

# КИНО 1: ОБРАЗ – ДВИЖЕНИЕ

Монтаж. Немецкий экспрессионизм





## Фильмы:

«Кабинет доктора Калигари» Р. Вине  
«Метрополис» Ф. Ланг  
«Последний человек» Ф. Мурнау  
«Голем» Вегенера

## Основные идеи:

1. Контраст различных состояний среды действия – как один из ведущих художественных приемов монтажа.
2. Свету фактически присуще свертывание отношений с чернотой как его отрицанием.
3. Великие режиссеры немецкого экспрессионизма использовали разные приемы светотени.
4. Экспрессионизм может притязать на передачу чистой кинетики - это движение передается в виде до бесконечности ломаной линии.

Зрительный образ делится надвое в соответствии с диагональю или зубчатой линией, которая, по выражению Валери, показывает свет таким, что он «допускает мрачную половину тьмы». И это зависит не только от разделения образа или плана, с чем мы встречаемся уже в «Гомункулусе» Рипперта, а впоследствии обнаруживаем у Ланга или у Пабста. Это также и монтажная матрица в «Ночи святого Сильвестра» («Сильвестр. Трагедия новогодней ночи») Пика, где тусклые краски притона противопоставлены светозарности элегантно отелю, — или же в «Восходе солнца» Мурнау, где светящийся город противопоставлен мрачному болоту. Кроме того, схватка двух бесконечных сил обуславливает появление нулевой точки, по отношению к которой всякий свет обладает конечным значением.

Свету фактически присуще свертывание отношений с чернотой как его отрицанием, равным нулю, и в зависимости от этого свет можно определить как интенсивность или интенсивное количество. Мгновение (в противоположность экстенсивному единству или экстенсивным же частям) предстает здесь как нечто «схватывающее» степень освещенности или ее численное выражение по отношению к черноте.

Поэтому интенсивное движение неотделимо от падения, даже виртуального, и последнее выражает исключительно эту удаленность степени освещенности от нуля. Лишь идея падения позволяет измерить степень возвышения интенсивного количества — ведь даже «славнейший» свет Природы только и делает, что падает. Необходимо, следовательно, чтобы идея падения перешла к действию и стала реальным или материальным падением конкретных существ.

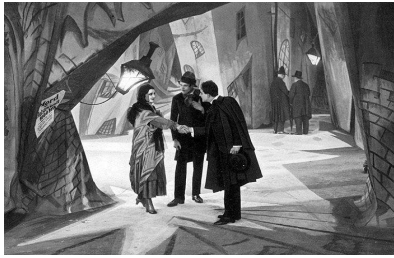
Свет может падать лишь идеально, что же касается дневного света, его падение бывает реальным: таковы приключения индивидуальной души, провалившейся в черную дыру, головокружительные примеры которых приводит нам экспрессионизм (у Мурнау — падение Маргариты в «Фаусте», или падение «последнего человека» в черную дыру туалета в гранд-отеле, или падение в «Лулу» Пабста).

Вот так свет как степень освещенности (белое) и нулевая точка (черное) входят в конкретные взаимоотношения: они контрастируют или смешиваются. Как мы уже видели, получается целая контрастная серия белых и черных линий, лучей света и полос тьмы: это полосатый, линованный мир, возникший уже у Вине в раскрашенных холстах из «Кабинета доктора Калигари», но обретший все смыслы светозарности лишь у Ланга в «Нибелунгах».

*Фрагмент из фильма «Кабинет доктора Калигари» - 26 мин. 40 сек.*

### *Мой комментарий*

«Кабинет доктора Калигари» является классическим образцом эстетики экспрессионизма не только на тематическом уровне, но и с точки зрения формы. В этой связи следует подчеркнуть, что главными соавторами режиссера здесь стали художники Герман Варм, Вальтер Рериг, Вальтер Рейман. Ибо декорации, костюмы, актерский грим явились выражением философско-эстетической концепции экспрессионизма. Художественное пространство фильма, смоделированное в съемочном павильоне, отражало распадающийся «покосившийся» мир.



Изображенные предметы (двери, стулья, окна) лишены правильных геометрических форм, графичность которых еще более обостряют светотеневые контрасты. Изломленные улицы, хаотичное нагромождение домов, зигзаги лестниц расщепляют композицию кадров, подчеркивая их плоскостной характер. Даже титры в фильме выписаны резким неровным «почерком». Угрожающе деформированный мир «Кабинета доктора Калигари» аккумулирует атмосферу безысходности и трагического смятения обнаженной души человека.

Фильм Р. Вине 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 и театра.

Великие режиссеры немецкого экспрессионизма использовали разные приемы светотени: так, Ланг достигал тончайших оттенков светотени («Метрополис»), а Мурнау прочерчивал в высшей степени контрастные лучи: например, в «Восходе солнца» сцена поисков утопленницы начинается с появления светящихся полос, отбрасываемых прожекторами на воду, а затем эти полосы внезапно уступают место преобразованиям светотени, чьи тона постепенно смягчаются.

При всем своем отличии от экспрессионизма (особенно в концепциях времени и падения души) Штрогейм заимствует у него обращение со светом и предстает не менее глубоким люминистом, нежели Ланг и даже Мурнау: примером первого из рассмотренных выше приемов может служить ряд полос, напоминающих светящиеся стержни, когда полузакрытые жалюзи проецируют их на постель, лицо и торс спящей в фильме «Глупые жены»; примером второго — разнообразные оттенки светотени с контражуром и обыгрыванием расплывчатости в сцене ужина из «Королевы Келли». Во всех этих чертах экспрессионизм порывал с принципом органической композиции, изобретенным Гриффитом и усвоенным большинством советских диалектиков. Но осуществлялся этот разрыв совершенно иными, нежели у французской школы, приемами. Он ассоциируется не с ясной механикой количества движения в твердой или жидкой среде, а со смутной, «болотной» жизнью, куда погружаются все предметы, то разрывающиеся в клочья тенями, то сокрытые туманами. Неорганическая жизнь вещей, страшная жизнь, которой неведомы мудрость и границы организма, — таков первый принцип экспрессионизма, и действует он для всей Природы.

С этой точки зрения между творениями природы и изделиями рук человеческих: между подсвечниками и деревьями, турбинами и солнцем — никаких различий нет. Таким же кошмаром, как живая стена, становятся утварь, мебель, дома и крыши: они наклоняются, сжимаются, подстерегают людей или ловят их в капканы. А тени домов преследуют бегущих по улице.

*Фрагмент из фильма «Кабинет доктора Калигари» - 41 мин. 30 сек.*

Во всех этих случаях органическому противостоит отнюдь не механическое, а витальное как мощные предорганические ростки, общие и одушевленной, и неодушевленной Природе, — материи, возвышающейся до уровня жизни, и жизни, распространяющейся по всей материи. Животное начало потеряло свою органику в такой же мере, что обрела жизненную силу материя. Экспрессионизм может притязать на передачу чистой кинетики, то есть мощного движения, которое не считается ни с органическими контурами, ни с механической обусловленностью горизонтали и вертикали; это движение передается в виде до бесконечности ломаной линии, когда каждым изменением направления отмечаются сразу и сопротивление препятствия, и сила нового импульса, словом, подчиненность экстенсивного интенсивности.

Создатель термина «экспрессионизм» Воррингер определил новое понятие как оппозицию жизненного порыва и органической репрезентации, сославшись на «готическую или северную» линию декора: на ломаную линию, которая не образует контура, где форма отличалась бы от фона, но проходит между



предметами зигзагообразно, то увлекая их в бездну, где пропадает сама, то вызывая их вращение в некоей аморфности, куда она возвращается в «беспорядочных конвульсиях».

*Фрагмент из фильма «Кабинет доктора Калигари» - 48 мин. 45 сек.*

Следовательно, автоматы, роботы и марионетки представляют собой уже не механизмы, подчеркивающие количество движения или преувеличенно его оценивающие, а сомнамбул, зомби или Големов, выражающих интенсивность такой неорганической жизни. Сказанное относится не только к «Голему» Вегенера, но и к созданным около 1930 года готическим фильмам ужасов, среди которых «Франкенштейн» и «Невеста Франкенштейна» Уэйла, а также «Белый Зомби» Хэлпринга. Геометрия в экспрессионизме своих прав не теряет, но существенно отличается от геометрии французской школы, ибо по крайней мере внешне она избавлена от координат, обуславливающих экстенсивное количество, и от метрических отношений, управляющих движением в гомогенном пространстве. Это «готическая» геометрия, которая строит пространство вместо того, чтобы вычерчивать его — и использует не метризацию, а продление и нагромождение. Линии продлеваются сверх всякой меры до точек пересечения, а в точках разрыва между ними происходят нагромождения.

Эти нагромождения могут быть светлыми или темными, подобно тому, как продления — состоять из теней или света. Так, Ланг изобретает светящееся ложное монтажное соединение, в котором выражаются интенсивные изменения целого. Такова неистовая перспективистская геометрия, работающая с проекциями и теневыми участками методом косо́й перспективы. Для такой геометрии характерна тенденция к замене горизонтали и вертикали диагоналями и контрдиагоналями, окружности и сферы — конусом, а кривых линий и прямых углов — острыми углами и заостренными треугольниками (двери из «Калигари», островерхие крыши и шляпы из «Голема»).

*Фрагмент из фильма «Кабинет доктора Калигари» - 1 час 00 мин. 50 сек.*

Если сравнить монументальную архитектуру у Л'Эрбье и у Ланга («Нибелунги», «Метрополис»), то можно заметить, как именно использует Ланг продление линий и точки нагромождения, которые можно перевести в метрические отношения лишь косвенным путем. Если же человеческое тело непосредственно входит в эти «геометрические группировки», если оно является «основным фактором такой архитектуры», то это все же не прямое следствие того, что «стилизация преобразует человеческое в механический фактор» (данная формула лучше подошла бы для французской школы), это происходит потому, что все различия между механическим и человеческим оказались нивелированными, и на этот раз — в пользу могущественной неорганической жизни вещей. По поводу контрастов белого и черного или вариаций светотени можно было бы сказать, что белое затемняется, а черное светлеет.

*Фрагмент из фильма «Метрополис» - 29 мин. 15 сек.*

Фактически Гете показал, что интенсификация с двух сторон (желтого и синего) не ограничивается красноватыми отблесками, сопровождающими ее из-за растущего воздействия сияния, но доходит до кульминации в пронзительном красном цвете, и это — третий цвет, обретший независимость, это чистая раскаленность или пламя ужасного света, которому под силу сжечь мир и его тварей. Это выглядит так, будто конечная интенсивность теперь, у предела собственной интенсификации, обнаруживает сияние бесконечного, от которого мы отпрявлялись. Бесконечное не переставало работать в рамках конечного, конечное же восстанавливает его в этой по-прежнему осязаемой форме. Дух не покинул Природу, он одушевил всю неорганическую жизнь, но смог себя там обнаружить и обрести лишь как дух зла, сжигающий всю Природу. Таков пламенный круг в сценах призыва к демону у Вегенера в «Големе» и у Мурнау в «Фаусте». Таков костер Фауста. Такова «фосфоресцирующая голова демона с глазами печальными и пустыми» у Вегенера.

*Фрагмент из фильма «Голем» (1920) Вегенера - 1 час 11 мин 57 сек.*

Вот они, кульминационные моменты, встречи с бесконечным, которое стало духом зла: в частности, у Мурнау в «Носферату» мы встречаем не только все оттенки светотени, контражура и неорганической



жизни теней, не только все моменты, через которые проходит красноватый отблеск, но еще и кульминацию, когда мощный свет (беспримесно красный) отделяет этот отблеск от сумеречного фона, выводит его из еще более явно обозначенной бездны и наделяет его подобием всемогущества, превосходящего его обыденную форму.

Этот новый тип возвышенного отличается от применявшегося французской школой. Кант различал два типа возвышенного: математическое и динамическое, беспредельное и могущественное, чрезмерное и аморфное. Им обоим свойственно нарушение органического состава, ибо один тип выходит за его пределы, а другой - «взламывает» его. В случае с возвышенным математическим экстенсивные единицы измерения изменяются так, что воображению уже не удастся охватить его, и оно наталкивается на собственные границы и аннигилирует, но уступает место мыслительной способности, благодаря которой мы постигаем безмерное или чрезмерное как целое. В случае же с возвышенным динамическим интенсивность достигает такой степени, что ошеломляет или уничтожает нашу органическую сущность, вызывая страх, но возбуждает нашу мыслительную способность, при помощи которой мы ощущаем себя выше того, что нас уничтожает, а затем обнаруживаем в самих себе некий сверхорганический дух, господствующий над всей неорганической жизнью вещей: и тогда мы утрачиваем страх, ибо осознаем, что наше духовное «предназначение» делает нас непобедимыми.

Аналогично этому, по мнению Гете, пылающий красный цвет - не только страшный цвет, сжигающий нас, но еще и наиболее благородный цвет, который содержит в себе все остальные и порождает высшую гармонию, как хроматический круг, взятый в целом.

Пылающее становится сверхъестественным и сверхчувственным, как, например, в «Носферату», или в «Фаусте», или же в «Големе».

*Фрагмент из фильма «Голем» - 1 час 15 мин. 00 сек. до титра*

Словом, экспрессионизм непрестанно изображает мир в виде красного на красном, и первое красное отсылает к страшной неорганической жизни вещей, а второе — к возвышенной непсихологической жизни духа. В крайних случаях экспрессионизм обращается к крику, крику Маргариты или Лулу, знаменующим собой в такой же степени ужас перед неорганической жизнью, как и открытость духовному миру, быть может, иллюзорную. Доходил до крика и Эйзенштейн, но он делал это как диалектик, то есть совершал качественный скачок, вызывающий эволюцию целого. Ныне же целое находится в вышине и совпадает с идеальной вершиной пирамиды, непрестанно отвергающей собственное основание. Целое становится в полном смысле бесконечной интенсификацией, освобождающейся от всяческой постепенности, прошедшей сквозь огонь, но лишь для того, чтобы разорвать чувственные узы, связывающие его с материальным, органическим и человеческим, отделиться от всех своих прошлых состояний и тем самым обнаружить духовную и абстрактную Форму будущего («Ритм» Ганса Рихтера).

Итак, мы рассмотрели четыре типа монтажа. Эта классификация основана на том, что образы-движения каждый раз становятся объектами весьма несходных композиций: органико-активный, эмпирический или, скорее, эмпирический монтаж в американском кинематографе; диалектический, органический или материальный монтаж в советском кино; квантитативно-психический монтаж французской школы в его разрыве с органическим; интенсивно-духовный монтаж немецкого экспрессионизма, связывающий неорганическую жизнь с непсихологической. Таковы великие концепции мастеров кино и их конкретные практические методы. К примеру, не следует полагать, будто параллельный монтаж присущ кинематографу как данность, которую мы обнаруживаем повсюду; в широком смысле это действительно так, но лишь в широком смысле, поскольку советское кино заменяет его монтажом оппозиций, экспрессионистское - контрастным монтажом и т.д.

Мы попытались продемонстрировать лишь практическое и теоретическое разнообразие видов монтажа, соответствующих таким концепциям состава образов-движений. Таково мировоззрение, такова философия кино не в меньшей степени, нежели его техника. Было бы неразумным утверждать, что один из типов этой практики-теории лучше других или прогрессивен (технические достижения свойственны каждому из рассмотренных направлений, они лишь предполагаются этими направлениями, но не обуславливаются ими). Единственное общее свойство всех видов монтажа - соотносительность кинематографического образа с целым, то есть со временем, воспринимаемым как Открытое. Тем самым монтаж дает косвенный образ времени, сразу и в конкретном типе образа-движения, и в рамках фильма как целого. С одной стороны, это переменное настоящее, с другой — беспредельность будущего и прошлого. Нам представляется, что



Книга: Кино 1: образ – движение

Лекция: Монтаж. Немецкий экспрессионизм

различные формы монтажа по-разному детерминируют эти два аспекта. Переменное настоящее может превратиться в интервал, качественный скачок, ритмическое единство, степень интенсивности, а целое, органическое целое — стать диалектической тотализацией, безмерной тотальностью возвышенного математического, или интенсивной тотальностью возвышенного динамического. Впоследствии мы увидим, что такое косвенный образ времени и каковы в сравнении с ним шансы образа-времени. Пока же ясно следующее: если верно, что образ-движение имеет две грани, одна из которых обращена в сторону множеств и их частей, а другая — по направлению к целому и его изменениям, то задавать вопросы следует именно образу-движению как таковому, во всех его разновидностях, и обеим его граням.

### **Дополнительные ресурсы по теме лекции:**

1. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. Москва: Искусство, 1977.
2. Золотухина В. Алфавит Немецкого Киноэкспрессионизма: как выразить невыразимый ужас. <http://kinote.info/articles/9509-alfavit-nemetskogo-kinoekspressionizma-kak-vyrazit-nevyrazimyy-uzhas>
3. Ковалов О. Во тьме времен.
4. <https://media.ls.urfu.ru/495/1270/2792/2632/1361/>
5. Айснер Л. Демонический экран. Москва: Rosebud Publishing, 2010.