

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

**Курсова робота з дисципліни «Історії зарубіжного кіно» на
тему: «Творчий шлях Фріца Ланга 1920х роках. Основні тенденції від
«Втомленої смерті» до «Метрополіса»»**

**Студентки 2 курсу,
освітньо-професійної програми «Кінознавство»,**

денної форми навчання,

Височанської Марини Сергіївни

Науковий керівник:

Д. мист., кандмист., проф., доц.

Мусієнко Оксана Станіславівна

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Німецький кіноекспресіонізм. Фріц Ланг.....	4
1.1. Класик експресіонізму Фріц Ланг: його біографія та становлення.....	7
1. 2. Етапи творчого розвитку Фріца Ланга у 1920-х роках.....	9
Розділ 2. Перехід від експериментів до визнання.....	11
2.1. Становлення майстерності: відтворення новаторських тенденцій у "Метрополісі".....	15
Висновок.....	19
Джерела.....	21

Вступ

Актуальність дослідження. У контексті сучасної культурної панорами кінематограф виступає як важлива складова нашого світового сприйняття, втілюючи найглибші емоції, ідеї та переживання через образи та сюжети. Фільми створюють своєрідний універсум, що запрошує нас у подорож уяви, дослідження людських відносин та роздуми над сутністю світу, яким ми живемо. У цьому контексті вивчення життя та творчості видатних кінорежисерів стає важливим елементом розуміння еволюції кіноіндустрії, його впливу на суспільство та його місця у культурному діалозі.

Одним із ключових фігур у розвитку кінематографу початку ХХ століття є Фріц Ланг – німецький режисер, який прославився своїми витонченими та експериментальними фільмами. Його творчість пройнята глибокими філософськими міркуваннями, психологічними відтінками та впливовим експресіонізмом, який став визначним для кіно того часу. Студіювання творчості Фріца Ланга не лише дає можливість зрозуміти його внесок у світове кіно, але й розкриває ключові аспекти культурного та інтелектуального контексту його часу.

З огляду на це, **метою** даної роботи є глибше вивчення етапів творчого розвитку Фріца Ланга у 1920-х роках, з фокусом на фільмах цього періоду: "Втомлена смерть" та "Метрополіс". Це дозволить відстежити його творчий шлях, проаналізувати еволюцію його стилю та виявити вплив його робіт на кіноіндустрію та культурний контекст у цілому.

Поряд з метою, в цій роботі визначено кілька **завдань**:

- аналіз фільмів "Втомлена смерть" та "Метрополіс" з погляду їхньої сюжетної та естетичної концепції;
- встановлення зв'язків між цими фільмами та соціокультурним контекстом їхнього створення;

- оцінка впливу творчості Фріца Ланга на розвиток кіноіндустрії та культурні тенденції.

Об'єктом дослідження виступає творчість Фріца Ланга, а **предметом** – етапи його творчого розвитку у 1920-х роках, з особливим акцентом на фільми "Втомлена смерть" та "Метрополіс".

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. Німецький кіноекспресіонізм. Фріц Ланг.

Розглядаючи німецький експресіонізм в кіно як явище, важливо звертати увагу на політичний та соціальний контекст який став передумовою його виникнення. До них належить ситуація в німецькій кіноіндустрії після закінчення Першої світової війни. Не враховуючи декілька соціальних перетворень, кардинальних змін в Німеччині після революції 1918 року не відбулося. Теоретик кіно Зігфрід Кракауер в своїй праці «Від Калігарі до Гітлера - психологічна історія німецького кіна» так описує цей період: *«Хвиля духовного збудження, піднятого цією половинчастою революцією, свідчила про те, що, зруйнувавши стару шкалу цінностей та умовностей, Німеччина опинилася перед новим катаклізмом. Німецькій колективній душі на короткий час було запропоновано єдину можливість перемогти традиційні уявлення і як би заново себе відтворити. Ця колективна душа насолоджувалася свободою вибору, а доктрини, що носилися в повітрі, спокушали її і схиляли до перегляду колишніх психологічних установок.*

Суспільне життя знаходилося в повному розброді. Народ страждав від голоду, заворушень, безробіття і інфляції, що виникає. Вуличні бої стали звичною справою. Революційні перетворення то входили в життя, то відкладалися в довгу скриньку.» [1]

З двох груп фільмів, які швидко стали популярні після війни, перша відверто схилялась до порнографії, ретельно розробляючи мотиви сексуального життя. Такі фільми виникали на хвилі статевого виховання, яке заохочувалося німецькою владою до війни. Еротичні фільми відповідали примітивним потребам, що виникли у всіх країнах після війни. Сама природа вимагала, щоб ті, хто стикається зі смертю і руйнуванням віч-на-віч, утвердилися в своїх низинних життєвих інстинктах і дозволили їм прорватися назовні з новою силою. Захоплення еротикою було особливо модним в 1919 році, а потім пішло на спад. Ще один різновид, що став популярним в післявоєнну епоху, були історичні картини. Якщо еротичні фільми витіснялися на задвірки світу кіно, то історичні картини міцно влаштувалися в модних кварталах. Вони проводили в життя ідею служіння мистецтва пропагандистським цілям.

Занепад, спричинений війною, панування іноземної (в основному голлівудської) кінопродукції на внутрішньому ринку та інші кризові явища змусили уряд Веймарської республіки переглянути культурну політику і реорганізувати кіновиробництво. Був створений могутній концерн УФА. Стратегія цих перетворень включала дві основні мети: оволодіти територією для експорту, що була закрита для Німеччини внаслідок неконкурентоспроможності продукції на міжнародному комерційному і художньому ринках і бойкоту з боку інших країн; і залучити до кінотеатрів більш освічену і культурну аудиторію, зберігши при цьому традиційного глядача. Великі капіталовкладення у розвиток кінопромисловості, формування сильної творчої групи кіномитців (акторів,

операторів, художників і композиторів, багато з яких прийшли з театру) зумовили різкий підйом кінематографії як у кількісному, так і в художньому плані.

Власне, саме слово "експресіонізм", що виникло у Франції, але швидко прижилось в Німеччині означало "революційне мистецтво". Експресіонізм проголошував повстання проти дійсності в цілому: політичної, соціальної і культурної. Цей творчий нігілізм, обтяжений пароксизмом, який німці приймали за динамізм, йшов від глибокої внутрішньої схвильованості і турботи за Людину. Філантропічна революційність цієї епохи виразилась у назві "О, людино!" Таку назву мав цей період (за рядком вірша Верфеля: "О, Людино! Найбільше щастя для мене - бути братом тобі!"). Експресіонізм був емоційним вибухом, художнім повстанням, що об'єднувало найрізноманітніші позиції: праві, ліві й цілком аполітичні, релігійні, естетичні - цей список можна доповнити будь-якими культурними об'єднаннями першої чверті ХХ ст. В період до Першої світової війни експресіоністи об'єднувалися навколо двох літературних видань, що демонстрували дві протилежні тенденції. Група, що утворилась навколо журналу "Aktion" ("Дія"), очолювана Ф.Пфемпфертом, протистояла пуристичним, екстатичним експресіоністам і мала виразне соціальне забарвлення. Навколо "DerShturm" сформувалась більш художньо спрямована група. Її лідерів належить ключова фраза: "Експресіонізм не є захопленням, ні напрямком, експресіонізм - це Weltanschauung (світогляд).[2]

Згодом з'являється кіностудія DeclaBioscop, яка до 1920 року стає другою за розміром кінофабрикою після UFA. Студію Decla очолював один з найвпливовіших продюсерів (хоч такої професії в ті часи і не існувало) - Еріх Поммер. Поммер зібрав навколо себе інших 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 Періга і Германа Варма), а також акторів і актрис. У листопаді 1921 року, DeclaBioskop перейшла під контроль UFA, хоча і мала деяку самостійність. На початку 1923 року, Еріх Поммер увійшов до складу правління UniversumFilm AG як відповідальний за операції DeclaBioskop. В цей же час він стає першим головою Центральної Організації Кінематографії, яка сформувала німецьке кіно часів Веймарської республіки. В той період були випущені багато картин, які отримали міжнародне визнання - "Остання людина" (1924), "Вар'єте" (1925), "Фауст" (1926), і "МанонЛеско" (1926). В серпні 1918 року Еріх Поммер знайомиться та пропонує працювати штатним сценаристом - Фріцу Лангу, одній з найзнаковіших персон німецького експресіонізму.

1.1. Класик експресіонізму Фріц Ланг: його біографія та становлення

Фрідріх Крістіан Антон Ланг народився у Відні 1890 року. Хлопчик ріс у суворих католицьких традиціях. Після закінчення школи Фрідріх чи Фріц з волі батька архітектора вступив до віденського технічного коледжу «Реальшуле» на відділення архітектури. Проте вже за рік він перейшов до Віденської Академії графічних мистецтв, а з 1911 року у Мюнхен - в державну художню школу Юліуса Дица.

Маючи можливість юнак подорожував середземноморськими країнами і побував в Америці. Провчившись у баварській столиці менше двох років, Фріц поїхав до Парижа, щоб продовжити освіту під керівництвом художника Моріса Дені. Тут же Ланг уперше познайомився з кіно як із новим видом мистецтва.

У 1918 році Ланг був визнаний непридатним до продовження військової служби. Того ж року митець знайомиться з Еріхом Поммером й пристає на

пропозицію посади штатного сценариста кіностудії «Decla». 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 збереглася 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. Проте першою суто експресіоністською стрічкою прийнято вважати «Втомлена Смерть».

Фріц Ланг належав до тієї нечисленної когорти всесвітньо відомих митців, котрі, рухаючись разом із часом, залишалися вірними собі, своїм творчим принципам і моральним настановам. Досягнувши мистецьких вершин в «золоті часи» німецького кіно, створивши фільми, впливи яких залишалися відчутними протягом усієї історії кіно, він зважився на кроки, котрі свідчили не лише про його творчу сміливість, а й про непохитну громадянську позицію. Він — один з небагатьох німецьких кінематографістів, який зважився сміливо вступити у сфери звукового кіно, продемонструвавши віртуозне володіння новими виражальними засобами кінематографа, створюючи на екрані вражаючі звукозорові образи. Другий крок його був достойний особливої поваги. Ланг, ставши наприкінці 20-х — на початку 30-х років одним з провідних німецьких режисерів, знайшов у собі мужність не пристати на пропозицію, від якої, здавалося, неможливо було відмовитися. Після приходу нацистів до влади сам Геббельс запропонував йому стати на чолі німецької кінематографії. Втім, Ланг відповів не словами, а вчинком. Поклавши до валізи свій останній фільм, знятий у Німеччині, «Заповіт доктора Мабузе», він узяв квитки на потяг до Парижа, щоб почати творче життя з чистого аркуша. Власне, зробив крок у невідоме. Творчість

Ланга у еміграції, спочатку у Франції, потім у США — предмет, вартий детального, уважного аналізу. Режисер не лише вписався в складну і непросту картину американського кінематографа, а й привніс в неї свої неповторні інтонації, свій вишуканий стиль, навіть працюючи в таких традиційних жанрах, як вестерн або «нуар».[3].

І все ж можна з певністю стверджувати, що зоряні часи Ланга — це 20-ті роки, розквіт експресіонізму — напряму, чий імпульси та впливи й досі має в собі світовий кінематограф [3].

Отже, прихід Ланга в кіно був досить типовим для тих часів, коли в лави кінематографістів вливалися люди «нізвідки», ті, що не мали жодних стосунків до молодого, але вже шалено популярного мистецтва.

1. 2. Етапи творчого розвитку Фріца Ланга у 1920-х роках

У світі кінематографа ім'я Фріца Ланга вважається символом величі та впливу. Його творчість у 1920-х роках, стала відомим внеском для розвитку кінематографа. Цей період відзначений піднесенням технічного мистецтва кіно до нових висот.

Початкові роки (1920-1921). У цей час Ланг починає співпрацювати з німецькою кіностудією Decla-Bioscop. Його перші фільми, такі як “Павуки”, показують його схильність до детективних і пригодницьких сюжетів, де вже проявляється його майстерність у створенні напруженої атмосфери та складних візуальних образів.

Формування стилю та перші успіхи (1922-1924). Митець розвиває свій унікальний стиль, що поєднує елементи експресіонізму, сюрреалізму та символізму. У цей період виходять його перші визначні роботи, такі як “Втомлена Смерть” (1921) та “Доктор Мабузе, гравець” (1922). Фільм розповідає

про геніального злочинця, здатного маніпулювати людьми та подіями. Ця картина показує глибокий психологічний аналіз персонажів і складну структуру наративу.

Пік експресіонізму (1924-1927). Ланг досягає вершини свого творчого розвитку у жанрі німецького експресіонізму. У цей період він створює фільми, що стали класикою кіно: “Нібелунги” (1924) — епічна двочастинна стрічка, що базується на середньовічному героїчному епосі. Вона демонструє майстерність Ланга у створенні масштабних декорацій та візуально вражаючих сцен. “Метрополіс” (1927)— один із найвідоміших фільмів Ланга, який став іконою наукової фантастики. Ця картина відзначається інноваційним використанням спецефектів, сміливими архітектурними рішеннями та соціальною критикою, що робить її актуальною і сьогодні.

Тематична глибина та міжнародне визнання (1927-1929). Після успіху “Метрополісу” Ланг продовжує розвивати складні теми та експериментувати з кінематографічними техніками. У цей період він створює фільм “Шпигуни” (1928), де вперше використовує деякі елементи, які стануть характерними для шпигунських трилерів. Стрічка демонструє його майстерність у створенні напруженого сюжету та розвитку персонажів.

Підсумки десятиліття (1929). Наприкінці 1920-х років Ланг знімає “Жінка на Місяці” (1929), що є одним з перших серйозних науково-фантастичних фільмів про космічні подорожі. Він продовжує використовувати інноваційні підходи до візуальних ефектів і розповідає про технологічні досягнення та їхні наслідки для людства. У 1920-х роках він пройшов шлях від обдарованого новачка до одного з найвидатніших режисерів свого часу. Його робота характеризується інноваційністю, глибоким розумінням людської психології та здатністю створювати візуально приголомшливі картини.

Розділ 2. Перехід від експериментів до визнання

"Втомлена смерть" - так називається один із ранніх фільмів Ланга, який приніс режиссеру міжнародну популярність. Три новели, з яких складається ця картина, розповідають про взаємини людини зі смертю, що постає окремим персонажем. В одній із частин фільму Смерть пропонує дівчині угоду аби врятувати її нареченого від загибелі. Для цього дівчина має знайти іншого, хто погодиться померти. Однак це виявляється непросто: старі люди, які на словах бажають приходу смерті, з останніх сил чіпляються за життя; героїня не може байдуже вбити дитину, і зрештою, вона віддає своє життя, щоб зустрітися з нареченим. Її жертва має релігійний характер. "Той, хто втрачає своє життя, знаходить його" - цими титрами закінчується фільм.

Центральний образ кінострічки – Смерть – позбавлений традиційно-казкових аксесуарів. На екрані постає звичайний чоловік із нерухомим обличчям та трагічно-втомленим поглядом. Він безперервно регламентує перехід у потойбічний світ, де горять тисячі свічок, що уособлюють людські життя. Гармонійне поєднання декорацій, акторської пластики, світлотіньових та оптичних рішень дозволило режисерові створити один із визначних творів німецького кіноекспресіонізму.

До цієї історії про самопожертву та торжество людинолюбства додано три вставні новели, в яких за контрастом - перемагає зло. Смерть з'являється в кожній із них, щоб поставити фінальну крапку. Три новели – три історії людей, чії свічки у печері Смерті ось-ось мають догоріти. Перша – арабська: сестра каліфа не може врятувати від загибелі коханого, який порушив заборони, аби зустрітися з нею. Друга - венеціанська: аристократка намагається заманити ревнивого аристократа до себе в гості та вбити його. Той, розгадавши її план, відправляє замість себе її коханого, якого героїня вбиває. Третя - китайська: Тяо-Сен, помічниця мага А-Хі, закохана в юнака Ляна. Імператор викликає А-Хі до двору, щоб той розважив

його чудесами. А-Хі, Тяо-Сен і Лян вирушають до Імператора на килимі-літаку, і маг дарує Імператору армію маленьких живих воїнів та чарівного жеребця. Імператор задоволений, але хоче, щоб А-Хі подарував йому також Тяо-Сен, що сподобалася йому. Маг спочатку противиться, але потім поступається. Лян у розпачі намагається втекти з дівчиною, але його спіймали та ув'язнили у вежу. Тяо-Сен використовує магію, щоб заволодіти чарівним жезлом А-Хі, і з його допомогою рятує Ляна і втікає з ним. Їхнім слідом вирушає військо, але Тяо-Сен за допомогою магії збиває їх зі сліду. Тоді Імператор відправляє у погоню Лучника на подарованому магом чарівному скакуні. Помітивши погоню, Тяо-Сен перетворює себе на статую, а Ляна — на тигра, але Лучник вбиває тигра, а у дівчини не залишається магії, щоб знову стати людиною. Час дії арабської історії – 19 століття, венеціанської – Відродження, китайської – далека давнина: світ Смерті – світ вічності, свічки з різних епох горять тут одночасно. Це відповідає популярному композиційному принципу, модному у 1910-х і 1920-х роках: у сценарії об'єднувалися кілька історій із різних часів, що відображали спільні риси людського існування. "Нетерпимість" Гріффіта та "Листи з книги Сатани" Дрейера - одні з найвідоміших прикладів. Існувала і знаменита пародія на фільми цього типу – "Три епохи" Бастера Кітона. Був популярний і спрощений варіант цього прийому: до сценарію про сучасне життя додавали невеликий фрагмент із Біблії, щоб надати додаткового виміру звичайній історії. Фріц Ланг і Теа фон Гарбо також використовують цю структуру оповідання для демонстрації вічного принципу: збережеш чуже життя - врятуєш своє.

Найкраща акторська робота у фільмі – Бернгард Гецке у ролі Смерті. З одного боку його персонаж безпристрасно спостерігає за загибеллю людей. Він часто просто спокійно, холодно дивиться перед собою: цього достатньо для того, щоб налякати і героїв, і глядачів. З іншого боку, Смерть тут несподівано виявляє емоції та цікавиться людським світом: і в основному за допомогою погляду, Гецке

відігравав втому і сум свого персонажа.

Один з оформлювачів, що працював над фільмами, говорив, що кінематограф повинен стати живописом, що рухається. Цей принцип був важливим для німецького кіноекспресіонізму двадцятих років: кіноглядач звик до картинки, що нагадує театральну виставу, тому зображення потрібно було зробити непередбачуваним, сповненим прихованої енергії, наголосивши на його умовності - як у модерністському живописі.

У цьому фільмі Ланг і його команда створили дуже виразний експресіоністський інтер'єр – кімната аптекаря. Усі об'єкти на полицях мають фосфоресцентне світло, яке ніби описує їх форму. Проковтнувши отруту, молода дівчина відправиться до Храму Смерті, де горять тисячі свічок, які гаснуть одна за одною, і кожна з них символізує життя людини. Таємничий чоловік на ім'я янгол смерті, спостерігаючи за проханнями дівчини, дарує їй шанс повернути свого романтичного партнера. Вона не повинна допустити перевищення тривалості трьох свічок. Згадаймо тут слова ЛоттеАйснер: «По своїй суті Ланг - архітектор». Разом з тим не можна не відчувати, що певні архітектурні мотиви залишають режисера майже байдужим. Світ чарівних казок Шахерезади сприймається скорше як ілюстрація до дитячих книжок. Водночас режисер дає волю своїй фантазії і витонченому смаку в ренесанських епізодах. Світло тут стає «засобом оформлення простору» (Р. Курц), що характерно для експресіоністського кінематографа в цілому. Ланг розташовує дію на кількох площинах, що було притаманне тогочасному авангардистському театру (зокрема, у Курбаса). У вихорі карнавалу мчить охопленій веселощами натовп, спускаючись сходами, що ведуть до самого каналу, де оксамитово мерехтить вода. Режисер використовує в цих кадрах червоний колір (символ руйнації), що разом з тим несе в собі амбівалентні смисли. Це і колір буйних розваг, і загроза близької загибелі. Від підступного удару кинджалом

загіне коханий дівчини.[4] Якщо сходи карнавального епізоду використовуються для створення драматичної оповіді, то сходи, які ведуть до потаємних дверей у стіні, вже символізують свою власну важливість. Здається, немає надії перелізти через високу-високу стіну. Проте згодом молода дівчина гідна зустрічі з юнаком своїми почесними вчинками — порятунком дитини під час пожежі — нагорі стіни звільняються маленькі «готичні» двері, з яких йде мирне світло. Молода дівчина повільно піднімається по сходах, щоб знайти свого партнера. Крім того, інтенсивність освітлення збільшується по всьому зображенню, що в кінцевому підсумку призводить до того, що сходи та фігури героїв сприймаються як майже непомітні та нереалістичні.

Незважаючи на тематичне і формальне багатство експресіоністського кінематографа, можна виділити в ньому дві тенденції: фантастичну та натуралістичну. Фантастична тенденція більш рання; їй експресіонізм і зобов'язаний своєю популярністю. Автори фантастичних фільмів незалежно від методів показу і вирішення конфліктів відривалися від буденного життя, створювали нові, вигадані, ірреальні світи; фільми цього типу закликали до відходу від дійсності, а всякий натяк на реальність слід розглядати лише як відлуння тих проблем від яких художники намагалися піти.[5]

2.1. Становлення майстерності: відтворення новаторських тенденцій у "Метрополісі"

У 1924 році Фріц Ланг разом із продюсером Еріхом Поммером побував у Сполучених Штатах. Їхньою метою була популяризація німецького кіно за океаном. Ланг прийшов до ідеї створення міжнародних фільмів, тоді як у Німеччині середини 20-х кіно було, навпаки, тісно пов'язане з осмисленнямтодішньої соціальної ситуації.

Ця ідея знайшла своє відображення у наступній роботі режесера - знаменитому "Метрополісі". Цей фільм став найдорожчим в історії німецького німого кіно та майже розорив провідну кіностудію УФА. Для його зйомок, що тривали два роки, знадобилося 750 дорослих статистів, 750 дітей, 1100 чоловік з голеними (або лисими) головами, а також п'ять-шість сотень 70-поверхових хмарочосів з пап'є-маше та ще безліч різних предметів.

Фільм був створений за сценарієм Ланга та його дружини Теи фон Гарбу. Розповідь про майбутнє місто, де суспільство розділене на два класи: еліта, яка живе в розкішних умовах на поверхні, і робітники, які проживають в підземеллі та працюють на важких заводах. Історія розгортається навколо Фредера, сина правителя міста ЙоганаФредерсена, та його захоплення робітницею Марією, яка проповідує про мир та об'єднання класів. Ланг використовує інноваційні техніки, такі як модельна зйомка та техніка "шюфтана", яка дозволяє поєднувати мініатюри з живими акторами, щоб створити масштабні міські пейзажі. Величезні хмарочоси, переплетені шляхопроводи та масивні машини стали символами урбаністичної футуристичної візії. Особливо варто відзначити сцену, де робітники крокують до фабрики. Вона знята так, що кожен працівник виглядає як гвинтик у великій машині, створюючи враження анонімності та масовості. Це підкреслює тему дегуманізації робітників, які стали частинами механізму. Стрічка торкається багатьох соціальних і політичних тем, актуальних як на момент його створення, так і сьогодні. Досліджує класові розбіжності та соціальну нерівність, ставлячи під сумнів справедливість суспільства, де еліта живе за рахунок важкої праці більшості.

Марія, головна жіноча персона, проповідує про необхідність об'єднання серця та розуму. Її ідея про те, що "Посередником між головою і руками повинно бути серце", є центральним мотивом фільму. Вона символізує гуманістичний підхід до вирішення соціальних конфліктів і підкреслює важливість співчуття та

взаєморозуміння між різними класами. Місто, розділене на дві частини, можна розглядати як метафору розколу в суспільстві. Машини, які керують життям підземних робітників, символізують бездушну індустріалізацію та експлуатацію праці. Робот Марії, створений з метою розпалювання конфлікту між робітниками, є алегорією на небезпеку технологічного прогресу, що вийшов з-під контролю. Це також попередження про можливі наслідки маніпуляцій та зловживання владою.

Акторський склад "Метрополісу" також заслуговує на окрему згадку. Бригітта Хельм у ролі Марії та її механічного двійника виконала приголомшливу роботу, створивши два абсолютно різні образи — ніжної, духовної лідерки та холодного, руйнівного робота. Її майстерність у передачі емоцій та рухів зробила ці персонажі незабутніми. Густав Фреліх у ролі Фредера та Альфред Абель у ролі його батька також показали сильну гру, передавши складні взаємини між персонажами. Фредер проходить через трансформацію від наївного молодого чоловіка до героя, який бореться за справедливість.

Отто Гунте був талановитим художником-постановником, який зробив значний внесок у розвиток кіноархітектури в період німецького експресіонізму. Його робота в "Метрополісі" стала справжнім шедевром, що поєднала у собі елементи різних архітектурних стилів і мистецьких течій. Гунте створив не просто декорації, а цілий світ, який став одним із головних персонажів фільму. Одним із найвражаючих аспектів "Метрополісу" є його підземні фабрики, що символізують індустріальну міць та пригнічення робітничого класу. Гунте зобразив ці фабрики як величезні, майже міфічні машини, які підкорюють і знеособлюють людей, перетворюючи їх на частини бездушного механізму. Величезні механічні пристрої, стали однією з найзнаковіших рис фільму. Їхня масштабність і складність вражають уяву, підкреслюючи відчуття страху та безнадії, що панують серед робітників. Гунте використовував різноманітні

технічні інновації для створення цих механізмів, включаючи модельну зйомку та спеціальні ефекти, що надають сценам приголомшливого реалізму.

Архітектурні впливи та еkleктика.Дизайн "Метрополісу" запозичений з багатьох джерел архітектури. Гунте зумів гармонійно поєднати авангардні течії Америки, берлінський конструктивізм, модерн та елементи Вавилонської вежі з творчості Пітера Брейгеля. Такий еkleктичний підхід дозволив створити унікальне та впізнаване міське середовище, яке стало символом футуристичної утопії та антиутопії одночасно.

Американський авангард.Гунте надихався архітектурою американських міст, зокрема хмарочосами Нью-Йорка. Висотні будівлі, переплетені дороги та мости створюють враження безмежної урбаністичної мозаїки, що підкреслює велич і бездушність міста. Це було важливим елементом, який показував розрив між технологічним прогресом та людяністю.

Берлінський конструктивізм та модерн.Елементи конструктивізму та модерну також відчутні в роботах Гунте. Прості геометричні форми, функціональні конструкції та акцент на практичності є характерними рисами цих стилів. Вони надають місту строгість, що підкреслює його індустріальну сутність.

Вавилонська вежа та міфологічні відсилки.Одним з найяскравіших елементів "Метрополісу" є вежа, яка нагадує Вавилонську вежу з картин Пітера Брейгеля. Це символ гордині та амбіцій людства, що прагне досягти небес, але ризикує впасти через власну зарозумілість. Вежа у фільмі стає центральним елементом, навколо якого розгортаються головні події, і символізує розкол між різними частинами суспільства.

Райські сади та містичні лабораторії.Крім індустріальних ландшафтів, Гунте створив райські сади, що представляють собою оази краси та спокою в контрасті з похмурими підземеллями. Ці сади є місцем, де еліта може

насолоджуватися природою та розкішшю, підкреслюючи соціальну нерівність. Також важливою частиною візуального світу "Метрополісу" є лабораторії вчених, де створюються технологічні дива і монструозні машини. Гунте розробив ці сцени з особливою увагою до деталей, використовуючи таємничі інструменти та пристрої, що додають атмосферу науки та магії одночасно.

Візуальний світ у "Метрополісі", не лише підтримує, але й підсилює теми та ідеї фільму. Архітектурна майстерність та художнє бачення Отто, зробили фільм справжнім шедевром, що залишається актуальним і впливовим до сьогодні. Завдяки його роботі, це не просто фільм, а справжній культурний феномен, який продовжує надихати і вражати глядачів у всьому світі.

Ланг втілює у цьому фільмі свою візію футуристичного міста, де технологічний прогрес і соціальна нерівність досягли крайніх меж. Його режисерська майстерність проявилася у всьому — від складних візуальних ефектів до глибоких соціальних тем, які він досліджував. "Метрополіс" став піонером у використанні спеціальних ефектів та новаторських кінематографічних технік. Міські пейзажі, створені за допомогою мініатюр та складної операторської роботи, надали фільму неповторної атмосфери і стали іконічними для жанру наукової фантастики. Величезні механізми, підземні фабрики та футуристичні хмарочоси підкреслили масштабність і амбіційність Лангового проекту. Візуальні та тематичні інновації картини мали великий вплив на подальший розвиток кінематографу. Фільм надихнув багатьох режисерів, художників та архітекторів, заклавши основу для майбутніх науково-фантастичних творів. Врешті-решт, робота Фріца Ланга над "Метрополісом" стала визначним етапом у його кар'єрі та у кінематографічній історії. Його вклад у розвиток кіно як мистецтва важко переоцінити, і "Метрополіс" залишається вічним символом поєднання технологічного прогресу та людяності.

Висновок

Творчий шлях Фріца Ланга у 1920-х роках, від "Втомленої смерті" до "Метрополіса", є вражаючим прикладом того, як митець розвивається і вдосконалює своє мистецтво протягом часу. Основні тенденції, які можна виявити в його творчості протягом цього періоду, свідчать про не лише його власний розвиток як режисера, а й важливі зміни в кінематографі в цілому.

Початкові роки творчості Ланга, зокрема "Втомлена смерть", відзначені експериментами з експресіонізмом та соціальною критикою. Цей період показав його здатність до створення вражаючих візуальних образів та глибоких сюжетів, що залишалися в пам'яті глядачів.

Протягом наступних років, зокрема з випуском "Метрополіса", Ланг перетворився на майстра, який володів не тільки технічними навичками, а й глибоким розумінням мистецтва створення фільму. "Метрополіс" не лише підняв планку для наукової фантастики, а й став класичним прикладом кіно-епопеї, що відзначається своєю естетикою та глибокими філософськими темами.

Основними тенденціями у творчому шляху Ланга є його поступовий розвиток від експериментатора до майстра, від дослідника до втілювача великих ідей. Його здатність створювати неперевершені візуальні образи, поєднані з глибоким сюжетом, зробила його одним із найбільш впливових режисерів свого часу.

У висновку можна сказати, що творчий шлях Фріца Ланга є прикладом того, як талановитий митець може впливати на розвиток кінематографа та створювати шедеври, які залишаються актуальними й сьогодні.

Джерела

1. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно / З. Кракауер ; пер. з нім. – К. : Грані-Т, 2009. с.84
2. Ольга Брюховецька «Німецький експресіонізм» с. 45

3. Мусієнко, О.С., (2019) Модернізм і авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. - Київ : Логос, 20183-400с.:40 арк. Іл..с.141-142
4. Мусієнко, О.С., (2019) Модернізм і авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. - Київ : Логос, 20183-400с.:40 арк. Іл..с.145-146
5. Єжи Тепліц. Історія кіномистецтва: Книга 1-2: 1895-1927 (1968).с.150.