

# Вершники Ваймарського апокаліпсису

ОЛЬГА МЕРЦ

28 ЛЮТОГО 2024

«Сон розуму породжує чудовиськ». Так названий офорт Франсіско Гої із циклу «Капрічос» — гротескної, химерної, жаскої сатири на суспільно-політичні та релігійні реалії, які оточували художника. Утім, цей вислів описує не тільки часи Гої: історія не раз доводила його слушність.



Кадр із фільму «Кабінет доктора Калігарі», 1920 рік

Після поразки в Першій світовій війні Німеччина поринула у свій «сон розуму». Новоутворена на руїнах імперії Ваймарська республіка була найліберальнішою державою свого часу — симптоматично, що вона не прожила й п'ятнадцяти років, запам'ятавшись небаченою економічною кризою і нечуваною аморальністю. Життя в молодій демократії нагадувало танці святого Віта на краю прірви: люди топили в розпусті, алкоголі й наркотиках тривогу і відчай, біль від минулого і страх перед майбутнім, приниження і гнів. Старий світ зник, слова «От, нове творю все» (Одкр 21, 5) ще не пролунали, і духовною пустелею німецької ночі мчали вершники, імена яким — Війна, Голод, Смерть і Гіперінфляція.

Природним віддзеркаленням чудовиськ, які населяли суспільну свідомість, став німецький експресіонізм — жанр, який передусім асоціюють із кінематографом, що саме переживав активний розвиток.

Доти кіно сприймали як розвагу; експресіоністи ж перетворили кіноекран на мистецьке полотно. Якщо раніше фільми переважно показували навколишню реальність — звісно, з поправкою на умовності жанру та технічні можливості — то ваймарський експресіонізм став відбитком ламкого й викривленого внутрішнього світу людини. На зміну кремезним героям і вродливим героїням прийшов новий Йов, що сидить на попелищі навіки втраченої «прекрасної епохи», розчухуючи свої виразки. На зміну комедіям, водевілям і побутовим драмам — історії про злочини, смерть і безумство, драма людської самотності та приреченості перед лицем світу.

Павільйонні зйомки та специфічні декорації німецького кіно 1920-х років були зумовлені не в останню чергу мізерним бюджетом, однак якнайкраще передавали екзистенційну трагедію міжвоєнного німецького суспільства. Вони не мали на меті імітацію реальних будівель і приміщень, тому не претендували на схожість із ними. Показували світ як непевне, небезпечне і зрадливе місце, де більше немає (або ніколи й не було) нічого надійного і стабільного, — тобто втілювали світосприйняття тогочасної людини.

**Зіткнувшись із нищівними наслідками великої війни, митці немов роздумували, як далеко може дійти людська гордіня в сукупності зі схильністю до зла.**

Історію німецького експресіонізму розпочав «Кабінет доктора Калігарі» (1920) режисера

Роберта Віне. Естетика фільму тяжіє до ламаних ліній, протиприродного освітлення, викривлених тіней і дистильованого божевілья. Тут складно відрізнити вулиці від приміщень: усе однаково химерне й переплетене, ніби елементи важкого сну, від якого ніяк не вдається прокинутися. Ще один яскравий приклад напрому — фільм Фрідріха Мурнау «Носферату: симфонія жаху» (1922), вільна фантазія на тему «Дракули» Брема Стокера.

Прикметно, що в той час дуже популярними були історії про монстрів і чудовиськ — зокрема створених внаслідок людської «гри у Бога», на кшталт Франкенштайнового монстра чи легендарного празького Голема. Зіткнувшись із нищівними наслідками великої війни, чималу роль у якій відіграли нові технології, митці немов роздумували, як далеко може дійти людська гординя в сукупності зі схильністю до зла. Досліджуючи темний бік людськості, режисери водночас немов передбачали майбутнє з нацистськими експериментами над людьми. В основу кількох таких фільмів ліг роман Ганса Гайнца Еверса «Альрауне» про дівчину, народжену внаслідок досліду, натхненого легендами про магічні властивості кореня мандрагори.

Герой трьох романів Еверса (і, за власним визнанням, його альтер-его) Франк Браун — чоловік, «що все життя ішов біля життя»; і це визначення якнайкраще пасує самому авторові. Замолоду він проголосив себе вільним художником і працював у різних жанрах, від кабаре до літературних містифікацій; він писав прозу та поезію і мандрував світом у пошуках таємних знань. Імовірно, саме це спокусило його захопитися націонал-соціалізмом, який експлуатував тевтонський містицизм і окультні практики; два романи Еверса навіть здобули схвалення нацистів, і за одним із них («Горст Вессель») було знято пропагандистський фільм «Ганс Вестмар» (1933). Однак це захоплення тривало недовго: через підозри в гомосексуальності й через відразу до антисемітизму, який нацисти зробили одним із наріжних каменів своєї ідеології, письменник потрапив в опалу, а майже всі його твори були заборонені як «дегенеративне мистецтво».

Еверс був одним із перших, хто побачив за кінематографом майбутнє і визнав його галуззю справжнього мистецтва. Він співпрацював із кінематографістами, пишучи сценарії для фільмів — зокрема для «Празького студента» (1913) та його пізнішого ремейку 1926 року. Гра на контрасті світла й темряви — виразна ознака експресіонізму — була властива і його літературній творчості: «здичілим романам», за власним авторовим визначенням, натхненниками яких Еверс називав Оскара Вайльда й Едґара По. «На сам згук імени Еверса пригадуються страхіття, від яких моторошно стає на душі: жорстокости, яких марева зганяють у ночі сон з повік; неймовірно загадкові, несамовиті історії — і кров, липка червона кров, опяняюча еверсівських героїв, які в неї закохані», — йдеться в передмові до першого (і, на жаль, досі єдиного) видання Еверса українською мовою, яке вийшло 1927 року в стрийському

видавництві «Гориквіт».

## Апокаліптичний образ Вавилонської блудниці напрочуд виразно схоплює стан німецького суспільства — роз'єданого, зневіреного, хаотичного суспільства без спільної мови.

Для творчості Отто Дікса — учасника Першої світової війни, свідка жахів битви на Соммі — характерні ті ж нереалістичні, викривлені, гротескні й відверто відразливі форми, що й для кінострічок експресіоністів. Свій травматичний досвід і нічні кошмари, які переслідували його роками, художник вилив у серію офортів «Війна» та в низку інших робіт: скажімо, картина «Траншея» (1923) викликала великий скандал, внаслідок якого роботу сховали за завісою, а директора музею змусили звільнитися. Одна з найпронизливіших праць Дікса — це триптих «Війна», створений за взірцем поширених в епоху ренесансу панельних вівтарних образів. Замість постатей святих і біблійних епізодів ми бачимо скалічені й розкладені тіла, моторошні постаті у протигазах на тлі руїн, солдатів, що приречено бредуть у нікуди з наплічниками на спинах; а в нижній частині, яка традиційно зображувала гріб Христа — окоп, де знайшли останній прихисток полеглі бійці.

Дікс не оминав і повоєнної колективної травми німецького суспільства, яка вилилась у загальний моральний занепад. Ще один його триптих, теж натхнений ренесансними вівтарними образами, називається «Метрополіс»: тут зображене нічне життя великого міста, гротескне поєднання розкоші та злидарства, багатіїв і повій, що з презирством дивляться на безногого ветерана, якого атакує вуличний пес.

Назва цієї роботи Дікса не має прямого зв'язку, однак цікаво перегукується з фільмом, який можна вважати підсумком німецького експресіонізму. Науково-фантастична антиутопія Фріца Ланга «Метрополіс» (1927) не лише показує футуристичне місто майбутнього із жорстким класовим поділом, вказує на небезпечну взаємодію людини з машиною та розмірковує над неминучою соціальною катастрофою. Вона також переосмислює старозавітну оповідь про Вавилонську вежу (один із районів міста називається Новий Вавилон) та апокаліптичний образ Вавилонської блудниці, що напрочуд виразно схоплює стан німецького суспільства — роз'єданого, зневіреного, хаотичного суспільства без спільної мови, яке роздирають різноманітні радикальні ідеї та ідеології. Не дивно, що сучасний кримінальний серіал Тома

Тиквера, знятий за мотивами книжки Фолькера Кутчера «Мокра риба», дія якого відбувається у Ваймарській республіці, носить назву «Вавилон — Берлін»: ця паралель немов сама собою спливає у свідомості.

«Тут би й мала закінчитися ця історія, адже в реальному житті нещасного самотнього старого навряд чи чекало би щось інше, крім смерті. Автор зглянувся над ним і придумав доволі малоймовірний епілог», — повідомляють інтертитри фільму Фрідріха Мурнау «Остання людина» (1924), стрічки про поневіряння старенького порт'є з розкішного готелю, колись шанованого чоловіка в гарній лівреї, а тепер приниженого подавача рушника відвідувачам вбиральні. Одразу після цих слів ми бачимо сюжетний поворот про несподіваний спадок, який герой отримує від випадкового мільйонера, і про його тріумфальний від'їзд у щасливе заможне майбутнє. Такий підкреслено дешевий хід не має на меті викликати довіру у глядача; він безжально розділяє фантазію і реальність, наголошуючи, що у справжнього життя немає милосердного «автора», який у критичний момент просто спустить людині на голову «бога з машини», миттю позбавивши її страждань.

Для Ваймарської республіки ніхто не придумав хоч і малоймовірного, але щасливого епілогу. Вершник на ім'я Смерть вже заніс над нею косу, і на зміну цій юній державі, яка виявилася нікому не потрібна, скоро мало прийти щось іще набагато зловісніше.

ОЛЬГА МЕРЦ

28 ЛЮТОГО 2024

**Warning:** count(): Parameter must be an array or an object that implements Countable in </home/kairosbo/verbum.com.ua/www/wp-includes/post-template.php> on line **284**