

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра всеобщей истории

Экспрессионизм в немецком кинематографе 1920-х годов

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студентки 5 курса 531 группы
Направления подготовки 50.03.03 «История искусств»
Института истории и международных отношений
Климовой Инны Александровны

Научный руководитель
профессор кафедры всеобщей истории
доктор исторических наук
профессор

_____ Н.С. Креленко

Заведующая кафедрой всеобщей истории
доктор исторических наук,
доцент

_____ Л.Н. Чернова

Саратов 2016

Введение. Изучение отражения в искусстве кризисных проявлений жизни общества – тема, актуальность которой, вероятно, не будет исчерпана никогда. Слово «кризис» в последние три десятилетия стало привычным для характеристики историко-социальной ситуации практически во всем мире. А ситуация, в которой жила Германия в первые два десятилетия XX века, очень похожа на то, что сейчас происходит с нашей страной.

Первые два десятилетия XX в. – сложный и трагический период в истории Германии. Из лидера европейской цивилизации Германия стараниями своих соперников в Первой мировой войне превратилась в страну-парию. Все, чем гордился немецкий народ, было поставлено под сомнение, вызвав кризис самосознания в немецком обществе. Искусство вместе с обществом предпринимает попытки осмыслить произошедшее и найти какой-то выход. В центре внимания искусства и философии начала XX века проблемы разрушения целостного представления о мире, ощущение приближающейся катастрофы, разлад взаимоотношений человека с окружающим миром. Эти проблемы воплотились в концепциях философии и художественных направлений искусства начала XX века. Одним из таких направлений стал экспрессионизм, особенно ярко проявившийся в киноискусстве.

О кризисных явлениях в культуре писали О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, В.П. Шестаков¹, Исследованиями по истории становления кинематографа занимались Ж. Садуль², Н.А. Агафонова³, С.В. Комаров⁴. Б. Эйзеншиц⁵ посвятил свою монографию истории немецкого кино. В центре внимания Е. Теплица, В. Балаша, Ж. Делёза и Р. Арнхейма художественная,

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. – М.: «Мысль», 1998; Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. История эстетики в памятниках и документах. – М.: «Искусство», 1991; Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». – М.: «Искусство», 1988.

² Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. – М.: «Искусство», 1958.

³ Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008.

⁴ Комаров С.В. История зарубежного кино. Т. 1. – М.: «Искусство», 1965.

⁵ Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1895-1933 // Киноведческие записки. 2002. № 58.

изобразительная сторона киноискусства и анализ его эстетических основ⁶. Возникновение и развитие экспрессионизма в разных видах искусства рассматривали в своих работах В.С. Турчин, Л. Ришар, И.С. Куликова⁷, О немецком киноэкспрессионизме в различных аспектах писали Р. Курц⁸, З. Кракауэр⁹, Л. Айснер¹⁰, Д.Е. Комм¹¹, Т. Эльзессер¹² и другие.

Целью данной работы является анализ и объяснение специфики состояния немецкого кино периода между двумя мировыми войнами.

Для достижения цели было необходимо решить несколько задач: – рассмотреть основные тенденции развития западной, в том числе немецкой культуры в первые десятилетия XX века; – определить влияние Первой мировой войны на духовную жизнь немецкого общества; – рассмотреть, как определяющие тенденции культурной жизни проявились в искусстве кино; – проанализировать проявления экспрессионизма в немецком кино.

Для проведения системного анализа были использованы литературные и визуальные источники.

Воспоминания одного из известнейших немецких режиссеров Фрица Ланга¹³ и его же статьи¹⁴, написанные в 1920-е годы для различных журналов, а

⁶ Теплиц Е. История киноискусства. 1895-1927 / Пер. с польск. В.С. Головского. – М.: «Прогресс», 1968; Балаш Б. Становление и сущность нового искусства / Пер. с нем. М.П. Брандес. М.: «Прогресс», 1968; Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратов. – М.: «Ад Маргинем», 2004; Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Прогресс», 1974.

⁷ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. - М.: Изд-во МГУ, 1993; Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. - М.: Издательство «республика», 2003;

⁷ Куликова И.С. Экспрессионизм в искусстве. - М.: «Наука», 1978.

⁸ Курц Р. Экспрессионизм в кино. - М.: Теакинопечать, 1926.

⁹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Пер. с англ. – М.: Искусство, 1977.

¹⁰ Айснер Л. Демонический экран / Лотте Айснер; пер. с нем. К. Тимофеевой. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010.

¹¹ Комм Д.Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – СПб.: БХВ-Петербург, 2015.

¹² Эльзессер Т. Социальная мобильность и фантастика: немецкое немое кино. Пер. А. Ковалева // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. – М.: Новое литературное обозрение, 2006.

¹³ Егорова Н., Разлогов К. Венская ночь. Исповедь Фрица Ланга // Киноведческие записки. 2002. № 58.

¹⁴ Ланг Ф. Статьи 20-х годов // Киноведческие записки. № 58. 2002. С. 71-80.

также воспоминания советских кинематографистов, побывавших в Германии в указанный период¹⁵.

Визуальные источники представлены рядом фильмов, снятых в период с 1919 по 1925 годы. Все фильмы были найдены в открытом доступе на видеохостинге You Tube. Для создания визуального ряда работы использованы приложения с кадрами из фильмов.

Структурно работа состоит из введения, основной части, состоящей из трех глав, и заключения. В основной части в четырех главах рассмотрены следующие вопросы: экспрессионизм в европейской культуре начала XX века, кино как новый вид искусства, кинопромышленность Германии 1920-х годов, экспрессионизм в немецком кино межвоенного периода. Основные выводы по рассматриваемым вопросам в соответствии с поставленными целями сконцентрированы в заключительной части работы.

Основная часть работы состоит из четырех глав. Глава 1. Экспрессионизм в европейской культуре начала XX века. Глава 2. Кино как новый вид искусства. Глава 3. Кинопромышленность Германии 1920-х годов. Глава 4. Экспрессионизм в немецком кино межвоенного периода.

В первой главе **«Экспрессионизм в европейской культуре начала XX века»** дана самая общая характеристика состояния европейской культуры рубежа XIX - XX веков в плане основных тенденций ее развития, ядром смысла которых является борьба человека за собственную свободу, именно личностную свободу. Предчувствие апокалипсиса и неверие в него, феноменальные успехи в науке и увлечение мистикой и оккультизмом, восхищение достижениями технического прогресса и активное его неприятие – этот лишь самые общие характеристики состояния общественного сознания. Размышления художников о своем месте в мире, который должен скоро рухнуть, порождает множество новых направлений в искусстве, очень разных в своих проявлениях, но очень похожих в стремлении найти свои нравственные

¹⁵ Дерябина А.С. «Там я увидел необычайные вещи». Советские кинематографисты о своих поездках в Германию (АРК, 1928-1929) // Киноведческие записки. 2002. № 58.

ориентиры. Натурализм, импрессионизм, экспрессионизм, символизм и другие, возникающие рядом с ними, направления и школы, пересекались, проникая друг в друга, и создавали сложную синтетическую картину художественной жизни эпохи.

В широком смысле любое произведение искусства, если оно создано в рамках экспрессионизма, должно было не отразить окружающую действительность, а выразить эмоции, которые эта действительность породила в авторе. В духе своего времени новое художественное направление объясняло свою позицию на страницах печатных изданий: «Der Sturm» («Штурм» или «Буря») и «Die Aktion» («Действие» или «Акция»). В позициях издателей этих журналов имелись принципиальные различия в понимании своих задач, но оба журнала вошли в историю культуры как главные издания немецких экспрессионистов. Огромное влияние на развитие экспрессионизма оказала группа художников «Мост» (1905-1913) и объединение «Синий всадник». Черты экспрессионизма можно увидеть не только в изобразительном искусстве, но и в архитектуре, музыке, хореографическом и театральном искусстве. Именно в литературных манифестах этого времени Л. Айсмер видит ключ к пониманию экспрессионизма как явления культуры.

Экспрессионизм был не столько определенной художественной системой, сколько общей концептуальной тенденцией, воплощавшей кризис духовной культуры Германии начала века, растерянность человека перед трагическими противоречиями эпохи. А немногие общие формальные приемы: деформация или стилизация формы, динамизм, гротеск, экзальтация использовались мастерами всех видов искусства для отражения мировоззрения автора и создания мощной выразительности художественного образа.

Вторая глава **«Кино как новый вид искусства»** продолжает наши рассуждения о том, что искусство запечатлело крайне сложное время, и важной частью этого процесса стало кино, которое немецкий кинорежиссер Ф. Ланг назвал «законсервированной жизнью»¹⁶. Возникнув как технический

¹⁶ Ланг.Ф. Статьи 20-х годов. С. 72

аттракцион для увеселения и удивления публики, кинематограф, вопреки пессимистическим прогнозам современников не просто покинул ярмарочные балаганчики, но уже в начале XX века триумфально шествовал по Европе. В различных странах устанавливалось собственное кинопроизводство, возникла сеть кинотеатров.

Особенно впечатляющих успехов добилась кинопромышленность Германии, о чем и рассказывается в третьей главе **«Кинопромышленность Германии 1920-х годов»**. В указанный период в Германии насчитывалось несколько сот крупных и мелких фирм по производству и продаже кинокартин. Создание огромных киноконцернов положительно повлияло не только на экономику Германии, но и на технический процесс съемок: от организации работы съемочных площадок до технических новаций немецких кинематографистов. Информация о состоянии кинопромышленности Германии вышла за пределы ее границ.

Возвратившись из поездки по Европе, американский кинорежиссер Герберт Брэнон мог заявить: «Похоже, что немцы – единственно серьезные наши конкуренты»¹⁷. Вероятно, такого же мнения придерживались кинематографисты и в СССР, считая необходимым тщательно изучить опыт немецких коллег. В результате многочисленных ознакомительных поездок в СССР за короткий срок вышли несколько книг, посвященных германскому кинематографу. На основе одной из таких книг «Кино в Германии», автором которой является один из основоположников отечественного кинематографа Н.Д. Анощенко, в главе подробно рассказано о техническом и организационном устройстве процесса съемок фильмов в Германии. Режиссеры, операторы, актеры, художники могли не думать о технической стороне дела и полностью погрузиться в творчество, воплощая самые смелые, новаторские идеи. Авангардные достижения немецких кинематографистов впечатляли их коллег и простых зрителей в разных странах, во многом определяя и задавая новые тенденции и направления.

¹⁷ Садуль Ж. Всеобщая история кино.

В лучших фильмах, созданных кинематографистами Германии в эти годы, изобразительные средства были настолько разнообразными и утонченными, что очевидно напоминает о неразрывной генетической связи с искусством живописи и графики. Именно о художественных, а не зрелищных, достоинствах немецкого киноискусства заговорил весь мир, увидев фильмы, созданные в эстетике экспрессионизма.

В следующей главе **«Экспрессионизм в немецком кино межвоенного периода»** дан аналитический обзор развития экспрессионизма в немецком киноискусстве 1920-х годов. В этот краткий период кино стало лучшим выразителем состояния страны, создав несколько кинопроизведений, открывших совершенно новые пути для развития киноискусства, обратившись к старым немецким романтическим традициям и новым художественным течениям в русле авангарда. Киноэкспрессионизм стал неким «идеальным экспрессионизмом», знаменем немецкого экспрессионизма т.к. фильм технически гарантирует достоверность экспрессионистических искажений. «Экспрессионистский стиль нигде не может быть применен столь эффективно и убедительно, как в кино, где точно видно, что ракурс только показал подмеченное выражение объекта»¹⁸.

Это утверждение как нельзя лучше иллюстрирует «Кабинет доктора Калигари» Этот фильм, наполненный внутренними противоречиями, и его современники, и нынешние исследователи всегда ставят во главе «рейтинга» фильмов, сделанных в экспрессионистском стиле, считая его ярчайшим явлением немецкого киноэкспрессионизма.

В подглаве **«Кабинет доктора Калигари» как воплощение концепций экспрессионизма»** дан подробный анализ художественный и технических приемов указанного фильма с точки зрения соответствия формообразующим принципам экспрессионизма. Художники Г. Варм, В. Рёриг и В. Рейман создали неповторимую атмосферу кинокартины: декорации, костюмы, актерский грим и даже титры были ярким выражением философско-

¹⁸ Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. С.118.

эстетической концепции экспрессионизма, позволяя трактовать все происходящее или как нереальность, или как болезненное воображение. Экспрессионистская структура, предложенная художниками, в итоге подчинила себе и технические приемы. Операторы практически сделали шаг назад, отказавшись от уже имеющихся кинематографических достижений в части сложного кадрирования, игры с перспективой, крупными планами и даже светом.

Предлагаемое зрелище уже не калька с реальности, а художественное произведение, живущее во временном пространстве. Огромное количество кадров могли бы стать живописными произведениями экспрессионизма. Зрительный ряд картины должен был вызвать у зрителей безотчетный страх, тревогу, нервозность. И эта цель достигалась через субъективное видение героя, потому что безумный мир невозможно постичь через логическое понимание, возможно только интуитивное, эмоциональное познание.

При общей высокой оценке фильма как признанного манифеста киноэкспрессионизма, теоретики и исследователи-киноведы по-разному расставляют акценты, выделяя то социально-критический пафос картины, считая ее трагическим предвидением появления нацизма, то ее литературно-художественные достоинства как страшной сказки в духе немецких романтиков. Но все одинаково говорят о «Калигари» как отражении повального бегства немцев в себя, в глубины своей души, перед лицом царящего хаоса.

«Кабинет доктора Калигари» стал художественным манифестом киноэкспрессионизма и положил начало такой его разновидности, как «калигаризм», в рамках которого постановщики переносили на экран образы и приемы, заимствованные у изобразительного искусства. Но ни до, ни после «Калигари» ни один фильм, созданный в духе и эстетике экспрессионизма, не демонстрировал столь тесное взаимопроникновение тематики и приемов ее воплощения.

В разделе **«Основная тематика экспрессионистских фильмов 1920-х годов»** рассматривается содержательная сторона экспрессионистских фильмов,

которая не менее важна, чем их формальное воплощение. Фильмы, созданные в стилистике экспрессионизма после «Кабинета доктора Калигари», можно разделить на три тематических направления: «галерея тиранов, судьба, бессловесный хаос»¹⁹.

Тема тирании поднимается в фильме «Доктор Мабузе – игрок», снятом Ф. Лангом в 1922 г. Фильм представляет собой своеобразную интерпретацию «Кабинета доктора Калигари». В этой работе главным героем выступает современный тиран, чье психологическое сходство с Калигари очевидно. Другим значительным произведением этой серии является постановка Ф. В. Мурнау «Носферату – симфония ужаса», впервые отразившей на экране вампира, ставшего впоследствии едва ли не самым популярным персонажем фильмов ужасов. Фильм П. Лени «Кабинет восковых фигур» завершает галерею экранных тиранов экспрессионизма.

Ни один из этих фильмов не был решен в подчеркнуто экспрессионистском стиле, режиссеры много внимания уделили кинематографическим приемам: постановке света и композиции кадра.

Вторая тема, которая доминировала в экспрессионистском кино, это тема судьбы. Наиболее крупной работой с данной тематической доминантой можно назвать фильм Ф. Ланга «Усталая смерть». Найти специфические черты экспрессионизма в изобразительном плане картины можно только в отдельных кадрах. Скорее, это красивый фильм с экспрессионистским подтекстом.

Третьей группой фильмов по делению З. Кракауэра были фильмы на тему «бессловесного хаоса». Ближе к закату киноэкспрессионизм обратился к новым сюжетам – изображению жизни простых людей.

В этих сюжетах киноэкспрессионизм столкнулся с традициями немецкой драмы. Это направление нашло выражение в фильмах стиля «каммершпиль», «камерной драмы», стремящихся найти внутренний, скрытый драматизм в обычных историях обычных людей. В русской литературе эта тема хорошо известна – «тема маленького человека». Типичным образцом каммершпиля

¹⁹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. С. 66

стал фильм Ф.В. Мурнау «Последний человек» (1925). Мурнау создает символический социальный портрет, обнажая болезненный нерв жестко структурированного немецкого общества. Итак, немецкий экспрессионизм обогатил кино новыми темами и новыми изобразительными приемами, показав возможность создания фильмов, ориентированных не только на театр и литературу, но и на изобразительное искусство. Кинематограф по праву был причислен к высокому искусству, продемонстрировав свою способность создавать полноценные произведения, задачей которых является запечатление не реальности (или наших представлений о ней), а субъективных переживаний.

Снимая свои фильмы в павильонах, режиссеры и художники научились создавать в кадре не просто соответствующую сюжету атмосферу, а целостное символическое пространство, в котором даже ирреальные персонажи оказывались аллегориями устрашающих, но вполне реальных идей. Режиссеры-экспрессионисты впервые целиком подчинили актерскую игру общей образной концепции фильма. Во второй половине 1920-х годов экспрессионизм всё больше смешивается с традициями реализма, который впоследствии и поглотил его. К началу 1930-х годов немецкий экспрессионизм фактически умирает вместе с историческими условиями, его породившими.

Заключение. Для исследователя период появления, становления и заката экспрессионизма в искусстве, и в частности в немецком кинематографе очень благодатная тема. Именно это авангардное течение наиболее логично укладывается в историческую ткань, наибольшим образом соответствует национальному менталитету и самосознанию народа Германии, а это значит, что *фильмы, снятые в эстетике экспрессионизма, являются продолжением традиций немецкого романтизма;*

В основе экспрессионизма лежит трагическое мироощущение и, соответственно, – трактовка человека как существа, подавляемого необоримостью Судьбы. Послевоенные немецкие фильмы, обнажавшие движение немецкой души, задавали всем немало загадок, следовательно, мы можем утверждать, что *немецкое кино 1920-х годов отразило историческую*

духовную драму немецкого общества в настоящем и предвидело судьбу страны после прихода к власти нацистов.

Прежде чем стать искусством, кино обрело черты выгодного промышленного предприятия, а в Германии начала XX века киноиндустрия поднялась на высоту, недоступную большинству европейских стран. Техническое совершенство и крупные финансовые вложения стали основой для появления высокохудожественных произведений киноискусства, впитавших достижения и классических видов искусств и технического прогресса. Именно кинематографу было дано в полной мере отразить историческую драму страны, в одночасье утратившей свое величие, и именно через кинематограф мир вновь откроет для себя Германию. Ярким порождением своего времени стал немецкий киноэкспрессионизм – *исключительное явление культуры, которое не могло бы родиться в другой стране и в других исторических условиях.*

«У экспрессионизма в кино много ступенчатых разновидностей, начиная от экспрессивного объекта, где стиль создается только необычными мотивами, необычностью обстановки, фона, и до законченного и чистого экспрессионизма с которым мы ознакомились в «Кабинете доктора Калигари», произведении, составляющем особую главу в истории киноискусства»²⁰.

Ни до, ни после «Кабинета доктора Калигари» не появилось ни одного фильма, в котором столь полно соединились бы выразительные приемы, заимствованные у живописи, с литературно-смысловой составляющей, взявшей на вооружение традиции немецкого романтизма.

В точном соответствии с концептуальной идеей экспрессионизма «Кабинет доктора Калигари» с безупречным художественным вкусом спроецировал на экран внутреннее пространство персонажей, оставляющее обморочное ощущение непоправимого ужаса, что дает нам право утверждать, *что в чистом виде киноэкспрессионизм представлен только одним фильмом – «Кабинет доктора Калигари», который является синтезом достижений экспрессионизма в живописи и литературе.*

²⁰ Балаш Б. Указ. соч. С. 118-119.

Попытки и самого автора «Калигари», и других режиссеров и художников создать что-то подобное не увенчались успехом по разным причинам, но большинство немецких режиссеров и художников очень быстро поняли бесперспективность подобной затеи и не стремились создать второго «Калигари», что не мешало им, используя уже найденные приемы, создавать новые киношедевры в духе экспрессионизма, а значит ***фильмы, снятые немецкими кинематографистами оказали значительное влияние на дальнейшее развитие выразительных средств киноискусства.***

Исчерпав свои возможности как отдельно взятое направление, киноэкспрессионизм не исчез полностью. Достижения и изобретения немецких экспрессионистов оказали значительное влияние на искусство многих художников мирового значения. Из локального исторического явления, детища социальных и культурных противоречий, которые были характерны для Германии в период между двумя мировыми войнами, экспрессионизм превратился в явление мировой культуры.