави Рейнгардта 1914 р «Сон в літню ніч». Німецькі експресіоністи кіно 20-х років поєднують побутовий реалізм з театральною абстракцією, граються символами і поступово формують вже свій унікальний стиль.

Ще одним формуючим для Лангової кіноестетики виявився досвід роботи в якості асистента режисера Отто Ріпперта над шести серійним фільмом «Гомункулус».

Подібно до Голема (міфічного персонажа однойменного фільму 1915 року Генріка Галесна та Пауля Вегенера), Гомункулус — істота штучна. Вирощений знаменитим вченим професором Гансеном та його помічником Родіним, він стає людиною надзвичайного розуму та залізної волі. Гомункулус – істота без душі, для звичайної людини видається виродком, чудовиськом. Одержимий ненавистю, через своє походження та неповноцінність, Гомункулус стає диктатором уявної країни і впроваджує там режим надзвичайної жорстокості. Переодягнувшись робітником, він підбурює маси на страйк, щоб виявити незгодних та вчинити розправу. А фіналі він призводить до світової війни. Лише удар блискавки, мов кара Божа - вражає на смерть це чудовисько. Психологічна збоченість Гомункулуса пояснюється травмою його неприродного народження.

Таким чином образ «штучної людини» - Гомункулус, що пройшов кілька попередніх втілень (монстр Франкенштейна, Голем), пізніше знайде своє відображення в «Метрополісі» в образі штучної Марії. Так народжується і «великий диктатор», котрого глядач зустрів в особі доктора Мабузе.

Окрім «Гомункулуса» Ріпперт та Ланг працювали разом над фільмом «Чума у Флоренції». Для Фріца Ланга, тоді ще сценариста, ця стрічка стала однією з останніх, написаних для іншого режисера. Розповідь про куртизанку Джулію, що прибула у Флоренцію, призвела до занепаду міста та наслані чуми в покарання – вже демонструє мотиви, «макабричної жінки» та «невідворотності покарання за злочин», що розвинувся у творчості митця пізніше.

Найбільшим достоїнством цієї картини було візуальне втілення епохи Відродження. Дух часу передавали за допомогою армії статистів, вбраних у запаморочливі костюми завдяки компанії F. & A. Diringer з Мюнхена.

Операторами були Віллі Хамайстер та Еміль Шунеман. Декорації будували Герман Варм та Баурат Франц Яффе, а Вальтер Райман і Вальтер Реріг були художниками. Картина стала феєрією декоративності – дрібні візерунки тканин, і шпалер, складки драпіровок та штор, вигини меблів й будівель створювали один надскладний орнамент, в котрому рухались, як його елементи, актори. Цей спосіб вписування актора в рисунок декорації, задля створення єдиного графічного простору ми пізніше побачимо в «Нібелунгах».

Розділ 3: Архітектоніка «Метрополісу» Фріца Ланга.

Лангові архітектурні екзерсиси, з попередніх робіт, виходять на новий рівень майстерності в «Метрополісі» (1927). Після відвідин «курсів підвищення кваліфікації» в Нью-Йорку разом з продюсером Еріхом Помером у жовтні 1924 року, режисер був вражений будівельним гігантизмом на Мангеттені: хмарочоси «великого яблука» видались такими ж могутніми та органічними в своєму середовищі, як стовбури дерев пралісу з «Нібелунгів». Літературною основою майбутнього фільму став однойменний роман Теа фон Гарбоу. Лангу на загал імпонувала ідея, але він викинув всі окультні мотиви твору дружини. Початкова ідея мала чаклунство і магію, а всі події розгортались довкола протистояння чарів та науки. Проте фільм мав оповідати про проблеми комунікації між робочим класом та владою, про перетворення людини на машину, штовхаючи наївний меседж: «між розумом та руками має бути серце». *«У «Метрополісі» я символічно показав, що людина стала майже частиною*

машини, а тепер думаю, чи не було це підсвідомим проявом чогось нині насправді існуючого. Доля древніх греків і римлян контролювалася їх богами. Сьогодні з'явилися додаткові труднощі: людина зобов'язана щомиті боротися з тими аспектами суспільства, які прагнуть поглинути індивіда, особистість.»- з бесіди Фріца Ланга у Відні, опублікованої у журналі «Cahiers du cinéma». (Ланг, 1965 р., с. 37) Як бачимо такий сюжет був лише приводом для відтворення картин майбутнього.

Кількохрівневий Метрополіс, втілюючи ідею «верху та низу», складався з нижнього міста - де проживали робочі та «машинного відділення», котре робочі обслуговували і верхнього – де знаходився центр керування та «сади божественних насолод» (туди пролетарям було зась). Архітектура фільму проявила себе в трьох декоративних напрямках, що існували в тому історичному проміжку часу - ар-деко, експресіонізм і функціоналізм. Ар-деко став стилем верхнього міста буржуазії, що було натхненне краєвидами Нью-Йорка доведеними до крайнощів: потяги на безкінечних естакадах, броунівський рух літаків у небі, віадуки між будинків і так далі. Крім того, вищому, в прямому сенсі, класові Метрополісян випала можливість насолоджуватись закритим острівцем дикої природи із зеленим садочком, фонтаном, джерельцем, квітами і тваринами. Для простих громадян був використаний стиль функціоналізму в облаштуванні жител, а саме: на підземному рівні ми зустрічаємо типову планову забудову "панельок" притаманну другій половині ХХ століття – перетворюючи житловий квартал на безликий сірий мурашник. Головним експресіоністським архітектурним здобутком стала циклопічна Вавилонська вежа, що поєднувала собою обидва рівні міста та слугувала замковим каменем всього ансамблю. Семантично образ Вавилонської вежі слугував скелетом всієї сюжетної конструкції, поєднуючи прошарки населення.

Так само послідовно можна прослідкувати продемонстровану взаємодію містян з їх середовищем існування - люди стають частиною архітектурної

композиції (як ми раніше бачили орнаментальність актора в кадрі у «Нібелунгах»). Найяскравіше це продемонстровано в масових сценах. На початку фільму, в сцені нашого знайомства з нижнім містом, на екрані з'являється простір - довжелезний коридор, перед ліфтами в машинне відділення, зі склепінчастою стелею, яким прямують понурі працівники рівними колонами на роботу (сьогодні подібну картину часто можна спостерігати понеділками в столичному метро). Маса людей трамбується в тісні ліфти, як вторсировина під преси, утворюючи з себе чіткі геометричні форми, подібні до чіткої геометрії простору, котрий їх оточує. В наступній сцені ми вже бачимо зали підземного виробництва де людина заступаючи на зміну ніби зливається з машиною та працюють по 10 годин в шаленому ритмі. Працівники не просто обслуговують машини, вони в їхньому рабстві. Мусієнко О. С. в своїй праці «Модернізм і авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття» пише так: *«Тут варто зауважити, що показуючи колосальні палаючі печі на підземному виробництві, режисер одверто цитує кадри із фільму Д. Пастроне «Кабірія», де в страшенну вогняну пащу ідола Молоха в Карфагені кидають нещасних жертв».* (Мусієнко, 2019р., с. 158) Проте, видається, що режисер вдався до цитування своїх колег і в сцені вакханалії у верхньому місті – сумнівно, що Ланг міг не бачити картини «Десять заповідей» (1923) Сесіля Де Міля, де сцена поклоніння золотому тельцю видається тотожною сцені поклоніння псевдо-Марії. Перша її поява відбувається в залюдненій чоловіцтвом залі, стіни котрої задраповані важкими шторами, з убранства лише багато оздоблена чаша згромаджена на плечі чорношкірих слуг, з котрої струменіє дим. Чаша повільно відкривається і являє на позір її – псевдо Марію, в тонкому серпанку накидки. Попри те що нині спокусливий танець самозванки не хвилює кров, він все ще має заряд маркітної магії, що приковує погляди – саме так як зобразив Ланг, чергуючи кадри танцю Марії з колажованим кадром людських очей.

А народиться лиха Марія від Ротванговій «оселі зла», винахідник «матеріалізує чуттєву ідею», створивши вінець абсолютного злиття людини та механізму – робот, що здатен маніпулювати масами розлюченого натовпу (в ролі Ротванга Рудольф Кляйн-Роге, котрого ми пам'ятаємо у ролі Доктора Мабузе). Божевільний вчений, що піддався згубному впливові новітніх технологій, починаючи «гнити» з руки, протез споріднює Ротванга з машинами. Уподібнюючись до Мабузе, вчений виявляється справжнім диктатором, на антитезі до батька головного героя - Йо Фредерсон. В «Метрополісі» Ланг, на схожий манір із «Заповітом Доктора Мабузе» створює руками Ротванга псевдо-Марію. Сцена переслідування вченим Марії є своєрідним переходом інструментів експресіонізму до елементів нуару, в якому згодом буде плідно працювати Ланг. (Що ми побачимо вже в наступному звуковому фільмі «М»). В цій сцені божевільний Ротванг, катакомбами переслідує Марією. Променем ліхтарного світла в печерній п'їтмі він відшукує Марію, і водночас заганяє як дику тварину - це показано контрастною грою світла і тіні. Особливо жасний ефект створює Ротвангова незрима присутність в кадрі, ми бачимо зацьковану, вихоплену з темряви Марію, ніби від першої особи.

Роботу зі світлом в «Метрополісі» Лотта Айснер описувала таким чином: *«Освітлений дим піднімається над купою уламків людини-робота, полум'я палахкотить над розбитими машинами, високо фонтануючі джерела виливають каскади води на залізні кістяки, в які просочуються промені світла. Крізь парову завісу ледь видно силуети робітників. Навколо нерухомих хрестів мерехтить перламутрове світло незліченних свічок, які висвітлюють напівтемряву підземної церкви. У похмурих катакомбних коридорах світло лампи, ковзаючи по з'їденими часом стінах, невідступно стежить за Марією і, нарешті, ловить її в печері, де в темряві видніється білуватий череп. Ланг використовує ці світлові ефекти для нагнітання атмосфери: через неї візуальні образи знаходять драматичне значення.»* (Садуль, 1958 р., с. 131)

Загалом над цією картиною працювала ціла команда видатних діячів німецького експресіонізму. Оператор Карл Фройнд займався візуальним вирішеннями драми (в своїй роботі використовував методу Шюфтана), художники Еріх Кеттльхут, раніше згаданий Отто Хунте, архітектор Вальтер Шульце-Міттендорф. Карл Фройнд продемонстрував в «Метрополісі» надзвичайну операторську винахідливість; Кеттльхут створив архітектуру і дизайн міста-монстра, розробивши масу концепт-артів для роботи з масштабом, перспективою та композицією побудови декорацій. Дітище ж Ротванга, робот Марія - це спеціальний пластиковий костюм, спроектований Вальтером Шульце-Міттендорф. А в роботі з композицією кадру експресіоністи наповнили картину не звичними вертикалями стін і меблів, а діагональними формами, на манір ліній перспективи в класичних полотнах живописців. Задля довершення цього ефекту використовували незвично нахилену камеру (цей засіб ми потім знатимемо як «Голландський кут»). Елементи декорацій та бутафорія утворювали форми та тіні таких собі в'язниць, в котрі потрапляли персонажі рухаючись в кадрі. Для фільму біля Берліна були збудовані величезні декорації та павільйони, щоб фільмувати підземне місто. А для панорами майстри сконструювали кілька мініатюрних моделей з найменшими дрібницями, де броунівський рух всього транспорту у стрічці здійснювався методом покадрової зйомки (варто зазначити, що до анімації Фріц Ланг вдавався ще в Нібелунгах помістивши коротку оповідь внутрішнім підсюжетом). А за для природного освітлення Вавилонської вежі, його просто намалювали в ручну. Згадана нами єдність акторів з архітектурою досягається ще й за допомогою багатьох дзеркала.

Можна довго розбирати всі хитроці та нюанси що були використані в кропіткому процесі фільмування, проте подібний перфекціонізм ледь не розорив студію «UFA» під час виробництва, особливо коли картина не знайшла відгуку в аудиторії глядачів і критиків. Насправді форма та сюжет картини дисонували між собою. Згодом сам режисер повідає: *«Я не люблю «Метрополіс». Він*

фальшивий, і висновки в ньому фальшиві. Я не приймав цей фільм ще тоді, коли знімав його Головна теза фільму була сформульована Теа фон Гарбоу. Але я несу відповідальність щонайменше на п'ятдесят відсотків, бо фільм цей створював Я. У той час я ще не був настільки політично свідомим, як тепер. Не можна з повною соціальною відповідальністю знімати фільм, де йдеться про те, що посередником між діями і помислами служить серце ... Все це, звичайно, казки. Але мене цікавили машини. Скажемо прямо, сам фільм мені не дуже подобався, я вважав його ідіотським ... А потім, коли я побачив астронавтів ... Хто ж вони, якщо не частки машини? .. Захоплюватися мені тепер «Метрополісом» тільки тому, що моя фантазія стала реальністю ... якщо вже після закінчення зйомок він був мені противний?». (Ланг, 1948р., с. 22-29)

3.1 Антиутопічні та релігійні мотиви «Метрополісу»

Розібравши на певному рівні візуальну складову фільму «Метрополіс» варто звернутись до семантичних знаків. На момент написання Теа фон Гарбоу свого магічно-антиутопічного роману (що ліг в основу сценарію фільму), антиутопія не була в новинку, адже Євгеній Замятін вже випустив свій знаковий роман «Ми». Все ж попри «слабкий меседж» стрічка стала знаковою для кількох поколінь митців, тому що зуміла, може і не винайти, але дистилювати кілька важливих мотивів. Серед них візуалізація явища «антиутопії».

Антиутопія почалась з утопії - «Утопії» Томаса Мора та «Міста Сонця» Томмазо Кампанела. Тому і Метрополіс починається для глядача, як місто-держава, як Вавилон, на що робиться кілька жирних натяків. Місто машин, місто добрих людей, спортивних юнаків, котрих пізніше побачимо в стрічці Абрама Роома «Суворий юнак». Антиутопічний Метрополіс починається, коли ми заглянемо трішки нижче, до пролетарів. Здається вони безіменні та безликі, за кожним закріплений лише номер на сірій піжамі. Усі достеменно знають своє місце і завдання – бути додатком машини, що забезпечує місто для процвітання мешканців верхнього світу.

Фредерсен, голова міста, добре усвідомлює все що відбувається на різних рівнях міського організму й для цього має охорону, таку собі приватну армію за для придушення бунтарських настроїв. Запускає механізм руйнації системи Марія, коли приводить своїх вихованців з нижнього міста в сади, щоб показати дітям і празним жителям верхнього міста обидві складові світу. Тоді ж Фредер, мов Сідхартха Гаутама, прозирає та стає на шлях месіанства(котрий розділить з Марією) щоб стати посередником «між розумом та руками». Батько Фредера не розділяє синового ентузіазму і відправляє спостерігача зі своєї охорони, на прізвисько Худий, шпигувати за своїм чадом, та звертається за послугами до божевільного вченого Ротванга. Ротванг, мов втілення ідей Мері Шеллі, створює прекрасну людину-машину, псевдо-Марію. Роботесса з'являється за вказівкою голови міста, щоб сіяти чвари серед бунтарів.

Звісно цей план не спрацьовує, адже Ротванг запрограмував лиху Марію на тотальне знищення всього. А от Ротвангова ідея могла цілком здійснитись. Що призвело до неймовірного безладдя на всіх рівнях міста. Хоч це не є антиутопією в розумінні сучасного глядача, з досвідом прочитання творів Орвела, Голдінга, Гакслі, Вонегута та ін., тому, що стрічка має щасливий кінець, поте хто зна, чи ці письменники писали б саме так, без існування «Метрополісу».

Важливе місце в системі символів картини займає також міф і релігія. Спочатку глядачеві Фредер, що спускається за Марією в найнижчі рівні міста, може видатись таким собі Орфеєм. Далі героєва мандрівка приводить його до Молоха. Тут ми також бачимо улюблений експресіоніський символ сходів, що натякає на перехід метафізичний. Наступний важливий біблійний мотив – міф про Вавилонську вежу. Марія оповідаючи про легенду, буквально переказує нам сюжет «Метрополісу». Цікаво, що і сама Марія носить біблійне ім'я.

Проте нам натякають, що місто майбутнього, Метрополіс побудовано не засобом Божественної волі, а силою думки та міцності рук. Можливо там де панує науковий прогрес, там не місце релігії? Проте точно місце людяності.

3.2 «Метрополіс» та попкультура

Важко переоцінити вплив «Метрополісу» на мистецтво та популярну культуру. Фільмові вдалось зібрати напрацювання минулого, щоб зобразити свою сучасність і пророкувати майбутнє.

Ідея штучної людини (Гомункулос та Октябрина), що існує ще з античних часів, була переосмислена і випущена в світ гуляти від митця до митця. Якщо не звертатись до літератури і перерахували перші, що спадуть на думку, кінокартини, що використали цей мотив - вийде солідний список: «Той що біжить по лезу» Рідлі Скота, «Термінатор» Джеймса Кемерона, «Привид в обладунках» Осії Мамору, «Штучний розум» Стівена Спілберга, «Матриця» братів Вачовські, «Край «Дикий Захід»» Майкла Крайтона, «Я – робот» Алекса Прояла, «З машини» Алекса Гарленда, «Апгрейд» Лі Вонела чи навіть «Гостя з майбутнього» Павла Арсенова, а ще серіали «По за межами можливого», «Чорне зеркало», «Любов, смерть та роботи» і т.д.

Крім того, хорошим смаком вважається візуальне цитування «Метрополісу» або використання референсів: і знову «Той що біжить по лезу» Рідлі Скота, «Назад в майбутнє» Роберта Замекіса, «П'ятий елемент» Люка Безсона, «Ральф-руйнівник 2: Інтернетрі» Річа Мура, «Першому гравцеві приготуватись» Стівена Спілберга - запозичили футурний транспорт та архітектуру міста майбутнього. Металевий скелет псевдо-Марії отримав реінкарнацію в тілі персонажу андоїда С-ЗРО із «Зоряних війн» Дж. Лукаса – так як і раса кіборгів у британському серіалі «Доктор Хто» та кіберпанковий мальопис «Крутозварений» Артура Міллера. Британські гурти Queen та Pink Floyd часто використовували кадри з «Метрополісу» для своїх ретрофутуристичних кліпів.

Відсилає до «Метрополісу» і назва посткіберпанкового мальопису «Трансметрополітен» та феміністичного іранського висловлювання «Персіполіс», а також відеогра «Cyberpunk 2077», створена в естетиці

«кіберпанку» використовує вже міцно вкорінені засоби зображення міста майбутнього.

Як видно стрічка Фріца Ланга так глибоко вплинула на уми людей по всьому світу, що навіть в Києві існує торговий центр з відповідною назвою та за лічені місяці виріс монструозний житловий квартал, не іронічно наречений «Метрополісом».

Фільми Ланга міцно увійшли в канон випестивши покоління митців котрі продовжують розсівати та вкорінювати окремі образи або естетичні структури створені режисером. Складно уявити будь-який фантастичний кіно або анімаційний фільм без появи «божевільного вченого» що матиме всі риси Ротванга, також стають більш зрозумілі ігри актриси Марго Робі з маскою «макабричної звабливої жінки». В нещодавньому відродженні антиутопічного жанру у підлітковому кіно складно прогледіти давнє коріння.

Так «Метрополіс», ставши взірцем, що започаткував різноманітні жанрові прийоми фантастичного кіно минувшини і сьогодення, завершив період німого кіно у творчості Фріца Ланга.

Висновки

Результатом проведеної роботи над вище названими фільмами було виявлено впливи на стилістику кінострічок Фріца Ланга, описано жанрове різноманіття, розглянуто образи та символи, що були важливими для нього. Послідовно досліджено розвиток візуальних прийомів Ланга, виявлено основні тенденції у фільмах режисера.

У підсумку проведення дослідницької роботи було опрацьовано ряд літературних, інтернет та відео матеріалів.

В дослідженні формуються причинно наслідкові зв'язки між історичними подіями та творами мистецтва в конкретний період часу. Описане коло передумов створення фільмів періоду німої творчості Фріца Ланга, що дозволяє повніше тлумачити твір.

Проаналізовані кінострічки є одними з найвиразніших зразків в доробку режисера та являють собою яскраві приклади німецького кіноекспресіонізму. Формують уявлення про творчий метод Ланга, та певною мірою характеризують дану авангардну течію 20-х рр.. ХХст.

Творчість німецького німого періоду Фріца Ланга є міцно пов'язана зі своїм часом, проте зберігає актуальність дотепер, не тільки як етап світового мистецтва, на котрому базується подальший розвиток кінематографа, а і відображає соціальну проблематику сьогодення.

Джерела

1. Теплиць, Є., (1955-1956 рр.). Історія кіномистецтва. Том 1-2: 1895-1927. – 1968р.
2. Конеллі, К., (10.02.2001р.). Murder and Metropolis. - L.: The Guardian <https://www.theguardian.com/film/2001/feb/10/books.guardianreview>
3. GODARD, J.L., (1967) Le dinosaure et le bébé: Dialogue entre Fritz LANG et Jean-Luc GODARD https://www.youtube.com/watch?v=mxVl4WqX7TE&t=96s&ab_channel=joucy
4. Кракауер, З., (2009) Від Калігарі до Гітлера: Психологічна історія німецького кіно. - К.: Грані-Т
5. McGilligan, P., (2013). Fritz Lang: The Nature of the Beast. - M: University of Minnesota Press. с. 70–88.
6. Айснер, Л., (2010) Демонічний екран. - М: Пост модерн технолоджі. с.46
7. Садуль, Ж., (1958) Загальна історія кіно. Том 4 (перший Напівтом). Пovoєнні роки в країнах Європи 1919-1929 року.
8. Lang, F., (1965) Cahiers du Cinéma N°169. - P; août 1965.

9. Мусієнко, О.С.,(2019) Модернізм і авангард: єдність протилежностей.
Кінематограф ХХ століття. - Київ : Логос, 20183-400с.:40 арк. Іл.. 158с.
10. Lang , F., (1948) Penguin Film Review, no. 5, January. - L: Penguin., pp. 22-29.