

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის კინომცოდნეობის
სპეციალობის მაგისტრანტის

მაია ქამუშაძის

სადიპლომო ნაშრომი

ბერმანული კინოექსპრესიონიზმი

ჯგუფის ხელძღვანელი:
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, სრული პროფესორი
ზვიად დოლიძე

თბილისი

2009

სარჩევი

1. შესავალი	3
2. გერმანული კინოინდუსტრიის პირველი ნაბიჯები	5
3. ინდუსტრია იმპერიის პერიოდში	11
4. ექსპრესიონიზმის დანერგვის და განვითარების გზა	16
5. პირველი მერცხალი	18
6. ტირანების ეპოქა	24
7. გელისჟერის თვითნებობა გერმანულ კინოში	40
8. კინო ეპოქასთან ერთად	48
9. ექსპრესიონიზმის ბოლო პერიოდი	53
10. დასკვნა	65
11. შენიშვნები	68
12. გამოყენებული ლიტერატურა	71
13. პირთა საძიებელი	72
14. ფილმთა საძიებელი	76

შესავალი

კინო XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე წარმოიშვა. მის განვითარებას ხელი შეუწყო მეცნიერებისა და ტექნიკის, ქიმიის, ოპტიკის, ფიზიოლოგიის, ფოტოტექნიკის მიღწევებმა. კინომ მისთვის გამოსადეგი ყველა თვისება შეისრუტა და გაითავისა.

სამეცნიერო კვლევები მოძრავი სხეულის ბუნების შესწავლის მიზნით XVIII საუკუნეში დაიწყო, ხოლო XX საუკუნეში მეცნიერებმა კოლოფისმაგვარი მექანიკური აპარატი შექმნეს და ფირზე აღბეჭდილი სხეულების დინამიკას იკვლევდნენ. თუმცა კინემატოგრაფიის წარმოშობა მხოლოდ ტექნიკური და მეცნიერული მოღვაწეობით არ შეიძლება შემოისაზღვროს. კინო, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრების მოთხოვნილებების ზემოქმედებით წარმოიშვა, რომლის განვითარებას ხელს უწყობდა სოციალური თავისებურებები, განსხვავებული პროცესების ურთიერთდამოკიდებულებები და სხვ.

XIX საუკუნის ტექნიკური აზრის ევოლუციამ უდიდესი გამოწვლილი უბოძა მსოფლიოს, რომელთაგან ედისონის ელექტრონი და “ფონოგრაფი”, დაგერის ფოტოგრაფია კინოს უახლოესი წინაპირობაა ¹.

რომ არა ტექნიკური პროგრესი, კინო, ალბათ, ოდესღაც ჩინური ჩრდილებისა და “ჯადოსნური ფარნის” მექანიკურ გასართობ ყუთად დარჩებოდა, სადაც დახატული ფიგურები მხოლოდ ერთი ადამიანისთვის იყო განკუთვნილი, გამოსახულება ჩრდილებისა და ნახატების ილუზიური მოძრაობით ჯერ კიდევ სამასი წლის წინათ არსებობდა, ამიტომაც, ზოგიერთი კინოკრიტიკოსი აღნიშნავს იმას, რომ კინო ჯერ კიდევ მთელი საუკუნის წინ წარმოიშვა, ხოლო მსოფლიოს წინაშე მხოლოდ 1895 წელს წარსდგა.

ხელოვნებათა შორის იერარქია არ არსებობს, თუმცა კინო თეატრზე, ლიტერატურაზე, ფერწერაზე მაღლა დგას მოძრავი სახეების შექმნაში, რომელსაც შეუძლია გვიჩვენოს თანამედროვე ცხოვრება მთელი მსოფლიოს მრავალფეროვნებით.

კინო გადმოსცემს ეპოქის დინამიკას, დროს. მას შეუძლია გვიჩვენოს მოვლენათა სწრაფი ცვალებადობა, მისთვის დამახასიათებელი იმდენად არაა სიტყვიერი, რამდენადაც ხილვადი მოქმედება.

მასის სიმრავლემ და კინოში დაბადებულმა კაპიტალმა კინოს კომერციული საფუძველი ჩაუყარა. ხელოვნების დარგებს შორის იგი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარულ და მომგებიან ხელოვნებად იქცა.

თანამედროვე კინემატოგრაფმა გაითავისა ხელოვნების სხვა სახით ისეთი მნიშვნელოვანი აღმოჩენები, როგორიცაა სტანისლავსკის სისტემა, ფსიქოლოგიური ანალიზის მიხედვით, ინტელექტუალიზმი. ადამიანის აზრი და მისი შინაგანი სამყარო ფოტოგენური გახდა. კინოხელოვნებამ მსოფლიო ცივილიზაციაში ერთ-ერთი უდიდესი როლი შეასრულა.

გერმანული კინოინდუსტრიის პირველი ნაბიჯები

გერმანია, ქვეყანა განვითარებული ინდუსტრიით, მოწინავე ოპტიკითა და ქიმიით, იღებს მოკრძალებულ მონაწილეობას კინოს პირველ ცდებში. მოკრძალებულ, მაგრამ საკმარისს იმისთვის, რომ შედეგად ნაციონალისტებს განეცხადებინათ მის შესახებ მთელი ხმით. შეიძლება გავისხენოთ, რომ ძმებმა მაქს და ემილ სკლადანოვსკებმა, “ჯადოსნური ფარნის” ოსტატებმა, დაიწყეს თავისი პირველი გადაღება ბერლინის სახურავებზე 1892 წლის 20 აგვისტოს. 1985 წლის პირველ ნოემბერს ისინი აჩვენებენ ვინტერგარტენის დარბაზ-ვარიეტეში თავის აპარატს, რომელსაც ერქვა “ბიოსკოპი” და ხსნიან ევროპაში ცოცხალი გამოსახულების საჯარო ფასიანი ჩვენების ერას. მათი პირველი პროგრამები მთლიანად შედგებოდა ვარიეტეს ნომრებისაგან.

ოსკარ მესტერი, ოპტიკური აპარატების ფაბრიკის მფლობელის ვაჟი იღებს 1896 წლიდან ქრონიკებს და კომედიებს, ის ხსნის ბერლინში ფრიდრიხშტრასეზე “კუნსტ-ლიხტატელიეს” (ფოტოატელიეს ხელოვნური განათებით) – პირველ სამამულო კინოინდუსტრიას. 1903 წლიდან მესტერი გომონთან ერთად ხელს კიდებს მოკლემეტრაჟიანი ხმოვანი ფილმების წარმოებას. კინოპროექტორი შეერთებულია “გრამოფონთან”. ის აფუძნებს მთელ ტრადიციას. სამუშაოდ იწვევს ისეთ რეჟისორებს, როგორიცაა ფრანც პორტენი, ადოლფ გერტნერი, სტარკ რუდოლფ ბირბახი. მომავალი რეჟისორი კარლ ფროილიხი მუშაობდა დეკორაციების შექმნისათვის, შემდეგ ხდება ფილმების ოპერატორი. 1906 წელს გერტნერი იღებს ფილმს “სიკვდილისათვის”, სადაც მთავარი როლი შეასრულა ფრანც პორტენის ქალიშვილმა ჰენი პორტენმა და იგი ხდება პირველი “კინოვარსკვლავი” ქალი გერმანულ კინოში. ფილმის სიუჟეტი შერჩეული იყო სცენარების კონკურსის მიხედვით, რაც ნამდვილად მიუთითებდა კინოს პოპულარობაზე.

1898 წელს ცხრამეტი წლის გვიდო ზებერი იღებს ქრონიკებს, ამავე დროს თვითონ ამჟღავნებს, ბეჭდავს, აჩვენებს ფირებს. 1909 წელს იგი თავის სტუდიაში აშენებს შოსესშტრასეზე, შემდეგ კი ხდება “დოიჩე ბიოსკოპის” ტექნიკური დირექტორი. ზებერი უშვებს კინოქრონიკასა და ანიმაციურ ფილმებს. 1912 წელს დანიელი “ვარსკვლავის” ასტა ნილსენის მიწვევით იცვლება გერმანული კინოს სახე. როგორც მთელ მსოფლიოში კინო ხდება “ბინადარი”, ასევე გერმანიაში კინო ტოვებს ბაზრობებს და ინაცვლებს სპეციალურად მისთვის მოწყობილ დარბაზებში. 1906 წლისათვის ბერლინში იყო 16 სტაციონარული კინოთეატრი,

ხოლო ერთი წლის შემდეგ კინოთეატრების რაოდენობამ 138 გადააჭარბა, 1912 წლისთვის კი ბერლინი 204 კინოთეატრს ითვლიდა ².

პაულ დავიდსონი, რომელმაც 1906 წელს გახსნა თავისი პირველი უნიონ-თეატრი, აარსებს სამი წლის შემდეგ საზოგადოება PAGU (“Productions Antler – Gesellschaft Union – საწარმოო სააქციო საზოგადოება “უნიონი”). ამავე დროს ის ხდება პროდიუსერი და გამქირავებელი.

გერმანია არის სამშობლო ქიმიური მრეწველობისა. 1905 წლიდან აქ ტარდებოდა კვლევითი სამუშაოები ცელიულოზაზე დაფუძნებით ცეცხლგამძლე ფარის შექმნაზე, მოწოდებული ცელულოზის შეცვლისათვის 1908 წლებში აქციონერული საზოგადოება ანილინის წარმოებისა, უფრო ცნობილ აკრონომად “აგფა” (AGFA), აშენებს ქარხანას, რომ აწარმოოს მილიონობით მეტრი კინოფირი თვეში. 1912 წელს ერთ-ერთი გერმანელი ჟურნალისტი წერს: “ჩვენ კარგი აპარატები და დიდი ფაბრიკები გვაქვს ფირების წარმოებისათვის, მაგრამ ჩვენი ქვეყანა იღებს ყველაზე ცუდ ფილმებს, რომლებსაც არავითარი ესთეტიკური ღირებულება არ გააჩნიათ” ³.

1906 წელს ერთმა მეწაღემ, გასამართლების შემდეგ რომ ვერ მიიღო ვერც საბუთები და ვერც სამუშაო, თავი გამოაცხადა კაპიტნად, ჩაიცვა სამხედრო ფორმა და ხელში ჩაიგდო რატუშის შენობა ბერლინის მიდამოებში. ეს ინციდენტი “კაპიტანი კიოპენიკიდან” დაკავშირებით მალე გახდა რამდენიმე ფილმის სიუჟეტი. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ თვითონ შეწყალებული თვითმარქვია ფოიგტი თამაშობდა ფილმში “შეწყალებული კაპიტანი”. ფილმი იყო დადგმული, თუმცა მასში მონაწილეობდნენ რეალური ამბავის, რეალური მოქმედი პირები. ეს იყო კინემატოგრაფიის ერთგვარი ორაზროვანი ფენომენი. შემთხვევის რეზონანსი და სურათის დიდი წარმატება ასახავს როგორც ამ ორაზროვნებას, ისე იმ არაერთმნიშვნელოვან ურთიერთობას, ძალაუფლებასა და მილიტარიზმთან მიმართებაში.

1914 წელს გერმანული ფილმების წარმოება შეადგენდა მხოლოდ კინოპროდუქციის 15%-ს შიდა ბაზარზე. ბერლინში გაიხსნა ფრანგული კინოს ფილიალები და წამყვანი ადგილიც მოიპოვეს. თუ ადრე პროდიუსერი და გამქირავებელი დარბაზის მეპატრონის შეკვეთის მიხედვით ჰყიდნენ ფილმებს, ახლა გამქირავებელს ეძლეოდა გამონაკლისი უფლებები ფილმებზე. მას შეეძლო კინოთეატრების მფლობელისათვის გადაეცა თავისი “მონოპოლია” განსაზღვრული დროით, განსაზღვრულ ადგილზე.

1910 წელს გერმანული კინოთეატრები დაიპყრო დანიიდან შემოტანილმა კინოსურათმა “უფსკრულმა”, სადაც მთავარი როლი ითამაშა ასტა ნილსენმა, რომელიც იწვევს საუკუნის სენსაციას და გვევლინება, როგორც ერთ-ერთი პირველი “ვარსკვლავი” ქალი გერმანულ კინოში. პაულ დავიდსონი ამბობდა: “ასტა ნილსენს ყოველდღე უყურებს მილიონნახევარი მაყურებელი ექვსამდე მსოფლიოს ეკრანზე” ⁴.

კრიტიკოსი ჯანეტ ბერგსტონი თავის სტატიაში აღნიშნავდა, რომ ასტა ნილსენის მსოფლიო მნიშვნელობის “ვარსკვლავად” გადაქცევას ხელს უწყობდა მისი მონაწილეობით ფილმების ძლიერი ეროტიკული გადახვევა. მსახიობმა ეკრანზე შექმნა ახალი ტიპის ქალი, რომელიც ანგრევდა ძველ ტრადიციულ შეხედულებებს. სახის სითეთრემ, დიდმა მუქმა თვალებმა, მუქი ფერის თმებმა, მოუტანა მას დიდება, როგორც ერთ-ერთ ყველაზე მომხიბვლელ ქალს თავისი დროისა და გახდა გერმანული მუნჯი კინოს უდიდესი ეროტიკული ფიგურა” ⁵...

მანამდე მსახიობები ატარებდნენ თამაშის სტილს, რის მიზეზად შეიძლება ჩაითვალოს არაპროფესიონალიზმი და სამუშაოსადმი არასერიოზული მიდგომა. ისინი ზედმეტად ეყრდნობოდნენ თვითგამოხატვის “ჩვენებით” მეთოდებს, რომელიც შედიოდა თეატრის ტრადიციებში. განსხვავებით ამ მსახიობებისაგან, ასტა ნილსონი აკონტროლებდა თავისი ფილმის ყველა ასპექტს, იგი შეგნებულად ამუშავებდა ბუნებრივი თამაშის სტილს.

გერმანიაში მონოპოლიის გაჩენასთან ერთად წარმოებისა და გაქირავების ორგანიზაცია ნელ-ნელა დაუბრუნდა რაციონალურ კალაპოტს. 1912 წლისთვის წლიური წარმოება აღწევს 353 ფილმს, ამავე წელს იხსნება კინოდარბაზები, სადაც ეტევა ათასზე მეტი ადამიანი. ეს იყო “კინოსახლების” ერის დასაწყისი. კინო იზიდავდა მაყურებლებს და დღითი-დღე იძენდა კომერციულ სახეს. ამავე პერიოდში ეკრანებზე გამოდის რაინჰარდტის ფილმი-ფანტაზია “ნეტარების კუნძული”, მომხიბვლელი მითოლოგიური ეპიზოდებით.

ერნესტ ლიუბიჩს ტრიუმფს მოუტანს ბორის აბრამოვიჩის როლი ფილმში “ქორწინება” და ზიგმუნდ ლახმანის როლი ფილმში “ფირმის სიამაყე”. მალე ლიუბიჩი იწვევს საკუთარი ფილმების დადგმას.

ლიუბიჩი იყო მკერავის ვაჟი, იზრდებოდა ბერლინელებისა და ებრაელების გარემოცვაში. სიცოცხლისათვის ბრძოლა, ძალებისა და ხასიათების შეჯახებები, მიწიერი სურვილები, აუცილებლობა იმისა, რომ იყო ისეთი, როგორც სხვები – შემდგომში ყველაფერი ეს აისახა რეჟისორის ისტორიულ ფილმში, რომელმაც მას დიდება მოუტანა.

ლიუბიჩის შედევრებს სიუჟეტად ედება პატარა განცხადება, სადაც ნათქვამი იყო, რომ რეჟისორი არის კარგი გემოვნებისადმი გულგრილი, ებრაული თვითთრონიის მქონე, რომელიც დაკავშირებული იყო ასიმილაციის აუცილებლობასთან და ფილმში “მათი ფატალიზმით, ვინც თავის თვალებით ნახა ნანგრევები” მის პერსონაჟს აქვს ლიუბიჩის კომიკური კონცეფციის ჩანასახი, ის განუყოფელია იმ აზრიდან, რომ სიცოცხლე ყველაზე ძვირფასი ნეტარებაა ⁶.

1914 და 1918 წლებში ლიუბიჩი იღებს 24 ფილმს და მთავარ როლს თვითონვე ასრულებს. მან ჩამოაყალიბა ძლიერი გადამღები ჯგუფი და ეკრანზე გამოჰყავს ახალგაზრდა “ვარსკვლავი” – გოგონა სახელად ოსი ოსვალდი. მისი კინოკომპანია “იუნიონი” “უფას” ნაწილი ხდება (1918 წელს). ლიუბიჩი იღებს დრამატული კინოსურათებს: “მუშია მას თვალებში”, “კარმენი”, “მადამ დიუბარი”, “ანა ბოლენი”, “სუმურუნი”, “ფარაონის მეუღლე”, თუმცა ამ ფილმებში ისტორიას წართმეული ჰქონდა თუნდაც ერთი ბეჭვი აზრიც კი. ამის შემდეგ ლიუბიჩი უკანასკნელად თამაშობს საკუთარ დადგმაში: “მაიერი ბერლინიდან”.

სიცოცხლის ძალითა და კინემატოგრაფიული აღღოთი ლიუბიჩის ფილმები მკვეთრად განსხვავდებიან ყველა ჩვენთვის უცნობი პროდიუსერებისაგან იმ დროისა.

“მუნჯი” კინო კინემატოგრაფიის საყოველთაოდ მიღებული აღნიშვნაა მისი ისტორიის პირველ ათწლეულებში, როცა ფილმები ეკრანზე სინქრონულად ხმის გარეშე გამოდიოდა. სწორედ ჩაწერის ტექნიკის საშუალებისა და ხმის სინქრონული აღდგენის ხელმისაწვდომობის გაზრდა სწორედ ის მნიშვნელოვანი გარემოებაა, რომელმაც განსაზღვრა იმ პერიოდის კინოფილმების სპეციფიკა, სხვადასხვა შეზღუდვები. მაგ: ფერის უქონლობა აქ ნაკლებად პრინციპული აღმოჩნდა. ფილმებში ხმის არქონა იქცა სწორედ იმის კატალიზატორად, რომ გამომსახველობითი რიგის ახალი შესაძლებლობების ძიება დაწყებულიყო. სწორედ ამ შეზღუდვების წყალობით ჩამოყალიბდა “მუნჯი კინოსკოლა”, მონტაჟის საშუალებით რთული სიუჟეტის გადმოცემისათვის, გაჩნდა ტიტრები, მსახიობის თამაშში მთავარი გახდა პანტომიმის სპეციფიკური სახე. 1920 წლისთვის მუნჯმა კინომ შეიძინა მხატვრული საშუალების ფართო ნაკრები, რომლებმაც განსაზღვრეს პარალელურად რამდენიმე მიმართულების განვითარება კინემატოგრაფსა და ხელოვნებაში – მეტად პრინციპული და

ზეგავლენის მომხდენი აღმოჩნდა გერმანული კინოექსპრესიონიზმი (ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ, ფრინც ლანგი, პაულ ლენი და ა.შ.).

მუნჯი ფილმების სპეციფიკურ თავისებურებად ითვლება ტიტრების გამოყენება (ინტერტიტრები) – ტექნიკური ჩანართებისათვის, რომლებიც სიუჟეტის განმარტებისთვისაა, აღადგენდნენ გმირების რეპლიკებს ან უფრო მეტი, აუდიტორიას უხსნიდნენ, რაც ხდებოდა ფილმში. ტიტრები ფილმში უცხად არ შემოსულა და მათი ფუნქცია დრო და დრო იცვლებოდა. თავდაპირველად ტიტრები იყიდებოდა დამონტაჟებული ტიტრებით გაქირავებისათვის, – როცა გამქირავებელი იღებდა მხოლოდ ტექსტს, რომელიც მას შეეძლო დაებეჭდა და ჩაედგა ფილმში თავისი შეხედულებისამებრ (მაგ., ტიტრები სხვა ენაზე გაეშვა). ამ შემთხვევაში ტიტრების დასაწყისი აღინიშნებოდა მრუდე ჯვრით და ტიტრების ნომრით.

XX საუკუნის დასაწყისში რუსეთში არსებობს ისეთი სახელოსნოები, რომლებიც გამქირავებლისათვის ინტერტიტრებით დამონტაჟებულ ფრაგმენტებს ამზადებდა. დროთა განმავლობაში ტიტრები, როგორც ფილმის მთავარი ესთეტიკური ნაწილი ისე სცნეს, რომ ისინი სპეციალურად ფორმდებოდა და დანარჩენ მასალასთან ერთად ყალიბდებოდა. ამას გარდა ტიტრებს ხშირად სხვადასხვა ფერად ღებავდნენ.

მუნჯი კინოს მხატვრული საშუალების გაფართოებასთან ერთად წარმოიშვა ასევე საშუალება ინტერტიტრების გარეშე გადაეღოთ სრულმეტრაჟიანი ფილმები. ეს, უწინარეს ყოვლისა, გერმანული “კამერული დრამისათვის” (“კამერშპილისათვის”) იყო დამახასიათებელი, რომლის საუკეთესო ნიმუშიც გახლავთ მურნაუს საყოველთაოდ ცნობილი და ფართოდ რეკლამირებული ფილმი “უკანასკნელი ადამიანი”.

გამომსახველობითი და მხატვრული საშუალებები მუნჯ კინოში ძალზედ მაღალი იყო. გამომუშავდა სრულიად განუმეორებელი მაყურებელთან ურთიერთობის სტილი მუსიკისა და ჟესტების მეშვეობით. მუნჯი კინოს ზოგიერთი მსახიობის მიერ ჟესტებით შესრულებული როლი იმდენად ძლიერია, რომ თანამედროვე ფილმებში ხმაც და ე. წ. “ხმაურებიც” კი ვერ შეძლებენ მის გამოხატვას. ამას გარდა, XX საუკუნის დასაწყისში კინოსეანსები მთლად უხმო არ იყო – ჩვეულებრივ ფილმს ჩვენებას ფორტეპიანოზე მუსიკალური გაფორმება ახლდა. კინოთეატრებში პიანისტის პროფესიას “ტაპიორს” (ფრან. tapeur) უწოდებდნენ. ძალიან ბევრმა მელოდიამ “ტაპიორებისა” რეპერტუარიდან

ჩვენამდეც კი მოადწია. აუცილებლად გადმოსაცემი განმარტებები სიუჟეტის შესახებ კი ფილმში ტიტრების საშუალებით გამოიხატებოდა.

ამის მიუხედავად, გაგრძელდა ცდომილება, რომ მუნჯი ფილმები პრიმიტიულია და საეჭვოა იმის გამო, რომ იგი ვერ იწვევს თანამედროვე მაყურებლის უმრავლესობის ინტერესის გამოწვევას. ამის მიზეზად კი XX საუკუნის შუა წლებში სახელდება ის, რომ მუნჯი ფილმები მაშინ აჩქარებულად იყო ნაჩვენები (მაგ., ფილმები, რომლებიც გადაღებული იყო 16 კადრი წამში სიჩქარით, აჩვენებდნენ 24 კადრი წამში) და ისიც, რომ უმრავლესობა დღემდე შემონახული მუნჯი ფილმებისა ცუდ ტექნიკურ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. თუმცა ცოტა არ იყოს უცნაურია ამ ფილმების შეფასებებიც იმათგან, ვინც მზადაა უფუროს მუნჯ კინოს მსახიობების მიერ მაღალგანვითარებული მიმიკური თამაშის შესრულებას ⁷.

მიუხედავად იმისა, რომ ხმის სინქრონული ჩაწერისა და გამოხატვის მეთოდები ტექნიკურად ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში იქნა რეალიზებული, ფილმების ხმოვანი ჩვენება მხოლოდ და მხოლოდ 20-იანი წლების მეორე ნახევარში იქნა შესაძლებელი, მაშინ როცა აშშ-ში, გერმანიაში და სსრკ-ში იყო შექმნილი ფართო გამოყენებისათვის გამოსადეგი ფილმებთან ხმის თანხლების სისტემა. პირველი ხმოვანი ფილმი, რომელიც ფართო კინემატოგრაფიაში მოხვდა იყო ამერიკული კინოსურათი “ჯაზის მომღერალი” (The Jazz Singer, 1927), მაგრამ ამის მიუხედავად მუნჯი ფილმების უპირატესი წარმოება გრძელდებოდა, როგორც მინიმუმი ერთი წელი, ხმოვანი ფილმი კი მასიურად ეკრანზე მხოლოდ 1929 წელს გამოვიდა. პირველი გერმანული მხატვრული ხმოვანი ფილმი იყო – “საში სიცოცხლისაკენ” (1931) ⁸.

ინფუსტრია იმპერიის პერიოდში

გერმანული კინოს ისტორია გადაჯაჭვულია საუკუნის ისტორიასთან. კინო თვითონ გახდა გერმანიის ისტორია, ისტორიის მონაწილე და დროთა მანძილზე ძერწავდა მას თავისი აზრითა და შეხედულებებით. რღვევები და განხეთქილებები ამ პერიოდის გერმანულ ფილმებში უფრო ნათლად ჩანდა, ვიდრე სხვა ქვეყნების კინემატოგრაფში. ეს იყო დიდი ვნებების ეპოქის ისტორია.

ფრინც ლანგის თქმით “გერმანული კინო არის საუკუნის ხელოვნება, ამიტომაც მე ძალიან მიყვარს ის, მიყვარს უსაზღვროდ”¹².

გერმანელების მიუხედავად ძალიან მკაცრი ცენზურისა, რეჟისორ-პროდიუსერმა ჯო მაიმ უამრავი ლიტერატურული ფილმების შემდეგ ხელს მოკიდა უფრო სერიოზული ფილმის – “ჰილდე ვარენი და სიკვდილის” გადაღებას, რომლის სცენარიც დაწერა დემობილიზებულმა ავსტრიელმა ოფიცერმა ფრიც ლანგმა. ოტო რიპერტი იწყებს მრავალსერიანი ფილმის “ჰომუნკულუსის” გადაღებას. ეს ფილმი განიცდიდა ფრანგული “ფანტომასის” გავლენას, რომლის გმირიც ზეადამიანია, რომელიც შექმნილია ლაბორატორიაში და სურვილი აქვს გახდეს მთელი მსოფლიოს დიქტატორი. ფილმში მონაწილეობა მიიღო ახალგაზრდა მსახიობმა ემილ იანინგმა, შემდეგ იგი მონაწილეობას იღებს რობერტ ვინეს, რობინსონისა და ლუბიჩის ნამუშევრებში. ამ პერიოდისთვის აღსანიშნავია ფილმი “ლულუ” (1917). ეს იყო ვედუკინდის პიესის პირველი კინოეკრანიზაცია, სადაც მთავარ როლს ასრულებდა ეროტიკული ფილმების “კინოვარსკვლავი” ერნა მორენი.

პაულ ლენი სულ მალე იღებს რეჟისორის თანამდებობას. მალევე ეკრანზე გამოდის მისი ახალი ნამუშევარი “დოქტორ ჰარტის დღიური” (1917). ფილმი გადაღებულია ოპერატორ კარლ ჰოფმანის მიერ. ასევე საინტერესოა “მძინარე მზეთუნახავი” (1917). ეს იყო ფილმი, ჯადოსნური ზღაპარი. აქ არის ყველაფერი, რაც დამახასიათებელია გერმანული კინოსთვის: “კინოვარსკვლავები”, მკაცრი მოთხოვნები გამოსახვითი მხარისადმი, თემატიკა, შესანიშნავი ტექნიკური სპეციალისტები.

არმიის მთავარი შტაბის უფროსი, გენერალი ლუდენდორფი მიხვდა კინოპროპაგანდის მნიშვნელობას და სიძლიერეს, ამიტომაც 1917 წელს მან დაარსა ფილმების დეპარტამენტი “ბუფა” (Bild und Filmamt) 18 ათასი მარკის ბიუჯეტით (პირველ წელს) გამოსახულების კონტროლისათვის (ფოტოგრაფიული ან მოძრავი), რომელსაც უჩვენებდნენ გერმანიაში და საზღვარგარეთ. 4 ივლისს

მან შეადგინა პატაკი კინოს როლის შესახებ ომში: “ომმა უჩვენა გადამწყვეტი როლი, როგორც გამოსახულებამ და კინომ, როგორც საშუალებამ ინფორმაციისა და გავლენის გონებაზე. ომის შედეგიანი გამოსავლისათვის აბსოლუტურად აუცილებელია, რომ კინომ მიაღწიოს უმაღლეს ეფექტურობას ყველგან, სადაც კი შეიძლება გაჩნდეს გერმანიის გავლენა. კინოს აქამდე შეუძლო ემოქმედა საზოგადოებრივ აზრზე ნაწილობრივ და შემთხვევის მიხედვით, აუცილებელია ჩვენ შევექმნათ ისეთი გერმანული კინომრეწველობა, როგორც ერთი მთლიანი. რაც უფრო მეტ ხანს გაგრძელდება ომი, მით უფრო მეტი აუცილებლობა იქნება მოხდეს მასებზე ზემოქმედება ჩვენი საზღვრის ფარგლებში”¹³.

დაახლოებით ნახევარი წლის შემდეგ 1917 წლის 18 დეკემბერს დაარსდა “უფა” (Universum Film - Aktiengesellschaft), ანუ “მსოფლიო კინოს საზოგადოება”. ეს იყო მაკონცენტრირებელი საშუალებები და ძალები ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მიმართულებებით. მის მიზანს წარმოადგენდა კინოინდუსტრიის განვითარება ყველა მიმართულებით. ის სულ მალე უტოლდება ერთ-ერთ უმსხვილეს ევროპულ კონცერნს “პატეს”. “უფას” კაპიტალი 25 მილიონ მარკას შეადგენდა. ფონ შტაუსმა, “დოიჩე ბანკის” პრეზიდენტმა გამოიწვია ფულადი საშუალება ლუდენდორფისათვის კინოინდუსტრიაში, დანარჩენი თანხა კი მან გამოართვა მინისტრებს. კაპიტალის მთავარი მფლობელი, ანუ მთავრობა ოფიციალურად არ მონაწილეობდა საქმეში. პროფესიონალური თვალსაზრისით წარმოიშვა აუცილებლობა, შეწინააღმდეგებოდა საბავშვო კინოსა და სტუდია “ნორდისკის” გავლენის ზრდას – ამიტომ მისი გერმანული ფილიალები შეისყიდა “უფამ”. ახალი გიგანტი იძენს დასაწყისისათვის PAGU-ს ფილმებს, “მესტერს”, “მაი-ფილმს”. მის პირველ პროგრამაში ჩართული არის პრაქტიკულად ყველა “კინოვარსკვლავები”: პოლა ნეგრი, ოსი ოსვალდი, ერნესტ ლიუბიჩი, პაულ ვეგენერი, ჰენი პორტენი, მია მაი, აგრეთვე ლოტე ნომანი და ფერნ ანდრა. ეს იყო პროპაგანდასთან დაკავშირებული პროგრამა. “უფას” გეგმა აშკარად მიზანმიმართული იყო ომის შემდგომი დროისაკენ. “უფას” ოფიციალური მისია ომში მდგომარეობდა იმაში, რომ მთავრობას დადგენილების თანახმად განედიდებინა გერმანული ერი, თუმცა მის მოვალეობაში შედიოდა არა მხოლოდ ეკრანიდან აშკარა პროპაგანდა, არამედ ისეთი ფილმების შექმნაც, რომლებიც წარმოაჩენდნენ გერმანულ კულტურას და ეროვნულ-აღმზრდელობით მისიასაც მოემსახურებოდნენ. ამავე დროს კინოკომპანია ებრძოდა ამერიკული ფილმების მოჭარბებას გერმანულ ეკრანზე.

ამერიკულ და ფრანგულ ფილმებთან კონკურენციის მიზნით “უფამ” დაიწყო შესვლა სკანდინავიის, აზიისა და აფრიკის სხვადასხვა ქვეყნებში. კომპანიას სათავეში ედგა კარლ ბრიცი.

10-იანი წლების მიწურულისათვის გერმანულ ფილმებზე ყველანაირი ცენზურა მოიხსნა, ამიტომაც იმატა ეროტიკულმა ფილმებმა, რომლებიც ამ პრიმიტიულ მოთხოვნილებებს პასუხობდნენ, რაც ნებისმიერ ქვეყანაში აღმოცენდებიან ხოლმე ომისა და მკაცრი ცენზურის შემდგომ. თვითონ ბუნება მოითხოვდა ხალხს, რომელიც პირისპირ შეეჯახა სიკვდილსა და ნგრევას, ცხოვრებისეული ინსტიქტები განეანალიზებინა, მათი სრულიად გამომჟღავნების შესაძლებლობა მიეცათ, გარყვნილება ხშირად ღრმა შინაგანი სასოწარკვეთილების ჩახშობის გაუცნობიერებელ ცდად გვევლინება. ეს ფსიქოლოგიური მექანიზმი ბევრი გერმანელის სულში მოქმედებდა, ისინი დაიბნენ, ვერ პოულობდნენ საყრდენს სინამდვილეში და თავს ხორციელ სიამოვნებებს აპარებდნენ. ასეთი ფილმები განსაკუთრებით მოდაში 1919 წელს იყო.

ფილმების შემდეგი სახეობა, რომელიც ომისშემდგომ გერმანიაში ბატონობდა, ეს იყო ისტორიული ჟანრის პროდუქცია, მაგ., ჯო მაის “სიმართლე იმარჯვებს” (1918). ამ ჟანრის უფრო მნიშვნელოვანი და შესამჩნევი ნიმუშების სულისჩამდგმელი და ინიციატორი პაულ დავიდსონი იყო. იგი ოცნებობდა თავისი ახალი სათაყვანებელი აღმოჩენისათვის – პოლა ნეგრისათვის სულისშემძვრელი დრამების დადგმაზე და დარწმუნებული იყო, რომ ამის გაკეთება მხოლოდ ერნესტ ლიუბიჩს შეეძლო. ლიუბიჩი თავდაპირველად ეწინააღმდეგებოდა ამ ჩანაფიქრს, მაგრამ შემდეგ ნაყოფიერად იმუშავა ამ ჟანრში.

ასეთი ნიჰილისტური განწყობილება, როგორც ჩანს, პასუხობდა საზოგადოების იდუმალ სურვილებს, გერმანელების სულს ემსახურებოდა, რომლებიც მათი სამშობლოს დამამცირებელი სამხედრო კრახის შედეგად უარს ამბობდნენ, აღეკვეთათ ისტორია, როგორც სამართლიანობის იარაღი. გერმანული ერის უმეტესი ნაწილი სოციალური გარდაქმნების წინაშე ტაშს უკრავდა ისეთ ფილმებს, რომლებიც არა მარტო ცუდ მთავრობას, არამედ რევოლუციურ წამოწყებასაც კიცხავდნენ.

ომისშემდგომი პერიოდის ფილმები უნიკალურ შინაგან მონოლოგს წარმოადგენდნენ. ისინი ამ პროცესებს ააშკარავებდნენ, რომლებიც გერმანული კულტურის ცხოვრების ყველაზე დაფარულ პლასტში მიმდინარეობდა.

1918 წლის გერმანიაში მოხდა რევოლუცია. დაემხო მონარქია, რის შედეგადაც გერმანია რესპუბლიკად გამოცხადდა, ხოლო მის კულტურულ ცენტრად ვაიმარი იქცა. ამიერიდან მას “ვაიმარის რესპუბლიკას” უწოდეს, ხოლო ეროვნულ კინემატოგრაფს – “ვაიმარის კინო”.

ფრიც ლანგი თავის მონოგრაფიებში წერდა: “როცა ბერლინში გაჩაღდა “სპარტაკელების” რევოლუცია, მე მაინც ვდგამდი ჩემს პირველ ფილმს. მე ვბრუნდებოდი სტუდიიდან გადაღების პირველ დღეს და ჩემ ავტომობილს აჩერებდნენ შეიარაღებული რევოლუციონერები, მაგრამ არანაირ რევოლუციას არ შეეძლო შეეშალა ხელი ჩემი პირველი ფილმის გადაღებისათვის”¹⁴.

ეს იყო პერიოდი, როდესაც ქვეყანა გადავიდა თავაშეკეპულობაზე. პლაკატები კედლებზე ასმოვანებდნენ: “Berlin, dein Tanzer ist der Tod” (ბერლინ, შენი მოცეკვავე – სიკვდილია)”¹⁵. ამ მოკლე პერიოდში კინო იყო ზუსტი გამომხატველი ქვეყნის მდგომარეობისა, მიუხედავად იმისა, რომ გერმანია გამოდის ომიდან დამარცხებული, დამცირებული, დემორალიზებული, კინო, როგორც პარადოქსალურიც არ უნდა იყოს, წყლიდან მშრალი გამოდის, ის იზიდავს უფრო და უფრო მეტ პუბლიკას და ამყარებს თავის წარმოებას. იქნებოდა გარკვეული რაოდენობები ნაწარმოებებისა, რომლებიც ხსნიდნენ ახალ გზებს, ცვლიდნენ ძველ თემებს, მიმართავდნენ ძველ გერმანულ რომანტიკულ ტრადიციებს და ავლენდნენ მხატვრულ დინებას. გერმანული კინო უბრუნებს ნაციას სრულყოფილ ყოფას მთელი მსოფლიოს თვალში, დიდი ხნით ადრე, მანამდე, სანამ ამ მიზანს დემაგოგიურად გაახმოვანებდა რეჟიმი დაფუძნებული ზიზღსა და სიძულვილზე.

ესთეტიკური თვალსაზრისით, მუნჯი კინო იწერება ექსპრესიონისტულ მიმდინარეობაში, ის მიიღტვის, გადმოგვცეს და აგვისახოს ნივთების (საგნების) არსი.

ჩნდებიან და იკვეთებიან ახალი თაობა რეჟისორებისა. ამათგან ზოგიერთი იმყოფებოდა ომში: ავსტრიელი ფრიც ლანგი, რომელიც აღმერთებდა მოგზაურობასა და თავგადასავლებს, მოდის კინოში თავიდან, როგორც სცენარისტი ჟურნალ ფილმებისა, პოპულარული ლიტერატურის მოტივებით. ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ, რომელიც ომობდა რუსეთში, იყო დაკავშირებული ავანგარდისტულ წრეებთან, სწავლობდა მაქს რაინჰარდტთან. მალე ორივე აღწევს სიმაღლეს, რომელიც უტოლდება ლიუბიჩის დიდებას. აგრეთვე ექსპრესიონისტული კინოს მთავარი წარმომადგენლები იყვნენ: ჯოე მაი, რიხარდ ოსგალდი, ლუპუ პიკი, არტურ რობინსონი, ლუდვიგ ბერგერი, კარლ გრიუნე;

სცენარისტები – პირველ რიგში, თეა ფონ ჰარბოუ და კარლ მაიერი, რომლებიც თავდაპირველად დიდ წარმატებებს აღწევენ დეტექტიური ფილმებით. ისინი ერთდროულად ამჟღავნებენ თანმიმდევრობას თავის შემოქმედებაში და გადადიან რაღაც ახლისაკენ. ეს არის კინო – ნაყოფი ბევრი თანაავტორების თანამშრომლობისა (უდიდესი სცენარისტებისა, დეკორატორებისა, ოპერატორების, რომელთა გავლენაც გაჩნდება საზღვარგარეთაც).

მსოფლიო კინოს დახმარებით ხელახლა აღმოაჩენს გერმანიას, რომელიც გარიყულია ომისშემდგომი ნაციების ერთობიდან. აშშ-ში დგება ნამდვილი შოკი, რაც გამოწვეული იყო ლიუბიჩის ორი სუპერდადგმის გამო ისტორიულ თემაზე. ფილმები “ლტოლვა” და “ანა ბოლეინი”, რომლებიც ავტორს მსოფლიო აღიარებას მოუტანენ, მისი სახელი უტოლდება პოლა ნეგრისა და ემილ იანინგის სახელებს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ფილმი “ანა ბოლეინის” გადასაღებ მოედანს სტუმრობდა თვითონ პრეზიდენტი რეიხი. ამ ფილმში ისტორია გამოიყურება ულმოვლად, ძალაუფლების წყურვილით და სქესობრივი სწრაფვა ნაჩვენებია დაუფარავად და სასტიკად. ლიუბიჩს არქმევენ უდიდეს ჰუმანისტს.

რეჟისორი რიჰარდ ოსვალდი, რომლის სპეციალობა იყო “განმანათლებელი”, იწვევს ფილმის გადაღებას სექსუალური აღზრდის შესახებ, ამიტომაც მას მუდმივად ადანაშაულებდნენ პორნოგრაფიაში, ხოლო ფილმები მაყურებელში იწვევდა საშინელ რეაქციას (ხევდნენ პლაკატებს, ამტვრევდნენ კინოდარბაზებს, აკეთებენ კონფისკაციებს). მიუხედავად ამისა მან ერთ-ერთმა პირველმა მსოფლიოში დაიწყო სერიოზულად (თუმცა არცთუ ისე ნიჭიერად) გადაღება ფილმებისა ისეთ თემაზე, როგორც არის პროსტიტუცია, ვენერიული დაავადებები, ჰომოსექსუალიზმი. მაგ., ასეთი ფილმია “სხვაგვარად, ვიდრე სხვები” (1919). ოსვალდის შემოქმედება აერთიანებდა აზრს, რომ კინოს შეუძლია შეეხოს საუკუნის ყველა თემას.

ექსპრესიონიზმის დანერგვის და განვითარების გზა

XX საუკუნის დასაწყისში გერმანიაში წარმოიშვა მოძრაობა, რომელიც ხელოვნებაში გაბატონებულ აკადემიზმს დაუპირისპირდა. მისი შემქმნელები იყვნენ სტუდენტი-არქიტექტორები – ე. კერხნერი, ფ. ბრეილი, ე. ჰეკელი, კ. შმიდტროფლუფტი და სხვ. 1905 წელს დრეზდენში მათ შექმნეს ჯგუფი, რომელსაც “Brücks” (ხიდი) უწოდეს, თუმცა არც ერთს არ ჰქონია ფერწერული გამოცდილება და მხატვრული ექსპერიმენტები, მათივე აღიარებით “ნებისა და რწმენის აფეთქებანი” იყო ⁹.

ესენი იყვნენ ადამიანები, რომელთა წამოწყებამ შექმნა ექსპრესიონიზმი, როგორც ახალი მხატვრული მიმდინარეობა.

ექსპრესიონიზმი – ეს სახელწოდება მის შემქმნელებს არ უწოდებიათ, იგი კრიტიკმა განსაზღვრა, რომელმაც ახალი ტენდენციები დაახასიათა მათი დომინანტური პრინციპის – ემოციური ექსპრესიულობის მიხედვით.

ექსპრესიონიზმი წარმოიშვა, როგორც გამოძახილი იმპერიალიზმის ეპოქის უმწვავესი წინააღმდეგობებისა და გამოხატავდა ინდივიდუალურ პროტესტს ტოტალური გაუცხოების წინააღმდეგ. ტექნიკური პროცესი ექსპრესიონიზმს უბედურებად, საშინელებად, საფრთხედ, ცდუნებად მიაჩნდა ¹⁰.

ექსპრესიონიზმი ამარტივებდა ფორმას, შემოჰქონდა ახალი რიტმები, ინტენსიურ ფერებსა და აგზნებულ ემოციურობას მიეღწეოდა.

ფრანგი კრიტიკოსი, მარქსისტი ჟაკ პაულე ექსპრესიონისტულ ხელოვნებას შემდეგი თავისებურებებით აღნიშნავს: ჰალუცინაციური ხილვები, ყველაფრის უკიდურესობამდე მიყვანა, ეპიზოდების სწრაფი ცვლა, მიზანსცენების ემოციური უდერაღობის წინააღმდეგობრიობა, პოლიტიკური აქტივობა, ინდივიდუალურობა¹¹.

რეალისტური ხელოვნების მთლიან პიროვნებას ექსპრესიონიზმმა დაუპირისპირა სამყაროს ქაოსურობით აფორიაქებული სიუჟეტი, რომელსაც ჰარმონიული ურთიერთობის უნარი აქვს. ექსპრესიონიზმს, როგორც მიმართულების ეს თავისებურება განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ფერწერასა და გრაფიკაში (ე. კერხნერი – “ამერიკელი მოცეკვავეები”, თ. კოშკა – “ეტიუდი აღმით”, “გოლდენის პორტრეტი”).

ადამიანის ექსპრესიონისტული კონცეფციის ძირითადი ნიშანი მკაფიოდ შეინიშნება ლიტერატურაშიც. მაგ., კაფკას “მონადირე”, “გრაზკი”, “პროცესი”, “სოფლის ექიმი”.

ექსპრესიონიზმის მხატვრული კონცეფციის მიხედვით ადამიანი მის მიმართ მტრულად განწყობილ სამყაროში ცხოვრობს და გამოსავალს ვერ პოულობს. ხსნა არსად ჩანს. ადამიანის არსობრივი ძალები გაუცხოებულია ბურჟუაზიული, ბიუროკრატიული საზოგადოების მიერ, რომელიც მტრულად უპირისპირდება ადამიანს.

ექსპრესიონიზმმა, შემეცნების ძირითად ობიექტად პიროვნებისა და თანადროულობის საზოგადოება, ე. ი. ბურჟუაზიული საზოგადოება აქცია, რომელიც ადამიანში ყველა მიწიერებისა და სიმდაბლის წყაროა. ადამიანი თავიდან ბუნებით სათნო და კეთილშობილია, მაგრამ როგორც კი ბურჟუაზიული ცხოვრების ჯარაში მოხვდება, თავის “მეს” კარგავს და არამზადად, უნამუსოდ იქცევა, რადგანაც მხოლოდ თაღლითობით შეუძლიათ ცხოვრებაში ფეხის მოკიდება.

ცხოვრების მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ბუნება კი არა, არამედ საზოგადოება აქცევს ადამიანისთვის ადამიანს მგლად, ვინაიდან პრინციპი “რომელ სოფელშიც შეხვალთ, იქაური ქუდი დაიხურეთ” კაპიტალიზმმა სოციალური ცხოვრების ძირითად კანონად, არსებობისათვის ბრძოლის რეგულატორად გადააქცია.

XX საუკუნეში უკიდურესობამდე გამწვავდა სოციალური კონფლიქტები, ერთიმეორეს პირისპირ დადგა ბურჟუაზიული სინამდვილის უხამსობა და რევოლუციის ცეცხლში შექმნილი ახალი სამყაროს სიდიადე, რასაც ხელოვნების ბედისთვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა.

პირველი მმრცხალი

ექსპრესიონიზმი მხატვრული კულტურის ყველაზე რთული და წინააღმდეგობრივი მოვლენა იყო. თავდაპირველად ექსპრესიონიზმი, როგორც შემოქმედებითი მიმდინარეობა, არ სცნეს, შემდეგ კი ოფიციალურად აკრძალეს, რადგანაც მისი გამოძახილი ყოველივე არსებულის პროტესტად გაიხმა.

“გერმანიაში ფასეულობათა გადაფასების” მძვინვარე და პირქუში ეპოქის ფონზე ამ მიმდინარეობამ ის სულიერი დაძაბულობა და ხგალინდელი დღის შიში გამოხატა, რაც დამახასიათებელი იყო შემოქმედი ინტელიგენციისათვის, რომელიც გრძნობდა მოახლოებულ კატასტროფას, მაგრამ არ შეეძლო განახლებისა და გამოსავლის მოძებნა, მან ახსნა უკიდურესი სუბიექტივიზმი, სასოწარკვეთილება, რწმენის დაკარგვა, პესიმიზმი, რაც დამახასიათებელი იყო ევროპული, კერძოდ კი, გერმანული საზოგადოებისათვის, რომელსაც ჯერ კიდევ მოუწევდა იმპერიალისტური ომის, ძველი სამყაროს ნგრევისა და ფაშიზმის გადატანა.

პირველმა მსოფლიო ომმა, მის მიერ დატოვებულმა მძიმე მემკვიდრეობამ კიდევ უფრო გააღრმავა პესიმიზტური განწყობილებები. ექსპრესიონიზმი იპყრობს ბერლინის ქუჩებს, აფიშებს, თეატრალურ დადგმებს, კაფეებს, მაღაზიებს, ვიტრინებს. ამ პერიოდში მკვიდრდება ექსპრესიონიზმი კინემატოგრაფიაში და მძლავრად იკიდებს ფეხს, რადგან მასში ნახა თავისი ახელბური და მიზანმიმართული განვითარება.

კინოექსპრესიონისტები უარყოფდნენ არსებულ სინამდვილეს, მის ობიექტურ ასახვას თავიანთი ილუზიური ირეალური სამყაროს შექმნით ცდილობდნენ. კატასტროფის წინათგრძნობა, გაუცნობიერებელი შიში, “ბნელი ძალაუფლები-სადმი”, ფანტასმაგორიული ისტორია და გრძნობების ნევრასტენიული გამძაფრება, თანამედროვე სამყაროსთან ჰარმონიულობის დაკარგვა – აი, ყველა კინოექსპრესიონიზმის ნაწარმოებების ქვეტექსტი.

მეცნიერულ ისტორიულ გამოკვლევებში ექსპრესიონიზმი ცხარე კამათის საგანია. იგი ურთიერთსაპირისპირო, ერთმანეთის გამომრიცხავ მოსაზრებებს იწვევს. თუ ერთ შემთხვევაში ექსპრესიონიზმს სრულიად უარყოფენ, მეორე შემთხვევაში მას ასევე უსაზღვროდ აქებენ. წინააღმდეგობრივია აგრეთვე მოსაზრებები იმის შესახებ, თუ რომელი მწერლები და მხატვრები მიეკუთვნებიან ექსპრესიონიზმს.

ექსპრესიონისტების “ხიდის” მანიფესტში ეწერა – “გამეფებული ძალაუფლების საპირისპიროდ, ჩვენ გვსურს მოქმედებისა და ცხოვრების თავისუფლების მოპოვება”.

1909 წელს შეიქმნა გაერთიანება “ახალი კლუბი”, ხოლო შემდეგ, ბერლინში გამოსულმა ჟურნალებმა: “შტურმმა” (1910) და “აქციონმა” (1911) ისინი ორ ნაწილად “მემარჯვენე” და “მემარცხენე” ექსპრესიონისტებად დაყო ¹⁶.

“მემარჯვენეებში” ექსპრესიონისტთა დაჯგუფებას შეადგენდნენ ჟურნალ “შტურმში” მომუშავე ადამიანები, რომელთა ღოზუნგი იყო “ხელოვნება ხელოვნებისათვის” და ადამიანის სულის ხსნას ისინი პოლიტიკური, საზოგადოებრივი ვალდებულებისაგან გათავისუფლებაში ხედავდნენ.

“მემარცხენეების” დაჯგუფებაში ისმოდა ღოზუნგი “ხელოვნება” ხალხისათვის. მათი ყურადღების ცენტრში ადამიანი აღმოჩნდა. მათი აზრით, თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივი სიმდაბლის ხსნა კათარზისის გზით იყო შესაძლებელი, მათ სჯეროდათ, რომ მომავალი “ახალ ადამიანთა” ერთობას უნდა შეექმნა.

კინოს ისტორიის მკვლევართა შორის არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა ექსპრესიონიზმის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე, განსაკუთრებით მის საწყისებზე: ზოგს მიაჩნდა, რომ ამ მიმდინარეობის “წელთაღრიცხვა” იწყება 1920 წლიდან ¹⁷, ზოგიერთი ასახელებს 1915 წელს ¹⁸, ზოგიც კი ამტკიცებს, რომ მას გაცილებით ადრე ჰქონდა “დებიუტი” მაქს რაინჰარდტის “სუმურუნში”. თუმცა ექსპრესიონიზმის “პირველი მერცხლად” შეიძლება ჩაითვალოს ომამდელი და ომისდროინდელი ეპოქის სამი კინოსურათი, რომლებიც იმსახურებენ განსაკუთრებულ ყურადღებას. ეს იმითაა აღსანიშნავი, რომ მათში დამუშავებულია მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური თემები, რაც პასუხობდა იმ პერიოდის მოწინავე კინემატოგრაფიულ თეორიებს. ზოგიერთ კინორეჟისორს სურდა, რომ ახალი ხელოვნების – კინოს სპეციფიკური შესაძლებლობები გამოეხატათ არარეალურად არსებული საგნების გამოსახვით გამონაგონი არსებით, მათ გონებაში დაბადებული ფანტაზიის ნაყოფით. ცალკეული კრიტიკოსი მოუწოდებდა კინემატოგრაფისტებს, გადაექციათ თავიანთი ფილმები რეალობისა და ფანტასტიკის აღმოსაფხვრელად ¹⁹.

ასეთი ადამიანები აღმერთებდნენ ჯადოსნურ ზღაპრებს, სიზმრებს, წარმოსახვებს მისტიკურ საშინელებებს. სწორედ მათი შეხედულებები დაედო საფუძვლად ექსპრესიონიზმს.

1913 წელს ეკრანებზე გამოვიდა რეჟისორ მაქს მაკის ფილმი “სხვა” პ. ლინდაუს ამავე სახელწოდების არც თუ ისე პოპულარული პიესების ეკრანიზაცია. იგი მოგვითხრობს პიროვნების გაორებაზე, მის ემოციურ სამყაროზე. ერთი განათლებული იურისტი ოჯახურ წვეულებებზე სკეპტიკური სიცილით იღებს მონათხრობს პიროვნების გაორებაზე და თავდაჯერებულად ამბობს, რომ მას მსგავსი რამ არასოდეს დაემართება, მაგრამ ერთხელაც, იგი ცხენიდან ჩამოვარდება და ტრამვის შედეგად მოვარეული ხდება. ის ღამიერიდან გადის სახლიდან, ხდება მაწანწალა და მკვლელობასაც ჩაიდენს. მოგვიანებით, როცა ის, სამსახურეობრივი მოვალეობის გამო, ამ მკვლელობას გაეცნობა, აღმოაჩენს, რომ თავად არის მკვლელი. ის შოკში ვარდება. თუმცა ეს ისტორია “ჰეფი-ენდით” მთავრდება – იურისტი იკურნება დაავადებისაგან. მთავარი როლი შეასრულა თეატრიდან კინოში მიწვეულმა დრამატულმა მსახიობმა ალბერტ ბასერმანმა, რომელმაც გვიჩვენა პიროვნება, ვისაც შეუძლია ნებისმიერ ფსიქოლოგიურ ტრამვასთან გამკლავება. მაშინდელმა კრიტიკამ უმაღლესი შეფასება მისცა ამ მსახიობის თამაშს და აღნიშნა, რომ მან გამაოგნებელ სამსახიობო ოსტატობას მიაღწიაო ²⁰.

ეს ფილმი წარმოადგენდა ექსპრესიონიზმის პირველ გაელვებას. მასში ყველაფერი განხილული იყო ბანალური წვრილბურჟუაზიული ოპტიმიზმის პოზიციიდან.

1913 წელს რეჟისორმა სტელან რიემ გადაიღო ფილმი “პრადელი სტუდენტი”, სადაც თავისი პირველი კინოროლი შეასრულა მომავალში სახელგანთქმულმა მსახიობმა პაულ ვეგენერმა. კინოსურათი გარეგნულად ჰგავდა მაქს მაკის ფილმს “სხვას”, მაგრამ მასში კიდევ უფრო გამძაფრდა სიუჟეტი.

მთავარი გმირია ღარიბი სტუდენტი ბოლდუინი, რომელიც კონტრაქტს დადებს ჯადოქართან. სატანა ადამიანის გამოსახულებით შეპირდება სტუდენტს, რომ კარგად, სარფიანად დააქორწინებს და გაამდიდრებს იმ პირობით, თუ სტუდენტი თავისივე ორეულს მიჰყიდის. ეს ორეული არის ბოლდუინის ერთ-ერთი სული, რომელსაც ამავე ადამიანის სახე აქვს. იგი ცხოვრობს მისგან დამოუკიდებლად და ცდილობს გაანადგუროს მეორე, კეთილშობილი სული. ფინალში სასოწარკვეთილი სტუდენტი სარკეში ესვრის თავისივე ორეულს, მაგრამ ტყვია კლავს თვითონ ბოლდუინს, მერე ჩნდება სატანა და ხევს კონტრაქტს წვრილ-წვრილ ნაკუწებად, რაც ეფინება სტუდენტის გვამს.

“პრადელმა სტუდენტმა” პირველმა განამტკიცა ეკრანზე თემა, რომელიც გადაიქცა გერმანული კინოს ცდუნებად – თვითშეგნების შიშთან შეზავებული ღრმა თემა ²¹. იმის მაგივრად, რომ არ შეემჩნია გაორება საკუთარი სულისა, შიშით შეპყრობილი ბოლდუინი ხვდებოდა, რომ ბოროტი მოწინააღმდეგის ძალაუფლების ქვეშაა. ეს მოტივი, რა თქმა უნდა, მოძველებული იყო მაშინ, მაგრამ სცენარის ავტორმა ჰანს ევერსმა, რომელსაც ძალიან უყვარდა უჩვეულო ფანტასტიკა, სცენარიც, ზღაპრის სტილში დაწერა, ხორცი შეასხა იმას, რასაც სინამდვილეში გრძნობდა გერმანული წვრილი ბურჟუაზია არისტოკრატიასთან მიმართებაში, იმ არისტოკრატიასთან, რომელიც მიმართავდა გერმანიას. მართლაც, დრო და დრო, წვრილი ბურჟუაზია იმდენად უკმაყოფილო იყო კაიზერული რეჟიმისა, რომ მას ვერ იტანდა, უფრო მეტად ვიდრე მუშებს. ამ სიტუაციას შეესაბამებოდა გამონათქვამი “ორი გერმანია” ²². ეს სწორად ვარაუდობდა იმ განსხვავებებს, რომლებიც არსებობდნენ დიდგვაროვან არისტოკრატიაში და წვრილ ბურჟუაზიას შორის.

ბოლდუინის შინაგანი სამყარო გამოხატავდა სასოწარკვეთილი ბურჟუაზიის მცდელობას, არ დაეკავშირებინა ერთმანეთისათვის თავისი ფსიქოლოგიური პრობლემები ორაზროვან საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან. ყოველი მსგავსი ბოლდუინისა, შეიძლება გამხდარიყო დაყოფილი და დაშლილი ცნობიერების მსხვერპლი.

“პრადელი სტუდენტის” ოპერატორმა გვიდო ზებერმა გამოიყენა იმდროინდელ კინოტექნიკაში არსებული ყველა მიღწევა და შესანიშნავი ოსტატობით დაჰყო კადრები ისეთ ეპიზოდებად, სადაც ჩნდებოდნენ მთავარი გმირი და მისი ორეული. არაჩვეულებრივად გაართვა თავი მან განათებასაც და შავ-თეთრი შუქჩრდილების თამაშსაც. პაულ ვეგენერმა, მიუხედავად იმისა, რომ პირველად დადგა კინოკამერების წინაშე, გასაოცარი ნიჭი გამოაჩინა და კარგად მოერგო ეკრანული გამოსახულების სპეციფიკურ თვისებებს ²³. მსახიობი უკვე ბრწყინავდა იმ წლების გერმანულ კინოეკრანებზე. 1916 წლის ლექციებში “კინოს მხატვრული შესაძლებლობების შესახებ”, ის იცავს იდეას ახალი ხელოვნების სპეციფიკურობის შესახებ სიტყვებში, სადაც იგი აღნიშნავდა, რომ: – “იდუმალეებით მოცემული შესაძლებლობები კამერისა ჩემს წარმოდგენებს აძლევდნენ მეტ სტიმულს. ჩემი აზრით, ობიექტივი სამყაროს ითვისებს უფრო უკეთ, ვიდრე ეს ადამიანის თვალს შეუძლია. ასევე არ შემოიძლია არ აღვნიშნო ის ფაქტი, რომ კინო უფრო მეტად თავშეკავებული უნდა იყოს, ვიდრე მაქს

რაინჰარდტის “კამერშპილი”. ჩემს წარმოდგენებში კინოხელოვნება ეს არის მუსიკა, რომელიც ეტყობა ტონებსა და რითმებს”²⁴.

ზოგიერთი წყაროების მიხედვით, ფილმი “პრადელი სტუდენტის” რეჟისორი სტელან რიე თურმე გაუწონასწორებელი ფსიქიკის კაცი ყოფილა, ხშირად ემართებოდა პალუცინაციები, განიცდიდა დეკადენტურ გავლენას და სულ ისწრაფვოდა სიმბოლიკისა და მისტიკიზმისაკენ²⁵. ამგვარად, არცაა გასაკვირი, მისი არჩევანი სწორედ ამ ფილმის სცენარზე რომ შეჩერდა.

1915 წელს დაიდგა ფილმი “გოლემი”. რეჟისორი და მთავარი როლის შემსრულებელი იყო უკვე თავად პაულ ვეგენერი. სცენარი დაწერა ჰენრიკ გალენმა, რომელმაც ერთ-ერთი როლიც ითამაშა.

ფილმს საფუძვლად დაედო ლეგენდა გოლემზე, რომელიც თიხისაგან გააკეთა ერთმა პრადელმა რაბინმა და მკერდზე დაახატა ჯადოსნური ნიშანი, რითაც მისთვის სიცოცხლის მინიჭება იყო შესაძლებელი. ეს ქანდაკება აღმოჩნდება ანტიკვარიატის გამყიდველის სახლში. ის წიგნში პოულობს თქმულებას მისი გაცოცხლების შესახებ და შეასრულებს ამ აქტს. გაცოცხლებული გოლემი მუშაობას იწყებს ანტიკვარიატის მაღაზიაში, შეუყვარდება მეპატრონის ქალიშვილს, შეშინებული გოგო კი ცდილობს თავი დააღწიოს ამ არსებას, რის შედეგადაც გოლემში იღვიძებს მძვინვარე ბოროტება და უკვე განრისხებული ურჩხული უთვალთვალებს გოგონას, ბრმად ანადგურებს ყველაფერს, რაც გზად შეხვდება. ფილმის ბოლოს კი ის კვდება – ვარდება კოშიდან და თიხის ნამსხვრევების გროვად იქცევა.

პაულ ვეგენერმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა მისი შესანიშნავი სამსახიობო ოსტატობა, რომელიც თვალებით აგრძნობინებდა მაყურებელს მისი უცნაური გმირის სიმახინჯისა და საშინელებისაგან გამოწვეული შინაგან სვლას.

“პრადელი სტუდენტი” და “გოლემი” გამოდგნენ ისეთი ნამუშევრები, რომლებშიც “პირქუში ფანტასტიკა” გამოხატავდა ეროვნული ფსიქოლოგიის რეალურ მდგომარეობას. ეს იყო აშკარა ანტიბურჟუაზიული კრიტიკა.

მისტიკისა და სიმბოლიკის ელემენტებით გაჯერებულმა ორივე ფილმმა პრესაში არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი აღფრთოვანდა ფილმის შემქმნელების კინემატოგრაფიული ხერხის სიახლით, მეორე ნაწილი კი პირდაპირ დასცინოდა მათ ცდას. კრიტიკოსი გერმან გაფკე თავის გამოსვლებში ამტკიცებდა, რომ კინემატოგრაფიის არსი მდგომარეობს “არარეალურის რეალობაში” ჩვენებაში და ეს თვისება ყველაზე ახლოს სწორედ გერმანულ ხასიათთან და სულთან დგასო”²⁶.

„გოლემის” მოტივები გამჟღავნდა სხვა ფილმშიც – „გომუნკულუსშიც” რომელიც 1916 წელს გადაიღო რეჟისორმა ოტო რიპერტმა. ეს კინოსურათი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა პირველი მსოფლიო ომის წლებში. მთავარი როლი ითამაშა ცნობილმა დანიელმა მსახიობმა ოლაფ ფიონსმა, რომლის რომანტიკულმა გარეგნობამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია გერმანელი ფრანტების მოღაზე.

გოლემის მსგავსად, გომონკულუსიც ხელოვნურად შექმნილი არსებაა, გამოზრდილი ცნობილი როდინომის მიერ. ის გადაიქცევა ადამიანად უიშვიათესი ინტელექტითა და უდრეკი ნებისყოფით, მაგრამ როცა იგებს თავის წარმოშობის საიდუმლოს, იქცევა ისეთივედ, როგორც გოლემია. იგი თვლის თავს განდგომილად და ოცნებობს სიყვარულზე, რათა თავი დაადვოს საბედისწერო მარტოობას. სიყვარულის განუსაზღვრელი სურვილი მიერეკება მას შორეულ ქვეყნებში, სადაც არავინ იცის მისი საიდუმლო, მაგრამ სიმართლე მჟღავნდება და რამდენადაც არ ცდილობს გომუნკულუსი ემეგობროს ადამიანებს, ისინი გაურბიან. ხოლო როცა, ისინი უკლავენ ძაღლს, დამწუხრებული გომუნკულუსი განეწყობა უდიდესი ზიზღით ადამიანების მიმართ. სიძულვილით შეპყრობილი არსება უზარმაზარი ქვეყნის დიქტატორი ხდება და იწყებს მის მართვას გაუგონარი სისასტიკით. მუშად გადაცმული მოუწოდებს ხალხის მასებს გაფიცვისაკენ, რათა შემდგომ სასტიკად გაუსწორდეს მათ. ფილმის ფინალში ის მსოფლიო ომს გააჩაღებს, ბოლოს კი მეხი ანადგურებს ამ ურჩხულს.

ორივე ფილმში – „გომუნკულუსსა” და „გოლემში” მოქმედებენ გმირები, რომელთა ფსიქოლოგიური უკუღმართობა იხსნება მათი არაბუნებრივი წარმოშობით. მათი გენეალოგიური მითითებები განმარტავს ფაქტს, რის გამოც ეს გმირები მოწყვეტილნი არიან ადამიანებს ან გრძნობენ თავს განდგომილად. ის ნაკლი, რომ მათ არ შეუძლიათ სიყვარული და თვითონ გახდნენ სიყვარულის ობიექტი, მათში წარმოშობს არასრულფასოვნების კომპლექსს.

„გომუნკულუსი” სწორედ მაშინ გამოვიდა ეკრანზე, როცა საზოგადოება დიდი ინტერესით ესწრებოდა გერმანელი ფილოსოფოსის მაქს შელერის ლექციებს, რომელზეც ეს უკანასკნელი საუბრობდა იმ მიზეზებზე, რამაც განაპირობა გერმანელი ხალხის სიძულვილი მთელს მსოფლიოში. გერმანელები ჰგავდნენ ამ გმირებს, ისინი თვითონაც იტანჯებოდნენ არასრულფასოვნების კომპლექსით, რომელიც დამღუპველად მოქმედებდა წვრილი ბურჟუაზიის თვითშემეცნებაზე ²⁷. შეუპოვებელ ტირანებად გადაქცეული გოლემიცა და გომონკულუსიც კედებიან ისევე არაბუნებრივად, როგორც წარმოიშვნენ.

ლეგენდებიდან სამეცნიერო ფანტასტიკაში გადასვლა, ირეალური სამყაროს წინ წამოწევა, სინამდვილის სუბიექტური ინტერპრენტაციის პრინციპების დანერგვა, ემოციური მხარის გაძლიერება იყო ის ძირითადი მიმართულებები, რომლებიც ზემოთხსენებული კინოსურათებში აჩვენეს. ამ ნამუშევრებმა ყველაზე მკვეთრად ასახეს თავისებური განწყობა, რაც გერმანულ ხელოვანთა ერთ ნაწილში სუფევდა.

რასაკვირველია, მაშინდელ გერმანიაში გაკეთდა რამდენიმე ფილმი, რომლებშიც მეტ-ნაკლებად წარმოჩნდა ის საკითხები, რომლებზეც ზემოთ იყო საუბარი, მაგრამ „სხვა“, „პრადელი სტუდენტი“, „გოლემი“ და „გომუნკულუსი“ მათგან გამოსაყოფი და აშკარად გამორჩეული კინოსურათები გამოდგა.

ექსპრესიონიზმი, როგორც მოდერნიზმის ერთ-ერთი განშტოება, გერმანიაში პირველი მსოფლიო ომის წინ გაჩნდა და იმთავითვე გამოხატა კიდევ იმ დროისათვის დამახასიათებელი გარემოებები – დაბნეულობა და იმედგაცრუება, რაც შეეყარა გერმანული ინტელიგენციის წინა საუკუნის ჰუმანიტარულ იმედებს კრახთან დაკავშირებით. ამ სტადიის ექსპრესიონიზმიდან ასპარეზზე გამოდიან ისეთი თვალსაჩინო მოღვაწეები, როგორებიც იყვნენ მწერალი ლ. ფრანკი, რეჟისორი ე. პისკატორი, დრამატურგი ბ. ბრესტი და სხვა პროგრესულად მოაზროვნე რეალისტები, რომლებმაც შემდგომში მძლავრი სიტყვა თქვეს გერმანულ კულტურასა და ლიტერატურაში.

20-იანი წლების დასაწყისისათვის გერმანულ კინოს მოუწია რთულ პირობებში განვითარება. ეს იყო ღრმად ეროვნული კრიზისის ატმოსფერო, რომელმაც ცხოვრების თითქმის ყველა სფერო მოიცვა და სწორედ ექსპრესიონისტების ფილმებმა სხვა დარგებზე უკეთესად აღწერეს ეს მდგომარეობა, საგანგაშო სიტუაცია, პესიმიზმი, მომავლისადმი უნდობლობა ²⁸.

ექსპრესიონიზმი ეძებდა გამოსავალს იმ ცხოვრებისეული ჩიხიდან, რაშიც საზოგადოება იყო შესული და უსუსურად აღიარებდა, რომ არანაირი გამოსავალი არ არსებობს. ამგვარ ტრაგიკულ სიტუაციაში აისახა საერთო-სახალხო განწყობილება, 20-იანი წლების დამდეგიდან ქვეყნისათვის თავსმოხვეული ეკონომიკური კრიზისი, ინფლაცია და ის იქცა წმინდა წყლის ბურჟუაზიული ხელოვნების ე.წ. “ანტიადამიანურ სკოლად”, რომელიც ნერგავდა ნიჰილიზმს.

ტირანების ეპოპეა

ფილმი, რომელიც გერმანულ კინოექსპრესიონიზმს დაუდო სათავე – ეს არის “ექიმ კალიგარის კაბინეტი” (1920). ფილმის რეჟისორი იყო რობერტ ვინე. მის შექმნას საკმაოდ საინტერესო ისტორია უდევს საფუძვლად. სცენარის ერთ-ერთი ავტორი ჰანს იანოვიცი ერთ სადამოს ბაზრობისაკენ გაემართა იმ იმედით, რომ ხალხში იპოვნიდა გოგონას, რომელიც ძალიან მოსწონდა, ჩაბნელებული პარკიდან იანოვიცს თითქმის სწორედ იმ გოგონას ხმა შემოესმა, ის გაემართება პარკისაკენ და უცებ თვალი მოჰკრა ადამიანს, რომელიც იმ მხარეს მიემართებოდა, საიდანაც სიცილი ისმოდა. მეორე დღით გაზეთები იტყობინებოდნენ საზარელ ამბავს სექსუალური ძალადობის ფაქტების შესახებ, რის შედეგადაც დაიდუბა ახალგაზრდა ქალი. ეს სწორედ ის ადამიანი აღმოჩნდა, ვინც იანოვიცს მოსწონდა. დაკრძალვის დროს ხალხში იანოვიცმა იცნო ის პიროვნება, რომელიც პარკში დაინახა.

იანოვიცის თანაავტორი კარლ მაიერი ავსტრიის პროვინციულ ქალაქში დაიბადა. მამამისმა თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე, ხოლო ქუჩაში დარჩენილ მაიერს სამი ძმა დარჩა გასაზრდელი. მას ბავშობიდანვე მოჰყვებოდა სცენის სიყვარული, თამაშობდა სოფლის წარმოდგენებში. პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში ის ხატვით ირჩენდა თავს. მას შემდეგ იგი საშინლად ვერ იტანდა ფსიქიატრებს”²⁹.

იანოვიცი და მაიერი ომის შემდგომ შეხვდნენ ერთმანეთს. ორივე ავტორს გამოვლილი ჰქონდა პირველი მსოფლიო ომის ჯოჯოხეთი და ორივე სიძულივილით იყო გამსჭვალული ომისადმი, ამიტომ მათი ერთობლივი სცენარიც მილიტარიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული, რომელიც ფილმის მთავარ გმირს ექიმ კალიგარის მსგავსად მარიონეტებად აქცევს და უაზრო მკვლელობების გზაზე აყენებს ადამიანს. გვარი “კალიგარი” სცენარისტის მიერ სტენდალის მიმოწერიდან იყო ამოღებული.

თავდაპირველად ფილმის რეჟისორი ფრიც ლანგი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ფილმის გადაღების დაწყებისას ის სხვა პროექტზე აღმოჩნდა დაკავებული. მიუხედავად ამისა, პირადად ლანგს ეკუთვნის აზრი ფილმის სიუჟეტი საგიჟეთში წარმართული ეპიზოდებით შეეკრა და ამით კარდინალურად შეეცვალა მისი გააზრება³⁰. ფრიც ლანგის შემდეგ არჩევანი რობერტ ვინეზე შეჩერდა, რომელსაც კინოში უკვე დიდი ხნის გამოცდილება ჰქონდა. მთავარი როლი შეასრულეს მსახიობებმა ვერნერ კრაუსმა და კონდრად ფეიდტმა.

ჰანს ვალტერ კონრად ფეიდტი სწავლობდა მაქს რაინჰარდტის თეატრალურ სკოლაში. 1914 წლის მაისიდან ის სცენაზე გადის პატარ-პატარა როლებით. 1915 წელს იგი აღმოსავლეთის ფრონტზე იბრძოდა, სადაც გადაიტანა დაავადება, რის გამოც იგი გადაყვანილ იქნა ტილზიტთან ახლოს მეჯინიბედ. დაახლოებით ერთი წლის განმავლობაში ადგილობრივ თეატრში მოღვაწეობდა, ხოლო შემდეგ ჩაირიცხა ლიაპის გერმანული თეატრის დასში. ამ ფრონტისპირა თეატრში მან თავისი პირველი მსხვილი კლასიკური როლები შეასრულა. 1916-1917 წლებში ის ისევ უბრუნდება მაქს რაინჰარდტის დასს, სადაც მისი პარტნიორები არიან ემილ იანინგსი, ვერნერ კრაუსი და პაულ ვეგენერი. 1919-23 წლებში იგი გერმანიის სხვადასხვა თეატრში მუშაობს.

ფეიდტისათვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რიჰარდ ოსვალდთან თანამშრომლობას, რომელმაც მსახიობი თავის “საგანმანათლებლო ფილმებში” დაასაქმა. 1919 წელს დიდი აუციტაუი გამოიწვია ფილმმა “სხვაგვარად, ვიდრე სხვები”, სადაც ფეიდტმა ჰომოსექსუალი მევიოლინის როლი შეასრულა, რომელიც შანტაჟის შედეგად, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს.

1919 წელს ფეიდტმა დააარსა საკუთარი საწარმოო კომპანია “ფეიდტ-ფილმი”. მომდევნო წელს იგი ეკრანზე ჩნდება თავისი ცნობილი როლით – მთვარეული ჩეხარე ფილმში “ექიმ კალიგარის კაბინეტი”. გამოხატვისა და პლასტიკის წყალობით ფეიდტი ექსპრესიონისტული კინოს იდეალურ მსახიობად ჩამოყალიბდა. მომდევნო წლებში საშინელებათა ფილმებში მონაწილეობის შედეგად – მათ შორის “იანუსის თავი” (1920), რეჟისორი ფრიდრიხ მურნაუ; “ცვილის ფიგურების კაბინეტი” (1924), რეჟ. პაულ ლენი, რობერტ ვინეს “ორლაკის ხელები” (1924), ყალიბდება მისი, როგორც “გერმანული მუნჯი კინოს დემონის” სახე ³¹.

როგორც ავღნიშნეთ მსახიობი კონრად ფეიდტი მართლაც, რომ ერთ-ერთი წარმატებული და მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო იმდროინდელ გერმანულ კინოში. ამიტომაც არ იწვევს გაკვირვებას ისეთ მნიშვნელოვან ფილმებში მისი მონაწილეობა, როგორიცაა “ექიმ კალიგარის კაბინეტი”.

ფილმის სიუჟეტი ვითარდება გამოგონებულ გერმანულ ქალაქში. ბაღში, სკამზე ორი საკმაოდ სევდიანი ჯენტლმენი ზის. ერთი მათგანი მოხუცი, თავის ახალგაზრდა მოსაუბრეს ფრენსისს (ფრიდრიხ ფეიერი) ამცნობს, რომ მათ გარშემო სულები ტრიალებენ, რომლებიც არ აძლევენ საშუალებას მას, დაბრუნდეს ოჯახში, ცოლ-შვილთან. ბაღის ბილიკზე გამოჩნდება გოგონა (ლილ

დაგოვერი), რომელიც შილიფადაა ჩაცმული თეთრ გრძელ კაბაში და მტკიცედ ჩაუკლავს მათ.

ფრენსისი ჰყვება, რომ ეს იყო მისი საცოლვე და რომ მათ ძალიან საშინელი განსაცდელის გადატანა მოუხდათ. სწორედ ამის შესახებ თხრობით გრძელდება ფილმი.

ყველაფერი ერთ პატარა ქალაქ სოსტენვილში, ყოველწლიური ბაზრობის დროს დაიწყო, რომელზეც პირველად გამოჩნდა იდუმალებით მოცული ექიმი კალიგარი (ვერნერ კრაუსი). ის მივიდა ქალაქის გამგეობაში იმისთვის, რომ ნება დაერთოთ მისთვის, ეჩვენებინა თავისი საოცრება – მთვარეული (სომნაბული somnus – ძილი + ambulare – სიარული) (ლათ.)). ჩინოვნიკი მას დიდხანს ალოდინებს და შემდეგ ქედმაღლურად აწვდის ნებართვას.

დამით ხდება პირველი იდუმალებით მოცული მკვლელობა – ჩინოვნიკს თავის საძინებელში ყელგამოღადრულს პოულობენ.

ახალგაზრდა ჯენტლმენი ალანი (ჰანს ჰაინრიხ ფონ ტუარდოვსკი) საბაზრო მოწოდების ცდუნებას ვერ გაუძლებს და დიდი ხვეწნა მუდარის შემდეგ თავის მეგობარ ფრენსისთან ერთად მიდის ბაზრობაზე, რომელიც გაფორმებულია ატრაქციონებითა და წარმოდგენებით. ექიმი კალიგარი მოუწოდებს პუბლიკას, შეხედოს მთვარეულ ჩეზარეს (კონრად ფეიდტი), რომელსაც აგერ უკვე 23 წელია, რაც სძინავს და მხოლოდ კალიგარის ბრძანებით იღვიძებს. კალიგარი ამტკიცებს, რომ ჩეზარე ნათელმხილველია და შეუძლია მომავლის წინასწარმეტყველება, რისთვისაც მოუხმობს ხალხს, კითხვები დაუსვან მას. ალანი ეკითხება ჩეზარეს, თუ რამდენი ხნის სიცოცხლე დარჩა მას. ამ დროს იგი გამოდის ვერტიკალურად მდგომი ყუთიდან, რომელიც კუბოს წააგავს და პასუხობს, რომ იგი განთიადამდე იცოცხლებს.

საღამოს მეგობრები ბაზრობიდან დაბრუნებისას ულამაზეს ჯეინს ხვდებიან, რომელიც ნელ-ნელა ორივეს შეუყვარდება. მათ მოილაპარაკეს, რომ რომელი მათგანიც არ უნდა ამოერჩია გოგონას, ისინი მაინც მეგობრებად დარჩებოდნენ.

დილით ფრენსისი აღმოაჩენს, რომ ალანი ხანჯლით არის მოკლული საკუთარ სახლში. ფრენსისს ახსენდება ჩეზარეს წინასწარმეტყველება. ის ამცნობს პოლიციას თავის ეჭვებს. შემდეგ იგი მიდის ჯეინთან და უყვება მომხდარის შესახებ ჯეინის მამას ექიმი ოლსენი დაპირდება, რომ მიაღწევს თანხმობას ჩეზარეს დასაკითხად.

მომდევნო დამეს დანაშაულის ადგილზე დაიჭირენ მკვლელს და ყველა ჩათვლის, რომ წინამორბედი მკვლელობები მისი ჩადენილია. ამის გაცხადება

შლის ფრენისისა და ექიმი ოლსენის მიერ წამოწყებულ გამოძიებას. მაგრამ მკვლელი ამტკიცებს, რომ წინა ორ მკვლელობასთან მას საერთოდ არაფერი აქვს, პირიქით მას ეგონა, რომ ამ მკვლელობასაც იმ იდენტურობით მოცულ ღამის მკვლელის დააბრალებდნენ.

ჯეინი მარტო მიდის ბაზრობაზე, კალიგარ გოგონას შეიპყრობს კარავში და ამ დროს აფიქსირებს, რომ გაღვიძებული ჩეზარე ნახა. ჯეინი გარბის.

ღამით ფრენისისი შეიპარება ბაზრობაზე. იხედება ფურგონის ფანჯარაში და ხედავს მძინარე კალიგარს, რომელიც ზის უძრავად მწოლიარე ჩეზარეს ახლოს. ფრენისისი ფურგონთან რჩება, რომ მთელი ღამე ჩეზარეს უთვალთვალავს. მაგრამ ამავე დროს ჩეზარე ქალაქის ქუჩებში ღამის სიბნელეს შერეული მიაპობს გზას. დანით ხელში ის ჯეინის საძინებელში შეიპარება, მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ მოკლას იგი, მისი სილამაზით დატყვევებული, გაიტაცებს მას და სახლების სახურავებზე გარბის. ჯეინის ყვირილი აღვიძებს მამამისის, ექიმ ოლსენს. ის განგაშს სტეხს. ჩეზარეს დაედევნებიან. ამით შეშინებული და უკვე ქანცგაწყვეტილი ჩეზარე დადებს ჯეინს და თვითონაც კარგავს გონებას.

გაიგო რა, რომ ჯეინს თავს ჩეზარე დაესხა, ფრენისისი ვერ იჯერებს ამას, რამეთუ მთელი ღამის განმავლობაში უთვალთვალებდა კალიგარს და ჩეზარეს, ამიტომ იგი პოლიციაში მიდის, რათა დარწმუნდეს, რომ მკვლელი ისევ ციხეში ზის და პოლიციელებთან ერთად ბრუნდება ბაზრობაზე. ისინი მოითხოვენ, რომ კალიგარს აჩვენოს მათ ძილში მოსიარულე “სომნაბული”. აღმოჩნდება, რომ ყუთში წევს არა ჩეზარე, არამედ თოჯინა მისი გამოსახულებით. კალიგარი გარბის და თავს აფარებს ფსიქიატრიულ საავადმყოფოს ფრენისისი ექიმს ეკითხება, ჰყავთ თუ არა მათ პაციენტი, სახელად კალიგარი. მას ურჩევენ კლინიკის დირექტორს დაელაპარაკოს, რომელიც კალიგარი აღმოჩნდება.

ფრენისისი უყვება ექიმებს იმის შესახებ, რაც ქალაქში მოხდა. ღამით ისინი კლინიკის დირექტორის ოთახს ჩხრეკენ და აღმოაჩენენ ძველისძველ ტრაქტატს სომნაბულიზმზე, სადაც მოყოლილია ერთი ისტორია ექიმ კალიგარზე, რომელმაც 1703 წელს ჩრდილოეთ იტალიაში სერიული მკვლელობები ჩაიდინა მთვარეულ ჩეზარეს დახმარებით, ასევე აღმოაჩენენ დირექტორის დღიურს, სადაც იგი იმ ცდებზე საუბრობდა, რომლებსაც მთვარეულზე აწარმოებდა და წერდა, თუ როგორ შეიძლება მძინარე ადამიანს, თავისი სურვილის საწინააღმდეგოდ გააკეთებინოს ყველაფერი, რაც მოგესურვება. მას შემდეგ, რაც სომნაბულიზმზე შეიტყო, ოცნებობდა დირექტორი თავის დღიურში, რომ მას შეეძლო გამხდარიყო ახალი კალიგარი.

ამ დროს მოდის სანიტარი და ყველას ამცნობს, რომ მთვარეული ტყეში მჯდარი იპოვეს. ფრენსისი ჩეზარეს აჩვენებს კლინიკის დირექტორს და უბრძანებს აღიაროს, რომ ის არის კალიგარი. ექიმი გაშმაგდება, რის გამოც მას დამამშვიდებელ, “გიჟის” პერანგს აცმევენ.

“მას შემდეგ, – ამთავრებს თავის თხრობას ფრენსისი, – შეშლილი ისევ თავის გალიაში ზის”.

ფრენსისი და მისი თანამოსაუბრე ფსიქოლოგიური კლინიკის საერთო დარბაზში შედიან. აქ იმყოფება ჯეინი, ჩეზარე და დანარჩენი სულით ავადმყოფები. ფრენსისი ეკითხება ჯეინს, თუ როგორ გაჰყვა მას იგი ცოლად, მაგრამ გოგონა უგონოდაა. დარბაზში ჩამოდის კლინიკის დირექტორი, რომელსაც ფრენსისი ბრალს დებს იმაში, რომ იგი კალიგარია. ფრენსისი დამამშვიდებელ პერანგს აცმევს. ის შეშლილია, და მთელი მისი მონაცოლი მხოლოდ და მხოლოდ ნაბოღვარია.

დირექტორი ამბობს, რომ ახლა, როცა გაიგო ფრენსისის მანიის თვისება, მას ძალუძს მისი დახმარება. ფსიქიატრიული საავადმყოფოს დირექტორი იკეთებს სათვალეს და კალიგარს ემსგავსება.

ამ რევოლუციური სულით გაუღენთილ საშინელ ისტორიაში დაგმოხილი იყო მთავრობის თვითნებობა, რომ გააჩაღეს ომი კალიგარის პროტოტიპით. კალიგარი ფლობს უზარმაზარ ძალას, რომელსაც თვითნებურად იყენებს, რათა იბატონოს სხვებზე. ჩეზარე ისეთივე უდანაშაულო მსხვერპლია კალიგარის ხელში, როგორც გერმანელი ხალხი ხელისუფლების ხელში.

ფილმის სცენარი კარლ მაიერმა და ჰანს იანოვიცმა ჩაიფიქრეს, როგორც ხელისუფლების შეშლილობის მეტაფორა, რომელიც თავის დაქვემდებარებულ “მიძინებულ” ხალხს თავს ატეხს საშინელებას, – იგულისხმებოდა, რა თქმა უნდა, გერმანიის მიერ წამოწყებული ომი ³².

ფილმის უნიკალური მხატვრული გაფორმება და მასში გამოყენებული დეკორაციები შექმნეს მხატვარ-ექსპრესიონისტების ჯგუფის “Der Sturm” წარმომადგენლებმა – გერმან ვარმმა, ვალტერ რიორიგმა და ვალტერ რაიმანმა, რომლებმაც ეკრანზე წარადგინეს ნოვატორული იდეა, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ფილმი “გაცოცხლებული ნახატებით” ³³.

ფილმის პრემიერა შედგა 1920 წლის 20 თებერვალს ბერლინში. როცა “ექიმ კალიგარის კაბინეტი” ეკრანზე გავიდა, მან დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია თავად გერმანიასა და ზოგიერთ სხვა ქვეყნებში. იგი გრანდიოზული წარმატებით გადიოდა ეკრანებზე, ხოლო ზოგან ერთი-სამი დღის შემდეგ იხსნებოდა.

ამერიკის შეერთებული შტატების, კერძოდ კი, ლოს-ანჯელესში, კინომოყვარულები იმდენად აღაფრთოვანა ამ ფილმმა, რომ საპროტესტო მსვლელობა მოაწყვეს და მოუწოდეს დისტრიბუტორებს არა მარტო ეს, არამედ სხვა გერმანული ფილმებიც აღარ შეეტანათ მათ ქვეყნებში. ისინი საპროტესტო მსვლელობებსაც კი აწყობდნენ ღოზუნგებით: “არ ვუყურებთ ფილმებს, რომელიც ამერიკის მტერმა გადაიღო”³⁴.

გერმანელი კინომცოდნე ზიგფრიდ კრაკაუერი თავის წიგნში აღნიშნავდა, რომ კალიგარი ჰიტლერის წინამორბედია, რადგან იგი ჰიპნოზის ძალაუფლებას თავისი პაციენტის სრული დამონებისათვის იყენებდა და რომ მისი მეთოდის მიზანი, შინაარსი ხალხის სულზე ჩატარებული ექსპერიმენტების წინასწარი გათვალისწინებაა, რომელიც ჰიტლერმა გიგანტური მასშტაბით შეასრულა³⁵.

კრაკაუერი ფილმში ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ ორ პოლუსს გამოჰყოფს: პირველ მათგანს იგი “ძალაუფლებას”, უფრო სწორად კი – “ტირანს” უწოდებს. კრიტიკოსი ხაზს უსმევს, რომ ტირანის თემა, რომლითაც ადგზნებულები იყვნენ სცენარისტები, ეკრანზე ფილმის დასაწყისიდან დასასრულამდე დომინირებს. ტირანიის სიმბოლოდ იგი აღიქვამს ქალაქის მმართველობის არანორმალური სიდიადის სავარძლებს, რაც მათი ძალაუფლების შეზღუდულობას აღნიშნავს. შესაბამისად, ალანის სხვენში სკამის გიგანტური ზურგის ქალაქის მმართველის ძალების უხილავ არსებობაზე მეტყველებს, რომლებიც ალანს სდევნიან და ავიწროვებენ. ასევე განუსაზღვრელი ძალისა და თვითნებობის სიმბოლიზმის გამომხატველია ფილმში კიბეები: დაუსრულებელ საფეხურებს მიყვავართ გორაზე, პოლიციის განყოფილებისაკენ. კრაკაუერი აღნიშნავს, რომ ფილმი წარმატებით ქმნის კალიგარის სახეს, სახე ტირანისა, მაგალითისათვის, რომ მხოლოდ ის არ აღიქვამს კალიგარს, როგორც ტირანს, მას ჯოზეფ ფრიდმანის რომანის “არასოდეს დაიხიო უკან” ნაწყვეტი მოჰყავს. მისი გმირი, ვენელი ისტორიკოსი გერმანულ საკონცენტრაციო ბანაკში გატარებული წლების შესახებ მოგვითხრობს: “და აი, ვიწექი რა მარტო კამერაში, ვფიქრობდი ექიმ კალიგარზე, შემდეგ ყველანაირი კავშირის გარეშე იმპერატორ ვალენტინზე, რომლის უსაყვარლესი გამონათქვამები იყო: “თავი მოკვეთეთ”, “ცოცხალი დაწვიოთ”, “ჯოხით ცემეთ, სანამ არ მოკვდება”. ვიფიქრე, XX საუკუნის რა საოცარი მმართველი გამოვიდოდა მისგან, ასე ვიფიქრე და მაშინვე ჩამეძინა”³⁵.

ფილმი “ექიმ კალიგარის კაბინეტი” შევიდა მსოფლიო კინოს ისტორიაში როგორც არა მხოლოდ ნიმუში გერმანული კონოექსპრესიონიზმისა, არამედ როგორც სოციალური ფსიქოლოგიის დოკუმენტი.

გერმანული “კალიგარიზმი” აღნიშნავს ბნელ ფანტასტიკას, სულიერი მდგომარეობის დეპრესიას, სოციალურ ფსიქოლოგიის ანალიზს.

“კალიგარი” – ეს ისედაც რთული და ფაქიზი ფილმი არ შეიძლება პოპულარული ყოფილიყო გერმანიაში, მაგრამ მისი ცენტრალური თემა – ტირანისა და ქაოსის გზავსაყართან მდგარი სული – აუცილებლად იპყრობს შემოქმედი ხალხის ყურადღებას ³⁶. 1920-1924 წლების პერიოდში არაერთი გერმანული ფილმი დაბრუნებია ამ თემას და სხვადასხვაგვარად აუსახავს ის.

ზოგიერთ ფილმში ტირანები იყვნენ ასახული. ასეთი ტიპის პირებზე გერმანელები, რომლებიც ამ დროისთვის ჯერ კიდევ თავისუფალი იყვნენ რეჟიმის არჩევანში – არანაირი ილუზიებით არ საზრდოობდნენ ტირანიის შედეგების თაობაზე, პირიქით, დიდი სიამოვნებით ამხელდნენ მისგან მიყენებულ ტანჯვასა და დანაშაულებებს. იქნებ, ასეთი მოჩვენების გაცოცხლებით, გერმანელები ცდილობდნენ დაეოკებინათ ვნებები, რომლებიც უკვე მათში ბუდობდნენ და მათ სრულ დამორჩილებას უპირებდნენ.

მაღევე „ექიმ კალიგარის კაბინეტის“ შემდეგ რობერტ ვინემ მიიწვია კარლ მაიერი და მხატვარი ჩეზარე კლაინი ახალ ექსპრესიონისტურ ფილმზე სამუშაოდ. მას დაარქვა „გენუინე“ (1920). ეს არის ფანტასტიკური ჟანრის ფილმი, სადაც დიდებული დეკორაციები სრულიად შეესაბამება ველურ ეგზოტიკურ სიუჟეტს.

გენუინე – სისხლის მოყვარული ქურუმი და აღმოსავლეთის მონების ბაზრობაზე გასაყიდად გაყვანილი ქალია. მას ყიდულობს უცნაური მოხუცი და ეჭვიანობის გამო ამწყვდევს სარკის გალიაში, სადაც შესვლა ყველასათვის აკრძალულია. გენუინე შეძლებს, შეაცდინოს დალაქი და აკვლევინებს მას მოხუც დესპოტს, ხოლო გალიიდან განთავისუფლებული თანდათანობით კლავს ყველა მამაკაცს, ვისზედაც ხელი მიუწვდება.

ეს იყო კიდევ ერთი ნაწარმოები, სადაც კიდევ ერთხელ გამოჩნდა კარლ მაიერისა და რობერტ ვინეს არაორდინალური სტილისტიკა, სადაც აშკარად დაინახა მაყურებელმა, რომ ამ ღუეტის ტირანიისადმი ინტერესები შეიცვალა ქაოტური ინტერესებით.

ამავე წელს რეჟისორი კარლ ჰაინც მარტინი აკეთებს ექსპრესიონისტურ კინოსურათს „განთიადიდან შუაღამემდე“, გეორგ კაიზერის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ფილმის პრემიერა შედგა არა გერმანიაში, არამედ შორეულ იაპონიაში, რადგან რეჟისორის სამშობლოში არცერთი კინოთეატრის მფლობელმა არ გამოთქვა სურვილი თავის

კინოდარბაზში გაეშვა ის, რამეთუ არავის მოსწონდა მისი სიუჟეტი, რომელშიც მთავარი გმირის წარმოსახვით, აბდაუბდა სამყაროა ნაჩვენები და ბოლოს, მისი უაზრო თვითმკვლევლობით მთავრდება.

თითქმის იგივე თემაა ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუს გადაღებულ ფილმში „მოჩვენება“ (1922). თავმდაბალი ქალაქელი ჩინოვნიკი ოცნებობს, გახდეს ცნობილი პოეტი და დაქორწინდეს გოგონაზე, რომელმაც ერთხელ, სეირნობის დროს ჩაუარა გვერდით. ამ სურვილით შეპყრობილი კაცი ღამეს ატარებს მეძავთან, რომელსაც ხელმიუწვდომელ უცნობ გოგონას აღარებს. ის სულ უფრო და უფრო ეფლობა ჭაობში. ბოლოს აღმოჩნდება ციხის კამერაში, სადაც თავისუფლდება აკვიატებული მოჩვენებებისაგან.

ასეთი ტიპის ფილმებს შორის 1922 წლის ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუს ფილმმა “ნოსფერატუ” მოიპოვა განსაკუთრებული დიდება იმით, რომ ეკრანზე გამძირი გააცოცხლა.

ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუ კინოში თეატრიდან მივიდა (ის იყო მაქს რაინჰარტის მსახიობი). მისი გზა კინოსაკენ იყო ძალიან მოკლე, წარმატებული და დატვირთული. სულ რაღაც 1920-21 წლებში მან ხუთი კინოსურათი გადაიღო. მურნაუს სურდა შეექმნა დამოუკიდებელი და თანასწორუფლებიანი ხელოვნება, სადაც ყველა ქვეშევრდომი შემოქმედს ემორჩილებიან. მისი კინო – ორგანული ნაწილია კინოექსპრესიონისტული კულტურის ეპოქისა ³⁷. მისი შემოქმედება დატვირთულია გზავნილებით მხატვრობასთან, ლიტერატურასთან, ფილოსოფიასა და მეტამორფოზასთან.

ფილმი “ნოსფერატუ” – ეს არის ბრემ სტოკერის რომანის “დრაკულას” ეკრანიზაცია. მაგრამ სცენარისტმა ჰენრიკ გალენმა ამ ფილმის სიუჟეტური ტილო საკუთარი იდეებით გააჯერა და აჩვენა მსოფლიოს სახე, ჩაფლული საშინელებასა და შფოთში.

ფილმი მოგვითხრობს უძრავი ქონების გაყიდვის კანტორის მმართველზე, რომელიც ბრემენში ცხოვრობს. იგი ნოსფერატუსთან აგზავნის თავის ახალდაოჯახებულ კლერკს. ნოსფერატუ კარპატების ტყის მიყრუებულ ადგილას ცხოვრობს და თავისი საქმეების მოგვარებას ცდილობს. ეკრანზე იშლება კლერკის უღრან ტყეში მოგზაურობა, სადაც ბევრი მგლებია და საშინელი ბურუსი, რაც ცხენს უფრთხობს. უცოდველ პრელუდიად მოსჩანს ის, რაც საბოლოო კლერკს ნოსფერატუს ციხე-სიმაგრეში ელის. იგი უშედეგოდ დაბორიადლობს უზარმაზარ და ცარიელ ოთახებში, რათა ნოსფერატუ ნახოს, მიწისქვეშეთში, სარკოფაგში ნახულობს გვამს, რომელიც ფართოდაგრეხილი

თვალეობით წევს და საზარელი შესახედია. ნოსფერატუ ვამპირია, ვამპირებს კი დღისით სძინავთ.

ღამით ვამპირი კლერკს მიეპარება და ცდილობს მისი სისხლი შესვას. ამ დროს კი ბრემენში, კლერკის ახალგაზრდა ცოლის ნინას, მეუღლის სახელის ძახილით გაეღვიძება. ნოსფერატუ იმავე წუთს შორდება თავის მსხვერპლს.

გალეენის აზრით, ამ ტელეპატიური ფენომენით მტკიცდება ის ფაქტი, რომ სიყვარულს დიდი ძალა აქვს ³⁸. კლერკი გაქცევით შეგელის თავს, ხოლო ვამპირი ნოსფერატუ კი მასიური სიკვდილიანობის გამომწვევ ეპიდემიად იქცევა, მიატოვებს თავის ციხე-სიმაგრეს და ხეტიალს იწყებს. ვამპირი ნოსფერატუ სადაც კი დაადგამდა ფეხს, ვირთხები იწყებდნენ გამრავლებას, ხოლო ხალხი ცოცხლად იწვის. ბოლოს და ბოლოს, ნოსფერატუ ბრემენში ჩადის, სადაც ნინას შეხვდება: გალეენის ჩანაფიქრის თანახმად, ეს სიმბოლური ეპიზოდი სწორედ იმაზე მიუთითებს, რომ ნოსფერატუს მომაკვდინებელ ჯადოსნურობას არ შეუძლია გაიმარჯვოს იმ პიროვნებაზე, ვინც მას წინ აღუდგება.

ნინა სულაც არ გაუბრუნებს ვამპირს, პირიქით ხელგაშლილი, თბილი ღმილით ეპატიჟება თავის ოთახში. აქ კი სასწაული ხდება: მზე ამოდის და ვამპირი ჰაერში ქრება.

“ნოსფერატუს” მხატვარ-დიზაინერი იყო ალბინო გრაუსი, რომელმაც შექმნა არაჩვეულებრივი, ორიგინალური რომანტიკული ინტერიერი “ზიდერმაიერის” სტილში, ხოლო რეჟისორმა მურნაუმ ხაზი გაუსვა ფირების სხვადასხვა შეფერილობის თამაშს და გრაფიკულ ტიტრებს.

ფრანგმა პოეტ-სიურეალისტმა რობერტ დესნო ერთ-ერთ თავის სტატიაში აღნიშნავდა, რომ ეს არის ისტორია კლასიკური ერთობის დამცველი, ისტორია დიდებისა და დაცემისა. ყველაფერს თითქმის მივეყვართ ტრაგედიისაკენ, მაგრამ მოულოდნელად ფინალური გადახვევა ირონიულად უსვამს ხაზს ეჭვებს, რომელიც მიმართულია ძალაუფლებისაკენ ³⁹.

უნგრული წარმოშობის კინოკრიტიკოსი ბელა ბალაში 1924 წელს წერდა, რომ “ნოსფერატუს” ყოველ სცენას უმაღლესი სამართლის დღის გამყინავი სიცივე ერთვის. მურნაუმ და მისმა ოპერატორმა ფრიც არნო ვანგერმა ამას სხვადასხვა ხერხებით მიაღწიეს. კადრებში, რომლებიც ორმაგი ექსპოზიციით იქნა გადაღებული, კლერკის საწოლს გარდაქმნიან ავბედით ნავად, რომელიც ბიძგებით მიიზღაზნება წინ. მაგრამ ყველაზე შთამბეჭდავი ეპიზოდი იყო ის, სადაც გემი-მოჩვენება თავის საშინელ ტვირთთან ერთად ფოსფორისფერ ტალღებზე მიცურავს ⁴⁰.

ნოსფერატუ არის საშინელება, რომელიც გაიგივებულია სიკვდილის მანქანასთან. ატილასგან განსხვავებით ნოსფერატუ ღმერთის შოლტია და ამ ვითარებაში ის გამოსახავს მომაკვდინებელ ძალას. ეს არის სისხლისმსმელი ვამპირი, რომელიც მითისა და ზღაპრის გადაკვეთაში დაიბადა და სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ ზუსტად ამ დროს გერმანული ფანტაზია გამუდმებით უბრუნდება ისეთ ტიპაჟს, თითქოს მათ ამოძრავებთ სიყვარულ-სიძულვილი. ამ ფილმის ცენტრალური იდეა ისაა, რომ ტირანიის ძალები უდიდესი გრძნობის, სიყვარულის წინ ყრიან ფარ-ხმალს, რომლის სიმბოლოს არის ნინას გამარჯვება ნოსფერატუზე ⁴¹.

ფიოდორ დოსტოევსკის თხზულებები საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა გერმანიის წვრილბურჟუაზიულ ფენებში. ჯერ კიდევ 1920 წელს იქ გააპეთეს „ძმები კარამაზოვების“ ნაწევრების ეკრანიზაცია. ცოტა მოგვიანებით კი რობერტ ვინემ დაიწყო „დანაშაული და სასჯელის“ გადაღება. ფილმს საბოლოო ვარიანტში დაერქვა „რასკოლნიკოვი“, რომელიც 1923 წელს გამოვიდა ეკრანებზე. მთავარ როლში მონაწილეობდა გრიგორ ხმარა, მოსკოვის მხატვრული აკადემიური თეატრის მსახიობი, რომელსაც საგანგებოდ შეასწავლეს, თუ როგორ უნდა ეთამაშა „ექიმ კალიგარის კაბინეტის“ მსგავსი სტილიზირებული დეკორაციების ფონზე. ვინე შეეცადა დოსტოევსკისეული სრულიად რეალისტური სიუჟეტი მოექცია თავისი ფორმალური ჩანაფიქრის ჩარჩოებში და გაეკეთებინა უჩვეულო სინთეზი ექსპრესიონისტული მხატვრების შესრულებული დეკორაციებისა და კ. სტანისლავსკის სამსახიობო მეთოდით გაწვრთნილი აქტიორების თამაშის გამოყენებით. ექსპერიმენტი შედგა და სასურველი ნაყოფიც გამოიღო – სპეციალისტებმა და კინომოყვარულებმა კინოსურათს მაღალი შეფასება მისცეს და გულთბილად მიიღეს.

1922 წელს არტურ ფონ ჰერლახის, გერმანელი თეატრისა და კინოს რეჟისორის ფილმი “ვანინა” გამოვიდა, რომელმაც დაჟინებული ყურადღება მიიქცია ფსიქოლოგიურ მიზეზებსა და შედეგებზე. კარლ მაიერმა სცენარი სტენდალის ნოველის “ვანინი ვანინის” მიხედვით დაწერა და “პალადა” უწოდა. ამ პერიოდისათვის გერმანული საზოგადოება დიდი სიამოვნებით უბრუნდებოდა ლეგენდებსა და ბალადებს, რომლებიც თავისი ფაბულის გამოგონების წყალობით ისევე აქტუალური იყვნენ, როგორც თვით ექსპრესიონისტური ფილმები.

ვანინა – ადგილობრივი მმართველის – “ნამესტნიკის” ქალიშვილია, რომელიც თავის თანამდებობას ბოროტად იყენებს. ხალხი, რომელიც

სასოწარკვეთილებამდეა მისული, თავს ესხმის ფეოდალის სასახლეს. ქალაქის მმართველი ხეიბარია – იგი კასტილებით დადის და ამით გომუნკულუსს ემსგავსება. გომუნკულუსის მსგავსად ისიც ტირანია, რომლის საღიზში არასრულფასოვნების კომპლექსით არის გამოწვეული.

ტირანიის ამ ტიპით გამართლება, გერმანელებს ერთადერთ საშუალებად მიაჩნდათ, ამიტომ ასეთი ფორმა ხშირად ჩნდება ეკრანზე.

ფილმში აჯანყება იშლება და აჯანყების წინამძღოლს აპატიმრებენ. მას ოქტავიო ჰქვია და ვანიხას შეეყვარებულა, ამიტომაც ვანიხა სიყვარულის დასაცავად მამას ოქტავიოს განთავისუფლებას სთხოვს და ამასთან ერთად მასზე გათხოვების ნებართვას, მაგრამ მამის ესოდენ დიდსულოვნება გარკვეული პერიოდის შემდეგ საშინელ ბოროტებად უბრუნდებათ შეეყვარებულებს. საქორწილო მზადების დროს ვლინდება ტირანის საშინელი, მზაკვრული გეგმა. იგი ოქტავიოს აპატიმრებს და ჩამოახრჩობს, ხოლო ამ სისასტიკის მსხვერპლი კი მისი შვილი ვანიხა აღმოჩნდება.

ისეთი მსახიობების წყალობით, როგორებიც იყვნენ: ასტა ნილსენი და პაულ ვეგენერი, არტურ ფონ გერლახმა ეს გამოკვლევა საღიზმზე გადააქცია ფილმად, რომელშიც ასახულია ტირანის ბრტყალებში მოქცეული მაღალი ადამიანური გრძნობები. ფილმში საუკეთესოდ არის ნაჩვენები შეეყვარებულების გაქცევა საპყრობილიდან. იმის ნაცვლად, რომ გაქცეულები აჩქარებულიყვნენ, ისინი უსასრულო დერეფანში გადიან, რაც ამძაფრებს ტირანის მიერ მათი დასჯის სცენის მოახლოებას. იმედს შეეყვარებულები სახლის კარისაკენ მიჰყავს, ხოლო პანიკური შიში, რომელიც თან სდევდა იმედს, მათ გზას ჩიხებში მონოტონურ ხეტიალად აქცევს.

მესამე უმნიშვნელოვანესი ფილმი ტირანების შესახებ, ეკრანებზე 1922 წელს გამოვიდა. ეს არის ფრიც ლანგის “დოქტორი მახუზე – მოთამაშე”, რობერტ უაკის რომანის მიხედვით გადაღებული. სცენარი ამ ფილმისა ფრიც ლანგმა თავის მეუღლესთან – თეა ფონ ჰარბოუსთან ერთად დაწერა, ხოლო სცენარის ეკრანიზაციით მათ უნდოდათ თანამედროვე ცხოვრების აღწერა. ორი წლის შემდეგ ამ ფილმის გამოსვლიდან ლანგმა მას “დღევანდელი დღის დოკუმენტი” უწოდა ⁴². სწორედ ამ ფილმის დოკუმენტალობა იყო საერთაშორისო წარმატების საწინდარი.

დოქტორ მახუზესა და დოქტორ კალიგარის მსგავსება თვალშისაცემია. ამ ფილმშიც უსაზღვროდ ძალაუფლების სურვილით შეპყრობილი მოურიდებელი და ამავედროულად გამოჩენილი გენიოსია ასახული. ეს ზეადამიანი მკვლევების

ხროვის სათავეში დგას, რომელთა დახმარებით მას შეუძლია საზოგადოების, მუდმივი დამონება და ავადმყოფურად მსუბუქი სიამოვნების მაძიებარი ხალხის გაკონტროლება.

ფილმის ფაბულა ასეთია: მამუზე ავანტიურისტი, ბანდიტი, მკვლელი და ბნელი ძალათა მქონე ადამიანია, რომელიც თავის ბოროტ ძალას თავს ახვევს ადამიანებს და მათ ცხოვრებას თვითნებურად განაგებს. იგი ისევე, როგორც კალიგარი, ჰიპნოზის ძალის მქონეა და ამ ძალას მკვლელობისა და ბოროტებისათვის იყენებს. ის ხან მგზნებარეა, ხან ფსიქიატრი, ფინანსისტი. მამუზე ათასგვარი ნიღბით არის წარდგენილი საზოგადოების წინაშე და მეცნიერული მეთოდით შეიარაღებული ჰიპნოზს უკეთებს წინასწარ განსაზღვრულ მსხვერპლს. ალბათ მის არსებობას ვერავინ შეამჩნევდა, რომ არა დოქტორი ვენკი, რომელიც მიზნად დაისახავს ამ ბოროტმოქმედის დამარცხებას. იგი იპოვის ერთგულ დამხმარე გადარიბებულ გრაფინია ტოლდს. დოქტორი მამუზე კი თავის მონურად ერთგულ საყვარელთან, მოცეკვავე კარა კორიცასთან ერთად მოქმედებს. მათ შორის იმართება ორთაბძოლა. ყველაფერთან ერთად მამუზეს გრაფინია ტოლდი უყვარდება, ამიტომაც იტაცებს მას, ხოლო გრაფინიას მეუღლეს აკოტრებს. მამუზეს ბოროტ იდეებს დასასრული არ უჩანს. ჰიპნოზის საშუალებით, ციხეში მჯდომ კარეს უბრძანებს თავის მოკვლას, რასაც ეს უკანასკნელი მისდამი უსაზღვრო სიყვარულის გამო წინააღმდეგობის გარეშე ასრულებს. მამუზე თითქოს იმარჯვებს, რადგან ორჯერ თავდასხმის და ჰიპნოზის შემდეგ ვენკის თვითმკვლელობაც კი სცადა, მაგრამ პოლიციამ დროზე მოუსწრო და გადაარჩინა. ისინი ერთად მიდიან მამუზეს სახლში, უსწორდებიან მის თანამზრახველებს, ათავისუფლებენ გრაფინიას, მაგრამ თვითონ მამუზეს ვერ პოულობენ. რამდენიმე დღის შემდეგ მას სარდაფში პოულობენ, იქ სადაც ყალბი ფულები იბეჭდებოდა. მამუზე კალიგარის მსგავსად ჭკუიდან იშლება.

ორ სერიად გაწედილი ეს ფილმი სავსეა საშინელებებით, რომლებიც ხუთ იაფფასიან სენსაციურ თარიღსაც კი ეყოფოდა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ლანგის ფილმი სულაც არ გამოხატავს ყოველდღიურობას, ბანალურ სინამდვილეს. აქ თითოეული სიუჟეტი მაქსიმალურად არის დატვირთული არსებული უსამართლობის მხილებით, კრიტიკულადაა განწყობილი მაღალი საზოგადოების პირების მიმართ და გმობს ყოველივე იმ უზნეობას, რასაც მამუზე სჩადის.

ლანგის ფილმში მახუზე მხილებულია, როგორც გენიოსი, რომელიც საზოგადოებისთვის ნომერ პირველ მტრად არის გამოცხადებული. ფილმის ბოლო ეპიზოდში ნათლად არის წარმოდგენილი მახუზეს სიგიჟის მასშტაბები. სარდაფში ის თავის ყალბი ფულით თამაშობს და ზუსტად ამ დროს ჩნდება ვენკი, რომელიც თითქმის ლეგალური განგსტერია, რომელიც კანონიერ თანამზრახველებთან – პოლიციელებთან ერთად მოქმედებს. ფრენსისაგან განსხვავებით, რომელიც კალიგარს დენის სამართლიანობის და კეთილშობილების გრძნობის გამო, ვენკს მართლმსაჯულება სულაც არ ადარდებს, ამიტომ გამარჯვება მახუზეზე ძალზედ მტკივნეულია მორალის ასპექტში.

კრაკაუერი ფილმის შესახებ წერდა: “მართალია მახუზე დაჭერილია, სოციალური ბოროტება არ განადგურებულა, მახუზეს ნაცვლად მისი ორეული მოვა, ისევ როგორც “კალიგარიში”. ამ ფილმში მინიშნებაც კი არაა თავისუფლების შესახებ, მაგრამ, სამაგიეროდ, არის მუდმივი დილემა: ტირანია ან ქაოსი ⁴³.

იმისათვის, რომ ფილმის უტყუარობა არ დაჩრდილულიყო “დეკლარაციების” სარეკლამო ბუკლეტში, რომელიც ფილმის პრემიერისათვის იქნა გამოცემული, ხაზგასმულია: “ეს ექიმი მახუზე შეუძლებელია ყოფილიყო 1910 წელს. ყოველ შემთხვევაში, ასე გვსურს ვიფიქროთ, მაგრამ 1920 წელს ის სრულიად უტყუარი პიროვნებაა, 1930 წლისთვის ვიმედოვნებთ, რომ ის უკვე აღარ იარსებებს” ⁴⁴. თუმცა ეს პროგნოზი არ გამართლდა. 1932 წელს ლანგმა ისევ გააცოცხლა თავისი ბოროტმოქმედი ფილმში “დოქტორ მახუზეს ანდერძი” და პიტლერის ხასიათებით დააჯილდოვა. სწორედ მახუზეს ხელმეორედ დაბადების წყალობით პირველი ფილმი არა მარტო დოკუმენტური იყო, არამედ ერთ-ერთი ღრმად გამჭადარი წინათგრძნობა, რომელიც ცოცხლობდა ომისშემდგომი გერმანიის ეკრანზე.

ეკრანული ტირანიების ციკლი დასრულდა “ცვილის ფიგურების კაბინეტის” გამოსვლით. ეს ფილმი იმ დროს გამოჩნდა ეკრანებზე, როცა ცხოვრება ჩვეულ, ნორმალურ რითმს უბრუნდებოდა და მისი გამოჩენა ნიშნავდა იმ პერიოდის დასასრულს, როდესაც გერმანული სული თავისთავში იყო ჩაკეტილი.

ფილმის სცენარი დაწერა ჰენრიკ გალენმა. სწორედ მან, ვინც ნოსფერატუს სახით აჩვენა “შავი ჭირი”. მის ახალ ფილმში სამივე ტირანი ერთად იყო ნაჩვენები. მხოლოდ და მხოლოდ ისინი ცვილის ფიგურების სახით იყო გამოხატული.

ამ ფილმში, ისევე როგორც “კალიგარიში” მოქმედება ბაზარში ხდება, სადაც ერთ-ერთ ფარდულში ეს ცვილის ფიგურები საქვეყნოდ არიან გამოფენილი. შიმშილისაგან მომაკედავი პოეტი (ვილჰელმ დიტერლე) მიდის ცვილის ფიგურების მფლობელთან, რომელმაც თქვა, რომ სურს ისეთი ადამიანის მოძებნა, რომელიც შეძლებს ცვილის ტირანიების შესახებ მოთხრობის დაწერას. თოჯინების მფლობელს შეჰყავს ჩაბნელებულ ფარდულში იმედისმომცემი პრეტენდენტი და აუჩქარებლად ანათებს ფიგურებს. პოეტი თოჯინების ნახვის შემდეგ ჯდება, იწყებს მათ შესახებ მოთხრობის წერას, ხოლო პატრონის ქალიშვილი, რომელიც ჩუმად შემოიპარება ოთახში, სიმპათიით განეწყობა ყმაწვილისადმი და თვალს ადევნებს მოთხრობის წერას. თხრობა ერთმანეთის მიყოლებით, სამ ეპიზოდად ჩნდება ეკრანზე.

პირველი ეპიზოდი გარუნ ალ რაშიდს (ემილ იანინგსი). ეს აღმოსავლური ხუმრობაა, ტირანების ჩვევებს რომ დასცინის, სდევნიან ლამაზ ქალებს, ხოლო მრისხანებისათვის და დასასჯელად სრულიად უდანაშაულო ხალხს იმეტებენ. დიდსულოვნად პატიობენ გამოუსწორებელ დამნაშავეებს და მკვლელებს.

მეორე ეპიზოდი აცოცხლებს ივანე მრისხანეს ცვილის ფიგურას (კონრად ფეიდტი). იგი არის გაუმაძღარი დროსტარებისა და გაუგონარი უღმობლობის ნიმუში. მათთან შედარებით მმართველი ფილმიდან “ვანინა” არის არც მეტი, არც ნაკლები – ქერუბიმი. ივანე მრისხანე არა მარტო წყევტს სხვის საქორწინო ნადიმს, მიჰყავს პატარძალი თავის საძინებელში, არამედ გაუგონარი სადისტური გაწაფულობით იგონებს სულიერი და ფიზიკური წამების ნაირსახეობებს. ყოველი თავისი მსხვერპლის წინ ის ქვიშის საათს დგამს იმისთვის, რომ იტანჯოს თავისი აღსასრულის მოლოდინში. შურისმაძიებელი შეთქმულების ფანდის გამო ივანე ფიქრობს, რომ ის ვიდაცამ მოწამლა. თავის წინ იმ ავბედით ქვიშის საათს დგამს და თავისი აღსასრულის მოლოდინში ატრიალებს მას. ივანე მრისხანეს კალიგარისა და დოქტორ მახუზეს ბედისწერა ხვდა წილად. იგი ჭკუიდან იშლება.

მესამე ეპიზოდში ჯეკი-მფატრავის (ვერნერ კრაუსი) ფიგურა და ჩარჩოს გამომხატველი მოთხრობის გმირები ერთმანეთს სიზმრის საშუალებით უკავშირდებიან. დაღლილ პოეტს ჩაეძინება და ხედავს სიზმარს, როგორ სეირნობს ცვილის ფიგურების კაბინეტის მფლობელის ქალიშვილთან ერთად, როგორ ჩნდება ჯეკი-მფატრავი და მისდევს მას. ეპიზოდი სულ დევნაა, მაგრამ ეს დევნა, გაქცევა, მშვენიერ წარმოდგენას ქმნის ყველა იმ საშინელებებსა და კოშმარებს, რომელიც ჩნდება ნებისმიერ ივანე მრისხანეს არსებობისას.

ფილმი “ცვილის ფიგურების კაბინეტი” დადგა რაინჰარდტის თანამებრძოლმა, გერმანული კინოს ომისშემდგომი პერიოდის თვალსაჩინო რეჟისორმა პაულ ლენიმ, რომელიც ინტერიერების უბადლო შემქმნელი იყო. არარეალური სამყაროს შეგრძნება, რომლითაც გამსჭვალულია ეს სამი ეპიზოდი, ნამდვილად მართებულია ის, რომ ეპიზოდების ცენტრში ცვილის ფიგურები დგას. მსგავსი ფიგურები ჩვეულებრივ მეფეებს, მკვლელებს და შორეულ წარსულში მცხოვრებ გმირებს ასახავს.

ერთ-ერთი კრიტიკოსი წერდა, პაულ ლენის ძალზე გაუმართლა, რომ ამ ფილმში მიიწვია თანამედროვეობის სამი ბრწყინვალე მსახიობიო ⁴⁵. მართლაც, ემილ იანინგსმა (გარუნ ალ რაშიდი), კონრად ფეიდტმა (ივანე მრისხანე) და ვერნერ კრაუსმა (ჯეკი-მფატრაფი) დიდად შეუწყვეს ხელი კინოსურათის მსოფლიო ტრიუმფს.

ლენიმ შექმნა საინტერესო ფანტასტიკური ექსპრესიონისტური დეკორაციები და არანაკლებ საინტერესო კოსტუმები, რამაც გამოიწვია ფილმის შემქმნელებისათვის არარეალურობის შეგრძნება, რითაც გამსჭვალულია სამივე ეპიზოდი. ეპიზოდების ცენტრში ხომ ცვილის ფიგურები იმყოფებიან, ასეთ ფიგურებს აკეთებენ მეფეების, გამოჩენილი მოღვაწეების, მკვლელების სახელზე.

გარუნ ალ რაშიდის ეპიზოდი შესრულებულია ოპერეტის სტილში, მდიდრული აღმოსავლური დეკორაციებისა და სტილიზირებული ქალაქის ფონზე. გარუნის თავგადასავალი გროტესკულ ხასიათს ატარებდა, რაც შიგა და შიგ ბუფონადაში გადადიოდა. მთლიანობაში იგრძნობოდა რეჟისორის ფაქიზი იუმორი და უჩვეულო ფანტაზია. მეორე ლეგენდა გადაწყვეტილია სხვანაირად. მასში ნათლადაა წარმოჩენილი ექსპრესიონისტური ტენდენციები, როგორც დეკორაციების გაფორმების, ასევე განათების მანერებში. მესამე ეპიზოდი პოპულარული პოლიციური – დეტექტიური ფილმების მსგავსად მოგვითხრობს ცნობილი ლეგენდარული მკვლელის ამბავს. ვერნერ კრაუსი, რომელმაც რამდენიმე წლით ადრე ექიმი კალიგარი განასახიერა, ამ როლში სრულიად სხვა ტიპაჟად გამოჩნდა და ერთობ ნატურალისტურ ფერებში ითამაშა.

ოპერატორმა ჰანს ლერკიმ წარმატებით გამოიყენა საოპერატორო ოსტატობის ყველა თვალსაჩინო ხერხი – გაბედული რაკურსები, ექსპრესიონისტური მოძრაობებით შექმნა გამიზნული კადრის ორიგინალური კომპოზიცია, ამავე მიზნით მან ფილმში ჩადო ოპტიკური დეფორმაციები. რაც შეეხება განათებას, აქ მან უზადო ნიჭი წარმოაჩინა, როგორც ამ საქმის დიდმა მცოდნემ.

„ცვილის ფიგურების კაბინეტი“ მთავრდება სავსებით რეალისტურად და მშვიდობიანად: თენდება, პოეტი იღვიძებს, კაბინეტის მეპატრონე გამოჩნდება თავის ქალიშვილთან ერთად, რომელიც მოსწონს პოეტს და როცა მამა გადის, ახალგაზრდები ერთმანეთს კოცნიან.

პაულ ლენი იმდენად პოპულარული გახდა სწორედ ამ კინოსურათით, რომ ორიოდუე წელიწადში იგი მიიწვიეს პოლივუდში, სადაც რამდენიმე ფილმი გადაიღო, მაგრამ მისი შემოქმედების შემდგომი წინსვლა მოულოდნელმა სიკვდილმა შეწყვიტა.

ცვილის ფიგურების სხვაგვარი ყოფიერება ბაზრის ფარდულში მოწმობს იმას, რომ რაშიდი, ჯეკი-მფატრავი და ივანე მრისხანე მხოლოდ მოჩვენებებია, ერთნაირად დაშორებული, როგორც თანამედროვე ცხოვრებას, ასევე ცოცხალ რეალობასაც.

“ვანინას”, “მაბუხესა” და მსგავსი ფილმების პერსონაჟების მაგვარად “ცვილის ფიგურების კაბინეტის” პერსონაჟები იღვრიან განსაკუთრებული გამომსახველობის იმ ეპიზოდებში, სადაც იშლება ტირანული ძალაუფლების ბუნება.

ყველაზე საინტერესო ეპიზოდი – ეს არის ჯეკ-მფატრავის შესახებ, რომელიც თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს კინოხელოვნების უმაღლეს მიღწევად. მოქმედება ისევ იმ ბაზრობაზე ხდება, რომელსაც ხალხი უკვე იცნობს, როგორც ხმაურიან, გასართობ ადგილს. მაგრამ ამჯერად ეს ადგილი ძალზედ გავერანებულია, მხოლოდ აჩრდილები დაბორიალობენ. ექსპრესიონისტული ტილოები, მოხერხებული განათების ეფექტები და ბევრი სხვა მეთოდი, რომლებიც მიღებული იყო 1924 წელს – გამოყენებული იყო ამ საშინელებათა ფანტასმაგორიის შესაქმნელად. მსგავსი მხატვრული ხერხები “კალიგარიში” შევსებულია რაღაც ახლით, სადაც პერსონაჟები სრულიად გარკვევით, სიმბოლურად გამოხატავენ ქაოსისა და ტირანიის ურთიერთკვეთას. “ცვილის ფიგურების კაბინეტი” – ეს არის ტირანიებზე შექმნილი ფილმების ბოლო ეტაპი.

კრაკაუერი თავის ნაშრომში აღნიშნავს: გერმანელები, რომლებიც ცდილობენ გარკვეულიყვნენ საკუთარ სულებში, არა მხოლოდ იტანჯებოდნენ ტირანიებზე ფიქრით, არამედ თავის თავს ეკითხებოდნენ: რა მოხდება, თუ ტირანიას, როგორც საზოგადოებრივ წესრიგს უარყოფდნენ? მაშინ სავარაუდოდ, სამყარო ქაოსს დაუბრუნდება, ტაბუ აეხსნება ველურ ვნებებსა და პირველყოფილ ინსტიქტებს ⁴⁵.

გამოჩენილი კინოკრიტიკოსი სერგეი კომაროვი წერდა – „ერთ ფილმში გაერთიანება რამდენიმე სიუჟეტის, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს ჩანაფიქრით და სტილისტიკური გაფორმებით, წარმოადგენდა სხვას არაფერს, თუ არა პირველდაწყებითი პოზიციიდან უკუსვლას“⁴⁶. ამის მიზეზები უბრალო და მარტივი იყო – ერთი მხრივ, მაყურებელს უკვე აღარ აინტერესებდა სუფთა ექსპრესიონისტური კინონამუშევრები და, მეორე მხრივ, 20-იანი წლების მეორე ნახევარში გერმანიის პოლიტიკურ და სოციალურ ცხოვრებაში მოხდა მნიშვნელოვანი ცვლილებები, რომლებმაც გერმანულ კინემატოგრაფს ახალი პერსპექტივები დაუსახა.

1920 წლიდან 1924 წლამდე, იმ დროს, როცა გერმანელი კინემატოგრაფისტები სულაც არ მოიაზრებდნენ თავისუფლებისათვის ბრძოლის თემის დამუშავებას და არც კი შეეძლოთ ამის წარმოდგენა, ფილმები, რომლებიც დროებას, პირველყოფილ ინსტიტუტების პარპაშს ასახავდნენ, იმდენად ბევრი იყო, როგორც სურათები ტირანებზე. გერმანელი ერი თავის ყოველდღიურ ცხოვრებაში გონებით არაერთხელ უბრუნდებოდა განგების უძველეს გაგებას, ბედისწერასაც, რომელიც მართულია უღმობელი განგებით, იყო მათთვის არა მხოლოდ უბედური შემთხვევა, არამედ უდიდესი მოვლენაც, რომელმაც შიშში ჩააგდო ყველა, ვინც იომენდა და ყველა, ვინც მოწმე იყო სხვისი უბედურებისა.

ამ პერიოდისათვის გამოვიდა გერმანელი იდეალისტ-ფილოსოფოსის ოსვალდ შპენგლერის წიგნი “ევროპის დაისი”, თუმცა ძალიან ბევრმა გერმანელმა ფილოსოფოსმა და მეცნიერმა ეს წიგნი ანათემას გადასცა, მათ არ შეეძლოთ შეესუსტებინათ შპენგლერის კონცეფციის მიზიდულობა, რომელიც საყოველთაო დაცემას წინასწარმეტყველებდა, გამომდინარე ისტორიული პროცესების კანონებიდან.

ბელისწერის თვითნებობა გერმანულ კინოში

მეორე ჯგუფის ფილმებს შორის, რომელიც მალევე მოყვნენ “კალიგარის”, ეს იყო ფრიც ლანგის ორი კინოსურათი, რომლებშიც განგება მთავარ როლს ასრულებდა. პირველი ფილმი, რომელიც “მაბუხემდე” ერთი წლით ადრე, 1921 წელს გამოვიდა, იყო “დაღლილი სიკვდილი”.

ამ ფილმისათვის ისევე, როგორც სხვა დროს, სცენარის ავტორი, თეა ფონ ჰარბოუსთან ერთად იყო, მისი მეუღლე ფრიც ლანგი. გერმანიაში ფილმის სათაურით “დაღლილი სიკვდილი” – გამოსვლის შემდეგ ერთმა გესლიანმა კრიტიკოსმა დაწერა რეცენზია, სადაც ფილმს ეწოდა “დამქანცველი სიკვდილი”⁴⁷.

ფილმმა დიდი გამოხმაურება გამოიწვია. ფრანგები მას ხოტბას ასხამდნენ და ხაზს უსვამდნენ გერმანულ ღირებულებებს, თუმცა მიუხედავად ამისა გერმანელები ცოტა მოგვიანებით მიხვდნენ ფილმის მნიშვნელობას. თუ კი უწინ მათ კინოსურათი მიუღებლად მიაჩნდათ, ახლა ეროვნული კინემატოგრაფის არაჩვეულებრივ ნაწარმოებად იქნა აღიარებული.

ნახევრად ლეგენდა, ნახევრად ჯადოსნური ზღაპარი, რომანტიკულად შელამაზებული ისტორია იწყება იმით, თუ როგორ ჩნდება ერთი გოგონა, თავის ახალგაზრდა შეყვარებულთან ერთად, ძველი ქალაქის სასტუმროში. მათ უერთდებით უჩვეულო, უცხო პიროვნება. ფილმში მოქმედება რამდენიმე წლის წინ გადადის. წლების წინ, იღუმალმა ადამიანმა იყიდა მიწა სასაფლაოს მახლობლად და შემოავლო მაღალი ღობე კარის გარეშე. შემდეგ ისევ ვუბრუნდებით სასტუმროს, სადაც გოგონა ცოტა ხნით გადის სამზარეულოში, ხოლო უკან დაბრუნებული აღმოაჩენს, რომ მისი შეყვარებული და იღუმალი ადამიანი გამქრალიყვნენ. შიშისაგან იგი კედელს ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს ენარცხება, რის შედეგადაც უგონოდ ვარდება. ცოტა ხნის შემდეგ მას პოულობს ქალაქის პროვიზორი, მიჰყავს თავის სახლში, უმზადებს გამოსაჯანმრთელებელ წამალს. ამ დროს სასოწარკვეთილი გოგონა ცდილობს, დალიოს შხამი, მაგრამ წამლის ერთი წვეთის დალევისაც ვერ ასწრებს, მოულოდნელად დაეძინება და გრძელ სიზმარს ნახულობს, რომელშიც ისევ ის მაღალი კედელი აღიმართება, მაგრამ ამჯერად კარით, ხოლო მის მიღმა მრავალსართულიანი კიბის ჯაჭვია. კიბის თავში გოგონას უცნობი ელოდება და სთხოვს შეყვარებული დაუბრუნოს, ხოლო უცნობი – იგივე სიკვდილის ანგელოზი და განგების წარგზავნილი, თუ არა თვითონ განგება, წაიყვანს მას ბნელ დარბაზში, სადაც სანთლები

ციმციმებენ, სანთლები კი არც მეტი და არც ნაკლები ადამიანის სულებია. უცნობი აიშლებს გოგონას, რომ თუ ის არ მისცემს სანთლებს ბოლომდე დაწვის საშუალებას, შეეყვარებულს დაუბრუნებს. ამ ეპიზოდში ფილმის ავტორები იყენებენ სწორედ იმ კომპოზიციურ ხერხს, რომელიც შემდგომში იქნა გამოყენებული “ცვილის ფიგურების კაბინეტში”. სანთლების ისტორია ამ ეპიზოდად არის დაყოფილი, რითაც მთავარი სიუჟეტი იწერება.

პირველი ეპიზოდი მუსულმანურ ქალაქში ხდება, მეორე – რენესანსის ეპოქის ვენეციაში, ხოლო მესამე – ეგზოტიკურ ქვეყანაში – ჩინეთში. სამივე ეპიზოდში შეყვარებულები, თითქოს გადიან სულების ჩასახლების სამ სტადიას; იტანჯებიან ეჭვიანი, მკაცრი და ხარბი ტირანიის დაჟინებული მოთხოვნისაგან. სწორედ ეს აახლოებს ფილმს ლიუბიჩის ისტორიულ-კოსტუმირებულ კინოსურათებთან. გოგონა სამჯერ ეცდება ეშმაკობით აჯობოს ტირანს, რომელმაც მისი შეყვარებულის სიკვდილი განიზრახა და სამჯერ შეასრულა ტირანმა თავისი მომაკვდინებელი ჩანაფიქრი, რომლისთვისაც მიმართავს სიკვდილს თუ განგებას, რომელიც ჯალათის სახით გვევლინება ყოველ ჯერზე. სამი სანთელი ჩაიწვება და გოგონა კვლავ სთხოვს სიკვდილის ანგელოზს შეიწყალოს მისი შეყვარებული, მაშინ ანგელოზი ბოლო პირობას უყურებს: თუ გოგონა სხვის სიცოცხლეს მოუტანს, მაშინ ვაჟს სიცოცხლეს უბოძებს. ამ ეპიზოდის შემდეგ ფილმში სიზმარი წყდება. პროვიზორი გოგონას შხამიან ჭიქას წაართმევს და ამცნობს, რომ თვითონაც მობეზრდა ცხოვრება, მაგრამ როგორც კი გოგონა სთხოვს მისთვის სიცოცხლე გაწიროს, პროვიზორი სტუმარს გარეთ გააბრძანებს.

უსახლკარო, ღარიბი და უმწეო მოხუცებიც საავადმყოფოში უარს ამბობენ ამ იდეაზე, მოულოდნელად საავადმყოფოში ცეცხლი ჩნდება. ყველა გარბის თავის გადასარჩენად, მაგრამ ახსენდებათ თოთო ბავშვი, რომელიც მარტო დარჩა აღმოდებულ შენობაში. ბავშვის დედის ცრემლებით შეძრწუნებული გოგონა ცეცხლმოდებულ ოთახში შედის და მაშინ, როდესაც ბავშვი ხელში ჰყავს, სიკვდილი ახსენებს პირობას და ხელებს იწვდის მისკენ, მაგრამ გოგონა არღვევს მოლაპარაკებას, არ უთმობს შეყვარებულის გამოსასყიდს და ბავშვს თავის ბედნიერ დედას მოუყვანს. ამასობაში ცეცხლი ძლიერდება და გოგონა ჩამონგრეულ სახლში რჩება, სიკვდილი მას გარდაცვლილ საქმროსთან გამოიყვანს, ხოლო მათი შეერთებული სულები ცაში აყვავებული ბილიკებით აღიან.

ფილმში ჩვენს წინაშეა ძველი ჯადოსნური ზღაპრის მოდიფიკაცია მოგზაურზე, რომელიც განცვიფრებულია თავისი მეგობრის ბოროტებით. ეს უცნაური ადამიანი ცეცხლს უკიდებს სახლს და მთელ მის მაცხოვრებლებს ცოცხლად დაწვავს. იგი ხელს უშლის მართლმსაჯულებას და სიკეთეზე ყოველთვის ბოროტებით პასუხობს. ბოლოს ის წარმოჩნდება ანგელოზად, რომელიც მოგზაურს უხსნის თავისი ჩადენილი ბოროტების ნამდვილ არსს, უხსნის, რომ ამ ყველაფერს ის არ სჩადის, არამედ ეს არის ბედისწერა, რომელც ცდილობს ხალხის დაცვას მოსალოდნელი საშინელებისაგან. თუმცა ფრინც ლანგის “დაღლილ სიკვდილში” ბედის მიერ ჩადენილ საშინელებას არც თუ ისე პარადოქსალური არსი აქვს, როგორც ზღაპარში. ფილმი მთავრდება გოგონას თვითაღკვეთით. ტიტრები მიუთითებენ მის მიერ ჩადენილი აქტის რელიგიურ მსხვერპლშეწირვაზე: “ის, ვინც კარგავს თავის სიცოცხლეს, ისევ პოულობს”. გოგონას ეს მსხვერპლი ასეთივე იდეას ატარებს, როგორც “ნოსფერატუს” ფინალში ნინას დამოძა.

სიუჟეტის პერიპეტიების მიუხედავად, თვით სიკვდილის ანგელოზი ძალზე ადამიანური ჩანს, სიყვარულითა და მზუნველობით ათბობს “სიკვდილი” სანთლებს, ბედისწერის წარგზავნილის გაადამიანურებით ფილმი ამტკიცებდა ბედის გადაწყვეტილების გარდაუვალობას. უდიდესი კედელი, რომელიც სიკვდილმა აღმართა, ეკრანის პარალელურად მიჰყვება მთელ კადრს და არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ წარმოიდგინოს ადამიანმა, თუ რაოდენ დიდია იგი. როდესაც მასთან გოგონა გამოჩნდა, კონტრასტი უშველებელ კედელსა და ნამცეცა გოგონასი მიგვანიშნებს, თუ რამდენად შეუბრალებელია ბედი, რამდენად ყრუა იგი ვედრებისა და ჩივილის მიმართ. იგივე ფუნქცია ეკისრება საფეხურებსაც, სადაც გოგონა სიკვდილის შესახვედრად ადის. ფილმში არის ძალზე საინტერესო ხერხი გამოყენებული, რომელიც მაყურებელს უმტკიცებს, რომ ბედისწერას ვერსად გაექცევა. ჩინურ ეპიზოდში, სადაც გოგონა თავის შეყვარებულთან ერთად გარბის შურისმაძიებელი იმპერატორისაგან, რომელიც ვერ პატიობს ქალიშვილს მისი მოფერების უგულვებელყოფას, წყვილი სულაც არ ჩქარობს, მიუხედავად იმისა, რომ იმპერატორმა მათ მღევარი დაადევნა. დევნა ფილმში და გაქცევა “ვანინაში” მიგვანიშნებენ ბედისწერის გარდაუვალ და უხილავ გზებზე. ეს ხომ ისეთი რამ არის, რომ რაც არ უნდა გააკეთოს ადამიანმა, რა ხრიკებსაც არ უნდა მიმართოს, დაგეგმილ დროს ბედისწერა მანიც წამოეწევა. ამ ყველაფრის დასტური კი ფილმის ფინალია.

1923 წელს კარლ გრიუნემ გადაიღო ფილმი “ქუჩები”. ამ ფილმის მთავარი გმირები არღვევენ სოციალურ კანონებს, რომ ღრმად ჩაფლულიყვნენ ცხოვრების ორომტრიალში, მაგრამ მათი ამბოხი არ აღმოჩნდა იმდენად ძლიერი, რომ წინააღმდეგობა გაეწიათ სოციალური კანონებისათვის, რასაც მთავარი გმირები მიჰყავდა სრულ მორჩილებამდე ან თვითმკვლელობამდე.

ფილმი “ქუჩები” მოგვითხრობს ერთ მეშინზე, რომელიც ოცნებობს მძაფრ შეგრძნებებსა და ღამის ქალაქის მძაფრ სიამოვნებაზე. ის სახლიდან გარბის, რათა აისრულოს ოცნება, მაგრამ ისეთ აურზაურში მოყვება, რომ თავ-ბედს იწვევლის, თვითმკვლელობასაც განიზრახავს, მაგრამ ბოლოს თავს დაიხსნის და მშვიდობიან, წყნარ, თუმცა მისთვის აუტანელ გარემოში ბრუნდება. იგი იძულებულია შეეგუოს რეალობას.

მთავარი გმირი გამოირჩევა ექსპრესიონისტული ფსიქოლოგიით და მთვარეულივით მოძრაობს როდესაც უხარია, ეშინია ამ აღფრთოვანებებზე. ყველაფერს გამოხატავს არარეალური ქესტებით. ქუჩა, სადაც მას ფათერაკი გადახდა თავს, ნაჩვენებია როგორც ჯუნგლები, რომელსაც მართავენ შეუცნობელი ძალები. დასაწყისში, როდესაც მას ქუჩა თავისკენ იზიდავს, აგზნებული გმირი მიდის ფანჯარასთან, მაგრამ ფანჯრიდან ქუჩაში ის ხედავს, როგორიც წარმოუდგენია: მფრინავ მანქანებს, ფეიერვერკებს, საზეიმო დემონსტრაციებს, ცირკის ჯამბაზებს, ქალებს. ამ ოსტატური მონტაჟის წყალობით, ქუჩა წარმოდგენილია ქაოსის სამეფოდ.

ექსპრესიონიზმის პარადელურად გერმანულ კინოში განვითარდა მეორე მიმართულება – “კამერშპილი”, რაც ნიშნავს კამერულ თეატრს, რომელსაც კრიტიკოსები ექსპრესიონიზმის საწინააღმდეგოდ, მის ანტითეზად მიიჩნევენ. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორ მიმდინარეობას შორის არსებობდა საერთო რგოლები, ესენია: პავილიონური გადაღებებისათვის განათების ექსპრესიული შესაძლებლობების ფართო გამოყენება და ქაოსის შეგრძნება.

გერმანელმა კინომოყვარულებმა, რომლებიც ვამპირების, ტირანების, სადისტების, სულიერად დაავადებულების, მოჩვენებებისა და ფართო ისტორიული დრამების გმირებისაგან დაიქანცა, სიამოვნებით მიიღეს გერმანულ კინოში ახალი მიმართულება, რომლის რეჟისორები არ წყვეტდნენ ფილმის გამომსახველობითი გადაწყვეტისას კავშირს ექსპრესიონიზმთან. მათ ახალ მასალას მიმართეს – უბრალო ადამიანის სფეროს, პერსონაჟებს წერილი ბურჟუაზიიდან და მათ ცხოვრებაში დრამატულ მასალებს ეძებდნენ.

ყოველდღიური მოვლენები “კამერშპილის” ფილმში ექსპრესიონისტული გამოსახველობითი საშუალებების სისტემით წყდებოდა – პირობით, თითქმის თეატრალურ დეკორაციებში, კონკრეტული განათებებით, მსახიობები ხან ჰიპნოზში მყოფი მთვარეულებივით მოძრაობდნენ, ხან კი პირიქით, ჟესტების გადაჭარბებულ დინამიკას ავლენდნენ, რაც ისტერიკის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. ამ მიმართულების განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფილმებია: “ნამსხვრევები” (1921), “ახალი წლის ღამე” (1924) – რეჟისორი ლუპუ პიკი და ფრიდრიხ მურნაუს “უკანასკნელი ადამიანი” (1924).

“კამერშპილის” უმაღლეს მწვერვალად იქცა ფრიდრიხ მურნაუს ფილმი “უკანასკნელი ადამიანი”, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე გადიოდა ეკრანზე. ფილმში ადამიანის სულიერი კვლევა მიმდინარეობს ყალბი პრესტიჟის გარემომცველ საზოგადოებასთან ურთიერთობისას. ამიტომაც, მეშინური ყოფის გამოაშკარავება, მისი ირონიზირება, გროტესკის მხატვრული ხერხით მიმდინარეობს. სცენარის ავტორები იყვნენ: კარლ მაიერი და კარლ ფროინდი.

ადამიანის მდაბალი სულის გამოსავლენად ექსპრესიონისტებმა არა მარტო დეკორაციები, არამედ კინემატოგრაფიული შუქწერაც გამოიყენეს. ოპერატორ კარლ ფროინდი ვირტუალურად აგებდა შუქრჩდილოვანი კადრების კომპოზიციას, იგი ადამიანის განწყობას შუქით ხატავდა. ამიტომაც ფილმის “უკანასკნელი ადამიანის” ოპერატიული ხელოვნება კინემატოგრაფიული ნოვაციების საფუძველი გახდა. ფილმში იმდენად მაღალ დონეზე იყო წარმოჩენილი პლასტიკური ხელოვნება, რომ წარწერები თითქმის არ გვხვდება.

“უკანასკნელ ადამიანში” თავმოყრილი იყო ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისება. პერსონაჟები, რომლებსაც საკუთარი გვარი და სახელი არ გააჩნიათ, მოქმედებდნენ პროფესიის მიხედვით. ეს იყო სოციალისტური რეალიზმით გაჯერებული კინოსურათი, რომელშიც ისახებოდა გერმანელი ერის ცხოვრება აღნიშნულ პერიოდში.

“უკანასკნელ ადამიანს” საოცარი რეზონანსი მოჰყვა. ის მაღალ დონეზე შეაფასეს და „ფილმი-მანიფესტი” უწოდეს.

“კამერშპილი” კინოს კვლავ რეალიზმისაკენ შემობრუნებას ნიშნავდა, თუმცა ეს უფრო ლიტერატურული ნატურალიზმი იყო, ვიდრე რეალიზმი. ექსპრესიონიზმის მისტიციზმის, მოჩვენებისა და ისტორიის ნაცვლად “კამერშპილი” გვიჩვენებდა უბრალო ადამიანის ცხოვრებასა და ყოველდღიურ ყოფაში ეძებდა ისტორიებს თანამედროვე ტრაგედიებისათვის, სადაც

სოციალური სტატუსი განაგებდა ადამიანის მომავალს. ასეთი სახის ფილმებზე მოქმედება ვითარდება კლასიკური ტრაგედიების მიხედვით.

საქვეყნოდ ცნობილი ფილმი “ნიბელუნგები”, რომელიც 1924 წელს გამოვიდა, გადაღებული იყო სარეკლამო სააგენტო “დეკლა-ბიოსკოპისათვის”. ამ კლასიკური ფილმის მომზადებას ორი წელი დასჭირდა. სცენარი ფილმისათვის დაწერა თეა ფონ ჰარბოუმ, რომელსაც ძალიან იზიდავდა ასეთი მონუმენტური თემები, ხოლო ესოდენ ეპიკური კინოსურათის რეჟისორი იყო ფრიც ლანგი. თეა ფონ ჰარბოუმ სცენარის ძველი წყაროები თითქმის გაათანამედროვა. ჩრდილური მთები გადაიქცნენ შავბნელ ეპოქად, სადაც ლეგენდარული გმირები პირველყოფილ ვნებას არიან აყოლილნი. ფრიც ლანგი ამტკიცებდა, რომ ამ ფილმის არსი მდგომარეობს შემდეგში: ეს არის ფილმი, რომელშიც გამოცემულია ღრმად ეროვნული “სიმღერა ნიბელუნგებზე”, რაც თავისთავად, შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც გერმანული სულის ჭეშმარიტი გამოხატულება.

ფილმი “ნიბელუნგები” ძალზე განსხვავდება საოპერო ტეტრალოგიისგან “ნიბელუნგების ბორბალი”. კინოსურათი მდიდარია მოქმედებით, რომელშიც დანამდვილებით ჩანს ვაგნერის მუსიკის სული. პირველ ნაწილში (“ზიგფრიდის სიკვდილი”) გმირი ებმება დრაკონთან და ალბერეკთან საშიშ ბრძოლაში, რის შემდეგაც ის მიდის ბურგუნდის კარზე. მეფე გიუნტერს, თავისი დის ხელს სთხოვს, მაგრამ მეფის ბოროტი ქვეშევრდომი ჰაგენი პირობას მოსთხოვს: ზიგფრიდმა ქორწინებამდე უნდა მოაწადლოს გიუნტერის საცოლვე ბრუმჰილდა. ზიგფრიდი თანხმდება და ემორჩილება. იგი ჯადოსნური ქუდის მეშვეობით აიძულებს გოგონას, იქორწინოს მეფესთან.

ფილმის ბოლოს, ბრუმჰილდა კრიმჰილდასაგან იგებს თავის შერცხვენის ამბავს და ზიგფრიდის სიკვდილს მოითხოვს, რაზეც ადვილად თანხმდება ჰაგენი. კრიმჰილდა მეუღლის კუბოსთან იგი იფიცებს, რომ შურს იძიებს, რაც მოთხოვნილია ფილმის მეორე ნაწილში “კრიმჰილდას შურისძიება”.

კრიმჰილდა ცოლად მიჰყვება ბარბაროსი ჰუნების მეფეს ატილას და მისი დაჟინებული თხოვნით, მეფე მოიწვევს თავის სასახლეში ბურგუნდიელებს. ჰუნები, დიდ დარბაზში, რომელსაც შემდგომში ატილას ბრძანებით ცეცხლს უკიდებენ, თავს ესხმიან მოწინააღმდეგეს, ხოლო კრიმჰილდა, რომელმაც გიუნტერი და ჰაგენი დალოცა, თვითონაც იწვება ცეცხლში, ხოლო მასთან ერთად ქმარი – ატილაც ყვება აალებულ სასახლის ნანგრევებში.

თეა ფონ ჰარბოუ სტატიაში “ნიბელუნგებზე” წერდა: რომ თავის სცენარში იგი ეცადა, ხაზი გაესვა შეუბრალებლობისათვის, რომელიც აუცილებლად გამოიწვევს უამრავ ცოდვას ⁴⁸.

“დაღლილ სიკვდილში” ბედისწერა მართავს ყველა ტირანს, “ნიბელუნგებში” კი – აბოპოქრიფული ინსტიტუტებისა და ვნებების ანარქიული აფეთქებები. “ნიბელუნგებში” შინაგანი აუცილებლობა მართავს სიყვარულის მომაკვდინებელ დინებას, ზიზღს, ეჭვიანობის და შურისძიების წყურვილს. ჰაგენი ბედის წარგზავნილია. საკმარისია მისი აჩრდილი იყოს სადმე და წარმატება სადღაც გვერდით ჩაივლის, სამაგიეროდ იმარჯვებს წინაწარმეტყველება. შესახედავად ჰაგენი გიუნტერის დამჯერ ვასალად გვევლინება, ხოლო სინამდვილეში ძალაუფლებისა და განდიდების ჟინით იწვოდა.

ლანგის კინოსურათს მაღალი შეფასება მისცეს კრიტიკოსებმა და რეჟისორის საუკეთესო კინონაწარმოებად აღიარეს, მაგრამ გაქირავებაში მან მოსალოდნელი შედეგი არ აჩვენა, რადგან მაყურებელმა ნაკლები ინტერესი გამოიჩინა. პომერი და მისი გუნდის წევრები მიხვდნენ, რომ ამ პროდუქციით მოგებას ვერ ნახავდნენ და ვერც ჰოლივუდს გაემიჯნებოდნენ, ამიტომ “დეკლარიაციის” ხელმძღვანელობამ უარი თქვა შემდგომში ამგვარი კინოპროექტების წარმოებაზე და ისევ კომერციული ფილმების შექმნას შეუდგნენ.

ფილმში ბედისწერის დრამა იშლება სცენებში, რომლებიც გარდასული საუკუნეების მხატვრული ტილოებით არის სტილიზირებული. სცენა, სადაც ზიგფრიდი ცხენზე ამხედრებული მიჰქრის ჯადოსნურ ტყეში, პავილიონშია გადაღებული და გვაგონებს ბიოკლინის “დიდ ბატონს”.

ფილმი მდიდარია ეფექტური და დახელოვნებული დეტალებით: მშვენიერი ნისლიანი ეპიზოდები ალბერტიკთან, ალის ტაღლები, რომლებიც გარს ახვევია ბრუმჰილდას, ახალგაზრდა არყის ხეები ნაკადულთან, სადაც ზიგფრიდს კლავენ. ყოველ მათგანს განსაკუთრებული ფუნქცია აქვს. მანამ, სანამ ზიგფრიდი თავის ვასალებთან ერთად გიუნტერის სასახლეში მოვიდოდა, მათი ნამცეცა ფიგურები ჩნდებიან უშველებელ ხიდზე. ეს კონტრასტი ხიდისა და მის ქვეშ მყოფ უფსკრულს შორის გამოსახავს მთელი ამ ეპიზოდის ხასიათს.

ფილმში ინტერიერი მორთულია ძველი ორნამენტით, რაც კადრების კომპოზიციის ორნამენტულობას ზედ ერთვის. აქ ყველაფერი ორმაგად არის გაფორმებული, კედლები, ფარდები, ჭერი, ტანსაცმელი. ეს ყველაფერი მრავლადაა ფილმის პირველ ნაწილში, ხოლო მეორეში არის ”სიზმარი შევარდნებზე”, რომელიც ნახა კრიმჰილდამ. ჩვენს წინაშეა

ჩვეულებრივი მულტფილმი ჰერალდიკის ნიშანზე, სადაც რიტმულ მოძრაობაში გამოხატულია ორი შავი შევარდენი და თეთრი მტრედი. ხანდახან ამ ეპიზოდებში თვით მსახიობებიც კი ორნამენტულ ფიგურებად წარმოგვიდგებიან. ასეთივე ორნამენტული სტილი გამოყენებულ იქნა “ჰამლეტშიც” (1920), რომელიც გერმანელმა რეჟისორმა სვენ გადმა გადაიღო და რომელშიც მთავარი როლი ითამაშა ასტა ნილსენმა.

ეს მხატვრული ხერხები მაყურებელს ბედისწერის გარდაუვალობის შეგრძნებებს უღვივებს, რომელიც მიუთითებს ორნამენტულობის სრულ გამარჯვებაზე ადამიანურ გრძნობებზე. ფილმში უსაზღვრო ძალაუფლება ისახება ისეთი მიმზიდველი ორნამენტალურ კომპოზიციებში, სადაც ხალხმრავლობაა, რაც იკვეთება ნაცისტურ რეჟიმშიც კი, რომელიც მხატვრულად ავლენდა ადამიანური მასების მოწყობას, მკაცრი ორნამენტულობის გადახრას, ყოველთვის, როდესაც პიტლერი ხალხის მასების წინაშე სიტყვით გამოდიოდა, ის ხედავდა თავის წინ არა ათასობით მსმენელს, არამედ ათასობით ადამიანის ნაწილებისაგან შექმნილ მოზაიკას ⁴⁹.

„უფას“ პრეზიდენტი ლანგს უმტკიცებდა, “რომ “ნიბელუნგებით” ისინი ხაზს უსვამდნენ გერმანელების უპირატესობას ამერიკელების წინაშე ისტორიული თვალსაზრისით, რადგან ზიგფრიდით გმირი ამ უკანასკნელებს არ ჰყავდათ და მათი ეპიკური პერსონაჟები მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლის წინანდელი შერიფი და კოვბოები იყვნენ. ეს გახდა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ამ ფილმს განსაკუთრებული რისხვა დაატყდა თავს კრიტიკოსებისაგან, როცა ის აშშ-ში ეკრანებზე გადიოდა, რის გამოც „ნიბელუნგები“ მალევე მოიხსნა კინოთეატრების რეპერტუარიდან. ამერიკელმა კონკურენტებმა შევებით ამოისუნთქეს, რადგან მორიგ „გერმანულ შეჭრას“ გადაურჩნენ. ამის საპირისპიროდ, ლანგის ნამუშევარი ევროპის ქვეყნებში წარმატებით გადიოდა და იგი შედეგად აღიარეს.

პიტლერისტული ოფიციალური ფილმი – “ნებისყოფის ტრიუმფი”, რომელიც ეძღვნებოდა ნაცისტების ყრილობას, მიუთითებს იმაზე, რომ ნაციზმის დეკორატორები საზრდოობდნენ ფრიც ლანგის “ნიბელუნგებით” მაშინ, როცა ქმნიდნენ თავიანთი მასობრივ ორნამენტალურ კომპოზიციებს ⁵⁰.

“ნიბელუნგებში” მოქმედებები ვითარდებოდა აუჩქარებლად – ნელი თვალსაზრისით, მათი აუჩქარებელი ცვლილება, რომელიც ჩრდილავს სამეფოს მოხდენილობას, გააზრებული ხერხია. ის მაყურებლის ყურადღებას მიმართავს

ფილმის მოქმედებაზე, სადაც ისახება ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული პროცესი, რომელსაც ბედისწერა მბრძანებლობს.

კინო ეპოქასთან ერთად

მას შემდეგ, რაც 1924 წელს მარკის კურსი დასტაბილურდა, გერმანიაში მიიღო შეიარაღებაზე “დაუესის გეგმა”, რომელმაც დაადგინა ფულადი რეპარატურების ზომა და დაამტკიცა გერმანიის შეერთება მოკავშირეების ფინანსურ სისტემასთან. ცხოვრება თანდათან ნორმალურ კალაპოტში ჩადგა, ხოლო ინფლაცია შორეულ კოშმარად იქცა. ეს სტაბილიზაციის პერიოდი “დაუესის გეგმის” ნიშნით, რომელიც გაგრძელდა 1929 წლამდე, რის შედეგადაც მოხდა სრული ეკონომიკური კრახი, რამაც წერტილი დაუსვა მოჩვენებით კეთილდღეობას.

მთელი ამ წლების მანძილზე კანცლერმა შტრეზემანმა ჩაატარა ჭკვიანური პოლიტიკური გეგმა, რომლითაც გერმანია შეიყვანა “ერთა ლიგაში”. თუმცა ჰიტლერი მთელი ძალით ცდილობდა, რომ სახელი გაეტეხა ე. წ. “ვაიმარის რესპუბლიკისათვის”. მისი მოსმენა არავის სურდა. მათი იდეები დავიწყებას მიეცა, არა იმიტომ, რომ “ვაიმარის რესპუბლიკას” აღმოაჩნდა ძლიერი შემადგენლობა, არამედ გამომდინარე იქიდან, რომ საზღვარგარეთიდან შემოდის სესხის ძლიერი ნაკადი, რომელიც ამცირებდა უმუშევრობას...

ამ სესხის წყალობით გერმანელი მრეწველები თანდათან აფართოვებენ თავიანთ წარმოებას. 1924-29 წლებში მოსამსახურეთა რიცხვი გაიზარდა ხუთჯერ იმ დროს, როცა მუშაკთა კლასი ძლივს გაორმაგდა. თავისი ეკონომიკური და პროფესიული მდგომარეობით მოსამსახურეთა არმია არ გამოირჩეოდა მუშებისაგან. იმის მაგივრად, რომ გაეცნობიერებინათ თავიანთი პოლიტიკური არსებობა, მოსამსახურეები მთელი ძალით ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ თავიანთი წვრილბურჟუაზიული სტატუსი. თავის მხრივ, მუშები ცხოვრობდნენ იმედით, თუმცა მათი მდგომარეობა კიდევ უფრო მძაფრდებოდა იმით, რომ საშუალო კლასმაც დათმო პოზიცია. მიუხედავად იმისა, რომ ეს მოსამსახურეები ავსებდნენ ქალაქებს. ფაქტიურად ისინი იმყოფებოდნენ ცასა და დედამიწას შორის, მათი სოციალური მდგომარეობა საზოგადოებაში იყო საკმაოდ რთული, რას დამოკიდებული იყო მათ ფსიქოლოგიურ რეაქციებზე. კინემატოგრაფი კი, ცხადია, ამ ყველაფერს ვერ ტოვებდა ყურადღების გარეშე.

დაწყებული 1924 წლიდან, ეკონომიკურმა გაჭირვებამ ხელი შეუწყო გერმანული კინემატოგრაფიის განვითარებას გაცილებით ეფექტურად, ვიდრე წინა წლებში. ინფლაციის დროს გერმანელი კინომრეწველები არსებობდა

არსებული გაჭირვების გარეშე, რაც მდგომარეობდა შემდეგში – ხალხი სარგებლობდა ყველა შესაძლო ხელმისაწვდომი სიამოვნებით და ფლანგავდა ფულს. მათი რიცხვი თავიდან იზრდებოდა. მეორე მხრივ ფილმების ექსპორტს მოჰქონდა ძალიან დიდი მოგება.

ფრიც ოლიმსკი თავის ნაშრომში “კინემატოგრაფი ეკონომიკის შესახებ” მიუთითებდა, რომ გერმანული კინოპროდუქციის მხატვრული დონე იყო მნიშვნელოვნად დაბალი, ვიდრე სხვა ქვეყნებისა, მიუხედავად ამისა, მაინც უნდა ავლნიშნო, ისეთი საოცარი ფილმები, როგორიცაა “ქუჩა” და “საახალწლო ღამე”.

გერმანულ ფილმებზე უცებ დაეცა საზღვარგარეთიდან მოთხოვნილება, ამიტომაც კინომრეწველობამ განიცადა მძიმე დარტყმა. დაიწყო სტაბილიზაციური კრიზისი. მაგრამ როგორც ცნობილია, ადამიანს ღმერთი უბედურებაში არ მიატოვებს, ასეთი ღმერთი ამ სიტუაციაში აღმოჩნდა ჰოლივუდი.

ჰოლივუდელი მაგნატები ხვდებოდნენ, რომ როგორც კი გერმანიაში აღდგებოდა სტაბილური კურსი, გერმანული ბაზარი მათ ფართო შესაძლებლობებს მისცემდა. ისინი ჩაერთვნენ საქმეში და დაიწყეს გერმანიაში ამერიკული ფილმების შეტანა. ამ პერიოდში მათ არა მარტო დააარსეს საკუთარი გამჭირავებელი სააგენტოები, არამედ შეისყიდეს მსხვილი გერმანული კინოთეატრები და ახლებიც ააშენეს.

იმისთვის, რომ გერმანელებს შეეჩერებინათ ამერიკული ფილმების ნაკადი, მთავრობამ გამოსცა დადგენილება, რომლის თანახმადაც თითოეულ უცხოურ ფილმს უნდა მოჰყოლოდა გერმანული კინოსურათის გამოშვება. ამ დადგენილებამ გამოიწვია სავსებით მოულოდნელი შედეგი. დაიბადა და განვითარდა კინოპროდუქციის ახალი სახე “Фильм квоты”. ერთადერთი აზრი მათი არსებობისა მდგომარეობდა იმაში, რომ შეეძინათ ნებართვა ფილმის გადასაღებად, რომელიც ნებას რთავდა მის მფლობელს, შემოეტანა გერმანიაში უცხოური ფირი.

კაფეში, სადაც ჩვეულებრივ იკრიბებოდნენ კინოაგენტები, ეს ნებართვა უტოლდებოდა აქციებს. რა თქმა უნდა, ამერიკელებს სურდათ რომ რაც შეიძლება მეტი აქცია მოეპოვებინა, ამიტომ ისინი უშვებდნენ საკუთარ “Фильм квоты”-ს. გერმანიაში დამატებით აფინანსებდნენ და ყიდულობდნენ გერმანულ კინოფირებს. ჰოლივუდმა შეაღწია გერმანიაში ყველაზე ურცხვი, მოურიდებელი სახით, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩებოდა, ამერიკელების წყალობით გერმანულმა კინომრეწველობამ შეძლო გამოსულიყო კრიზისული მდგომარეობიდან.

ორმა ჰოლივუდურმა კომპანიამ აიძულეს “უფა”, მოეწერა ხელი ე. წ. “პარუფამენტის” შეთანხმებაზე, რომლის თანახმადაც გერმანელებს გამოეყოთ მნიშვნელოვანი სესხი. სანაცვლოდ “უფას” უნდა წარედგინა ამერიკული კრედიტორებისთვის თავისი პატენტი კვოტის ფილმებზე. ამ შეთანხმებამ გამოიწვია სრული კატასტროფა.

გარე ზეწოლის გავლენით და შინაგანი ადმინისტრაციული არეგ-დარევის შედეგად, 1927 წელს “უფა” აღმოჩნდა სრული გაკოტრების ზღვარზე და მაშინ მის საშველად გამოვიდა ჰუგენბერგი – პრუსიელი კონსერვატორი და აქციონერი. მას სურდა, დაეჩრდილა წამყვანი გერმანული კინოფირმა. მას შემდეგ რაც კიდევ ერთხელ გადახედეს “პარუფამენტის” შეთანხმებას, “უფას” შეეძლო გამხდარიყო ჰუგენბერგის ხელში პროპაგანდის მძავრი იარაღი, მაგრამ რამდენადაც “ვაიმარის რესპუბლიკა” ჯერ კიდევ ძლიერად იდგა ფეხზე, ჰუგენბერგმა არ გამოიყენა ის იარაღი სრულად. იგი იყო ბიზნესმენი, ნაციტური შემოქმედების ნიღბის ქვეშ და შეძლებისდაგვარად ცდილობდა, დემოკრატიული რეჟიმის წინააღმდეგ მოქმედებას.

1927 წელს ფირმა “ფებუსი” გაკოტრდა, ყველამ გაიგო, რომ მსხვილ კინოფირმას აფინანსებდა და ხელმძღვანელობდა კაპიტანი ლომანი, რომლის ფული მოედინებოდა რეისსვერის საიდუმლო ფონდებიდან.

როგორც კი “დაუესის გეგმა” ძალაში შევიდა, გერმანული კინემატოგრაფიის სახე ძალიან შეიცვალა. მაშინდელი ცხოვრება თანდათან უბრუნდებოდა ნორმალურ კალაპოტს.

ფილმი, რომელიც შეიქმნა სტაბილიზაციის პერიოდში, გამოხატავდა ინტერესს გარეგან სამყაროსთან, ყურადღებას ამახვილებდა ცოცხალ მოვლენებზე. თავისი არსით ეს ფილმები იყო რეალისტური. ახალი კინოპროდუქციის ესთეტიკური ღირებულებები, შედარებით ომის შემდგომ ფილმებთან ჩანდა ბევრად საეჭვო.

პოლ როტი წერდა: – ნამდვილი გერმანული კინო წყნარად იღუპება ⁵²... სხვადასხვა გაზეთები ერთხმად ამტკიცებდნენ საყოველთაო დაცემას. ისინი ცდილობდნენ გაერკვიათ რა ხდებოდა, თუმცა მიზეზი ამ დაცემისა შეიძლება აღვნიშნოთ იმით, რომ ოციანი წლების კინოექსპრესიონისტები ტოვებდნენ გერმანიას და ჰოლივუდისაკენ მიდიოდნენ. ჰოლივუდის გამოძახილზე პირველები აღფრთოვანდნენ ლიუბიჩი და პოლა ნიგრი, ჰანს კრელი და ბუხოვეცკი. 1925-26 წლებში მათ რიცხვს შეუერთდა ბერგერი, ლუპუ პიკი, პაულ ლენი, მურნაუ და ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ: კონრად ფეიდტი და ემილ იანიგსი.

ჰოლივუდი, რა თქმა უნდა, ზრუნავდა თავის მხატვრული ნაწილების გამდიდრებაზე, მაგრამ მისი მთავარი მიზანი ყველაზე საშიში კონკურენტის განადგურება იყო.

1925 წელს ატმოსფერო შედარებით დამშვიდდა, შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნებასა და პოლიტიკაში რევოლუციური ექსპერიმენტების დრო თანდათან წავიდა. მოდის განახლების პერიოდი, ფანტასტიკურიდან გამოყოფა და რეალისტური ხელოვნების დამკვიდრება. გერმანულ კინოში მოდის ევალდ ანდრე დიუპონი, რომელიც მანამდე ჟურნალისტი იყო. იგი იწვევს “ტრივიალურ” ჟანრში მუშაობასა და იღებს დეტექტივებს და სათავეს ადებს კინოსურათებს. ერთ-ერთი ასეთი ფილმია “გოგონა”, რომლის კადრები გადაღებული იყო ნეაპოლში. დიუპონი იყო ტიპური მუნჯი კინოს რეჟისორი და ქმნიდა შთამბეჭდავ სცენებს იმპროვიზაციის მეშვეობით, მსახიობ ერნესტ დოიჩისა და ჰენი პორტენის დამსახურებით. ფილმი “ძველი კანონი” (1925) მას გამოუვიდა მღელვარე ფილმად თავისი საყვარელი “სასიყვარულო სამკუთხედებით”, მკვლელობითა და ეჭვიანობით, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი, საბოლოო ჯამში, საკმაოდ ბანალური გამოდგა, იგი ეკრანზე გასვლისთანავე სრულ ტრიუმფით სარგებლობდა და რეჟისორს მოუტანა ჯერ ჰოლივუდში მიპატიჟება, შემდგომ კი – ლონდონში.

კიდევ ერთი აღმოჩენა საპირისპიროდ დიუპონისა, იმხანად იყო გეორგ ვილჰელმ პაბსტი, რომლის პირველი ნამუშევარში გამოისახა მეტაფიზიკური ლტოლვები. ფილმში “განძი” (1925) მოთხრობილია ისტორია განძის შესახებ, რომელიც ჩაფლულია მიწაში და ატარებს ერთგვარ საიდუმლოს. ფილმში კადრები გადაღებულია ისე, რომ მაყურებლის წინაშე იშლება ფერწერული ტილოების მონაცვლეობა. აქ დეკორაციები განზრახ ხელოვნური, გადაჭარბებულად დამახინჯებული და უცნაურია. აგრეთვე საინტერესო დატვირთვა აქვს შუქ-ჩრდილებით თამაშსაც. რეჟისორის მომდევნო ფილმი იყო “უსიხარულო ქუჩა” (1925). სადაც მონაწილეობა მიიღო გრეტა გარბომ. ფილმში მოთხრობილია ვენის ცხოვრების შესახებ ინფლაციის დროს და ადამიანთა უუნარობა, რომ ჩაფლულიყვნენ ამ ცხოვრებაში. ეკრანზე იშლება აუტანელი სიდატაკის სურათები. ფილმი მთლიანად პავლიონშია გადაღებული და დატვირთულია სიმბოლიზმით. რეჟისორმა ამ კინოსურათში პირველად გამოიყენა ე. წ. “უჩინარი მონტაჟი”. ის ჩანართს სვამდა ახალი რაკურსით, მაშინ როცა ფიგურა ან საგანი გადაადგილდებოდა. ამით მონტაჟი შეუმჩნეველი იყო და თანაც მოქმედების დინამიზმს უწოდებდა ხელს ⁵². აღსანიშნავია ისიც, რომ

ფილმში “უსიხარულო ქუჩა” რეჟისორს გამოყვანილი ჰყავს ათი მთავარი მოქმედი გმირი.

პაბსტის მომდევნო ნამუშევარი იყო ფილმი “ერთი სულის საიდუმლოებანი” (1926), სადაც მის მიზანს წარმოადგენდა ეკრანზე გადაეტანა ფსიქოლოგიური თეორიები. მას კონსულტაცია გაუწიეს ზიგმუნდ ფროიდის მოწაფეებმა – კარლ აბრაჰამმა და პანს ზახსმა, რომლებიც რეჟისორმა სცენარის ავტორებადაც მიიწვია, თუმცა კინოსურათმა არ ივარგა და მას მოჰყვა ფროიდის შეხედულება ამ ფილმის შესახებ: – “ჩემი აზრით, შეუძლებელია გადავიტანოთ ჩვენი სამეცნიერო მდგომარეობა პლასტიკურ სახეებში. ამ ელემენტურ პოსკრიპტუმში, 20-იანი წლების პირველ ნახევარში, ეროტიკულ განზრახვებზე შედარებით მეტად იგებს რეალურ ნატურასთან შეჯახება, ვიდრე ფანტაზიებისა და სიზმრების რეალიზაცია, ახლა კი ოფიციალურად აღიარებს თავის ვალდებულებას ახალი მეცნიერების წინაშე, მაგრამ ფსიქოანალიზმა უკვე გაუღინთა სხვა ფილმები. მაგალითად, არაფრით გამორჩეული სცენარი “მეტროპოლისი”⁵³.

მქსპრესიონიზმის ბოლო პერიოდი

1927 წელს ეკრანზე გამოვიდა ფილმი “მეტროპოლისი”, რომელსაც კინორეჟისორი ფრიც ლანგი იღებდა ორი წლის განმავლობაში. სცენარის ავტორი იყო თეა ფონ ჰარბოუ. “მეტროპოლისი” ეს არის მასშტაბური მეტაფორული და სამეცნიერო-ფანტასტიკური ანტიუტოპია, რომელიც გერმანული კინოექსპრესიონიზმის განვითარების დასასრულად და უმაღლეს წერტილად მიიჩნევა. ფილმი უდავოდ კლასიკურად იქცა. მან უდიდესი გავლენა იქონია კინოხელოვნების მთელ შემდგომ განვითარებაზე.

ფილმში მომავალი ქალაქი მეტროპოლისი გაყოფილია უკიდურესობამდე მიყვანილი კაპიტალიზმით ორ ნაწილად. ზედა ქალაქი, სადაც სამოთხეში ცხოვრობენ ძალაუფლების მქონე მდიდრები და მიწისქვეშა ქალაქი, სადაც მუშები, გადაქცეული მონებად, ხდებიან მანქანების მსხვერპლი, მანამ, სანამ მანქანები თვითონ არ შეცვლიან მათ. ლანგის ეს ფილმი უნიკალურია ელემენტების შეთავსების დამსახურებითა და ზუსტი კომპოზიციით, სადაც ნივთს უკავია თავისი აუცილებელი ადგილი.

იმ დროისათვის ახალგაზრდა კრიტიკოსი ლუის ბუნეული წერდა: – “მეტროპოლისი” ეს არის ორი ფილმი ერთმანეთზე მიწებებული და გადაჯაჭვული ⁵⁴.

ფილმი იწყება ეპიგრაფით: “თავსა და ხელებს შორის შეამავლად გული უნდა იყოს”. ფილმში მოქმედება მომავალში ვითარდება. უდიდესი ფუტურისტული ქალაქი ორად არის გაყოფილი. მეტროპოლისის ერთ-ერთი მმართველი იყო ვაჟი, ფრედერი (გუსტავ ფრიოლიხი). იგი ეწევა უდარდელ და უსაქმურ ცხოვრებას, ერთობა “მარადიულ ბაღებში”. მოულოდნელად ის დაინახავს მარიას (ბრიგიტა ხელმი), გოგონას “ქვეყნიდან”, რომელმაც ზედა დონეზე მუშების შვილები ამოიყვანა, ერთადერთი განზრახვით – ეჩვენებინა უკეთესი ცხოვრება, რომელიც შესაძლოა მათ მომავალში ელოდათ. დაცვა მათ გაყრის, მაგრამ ფრედერი ერთი ნახვით მის შეყვარებას მაინც მოასწრებს, ამიტომაც იგი, მის საძებნელად გაემართება და სამრეწველო დონეზე იმ მომენტისათვის ხვდება, როცა იქ ავარია ხდება და რამდენიმე ადამიანი იღუპება. მეტროპოლისის მიწისქვეშა ნაწილი ფრედერს მხოლოდ წარმოუდგენია, რომელიც გამუდმებით ახალ-ახალ ადამიანურ მსხვერპლს მოითხოვს. იგი მიდის მამასთან, ჯო ფრედერსენტან (ალფრედ აბელი), უყვება ავარიის შესახებ და ეკითხება მას, თუ სად არიან ის ხალხი, ვისი ხელითაც მეტროპოლისია

აშენებული. ფრედერსენი პასუხობს, რომ ისინი იქ არიან, სადაც მათი ადგილია – ფსკერზე. ამ დროს ფრედერსენთან მოდის საამქროს ოსტატი (ჰაინრიხ გეორგი) და მოაქვს უცნობი მიწისქვეშეთის საიდუმლო გეგმა, რომელიც ავარიის დროს დაღუპული ორი მუშის ჯიბეში იპოვეს. ფრედერსენი ეკითხება თავის თანაშემწე იოსაფატს (თეოდორ ლოსი), რატომ იგებს აფეთქებისა და გეგმის შესახებ შვილისა და ოსტატისაგან და არა მისგან. იოსაფატს არაფრის პასუხი არ შეუძლია, რის გამოც ფრედერსენი მას სამსახურიდან უშვებს – ე. ი. ეს იმას ნიშნავს, რომ იოსაფატი განწირულია ფსკერზე მოსახვედრად.

ფრედერი უთანაგრძნობს იოსაფატს და სთავაზობს მასზე იმუშაოს. ამ დროს კი ფრედერსენი უშიშროების სამსახურის უფროსს “გამხდარს” (ფრიც რასპი) უბრძანებს, ფრედერის ყოველი ნაბიჯს უთვალთვალოს და მის შესახებ მას შეატყობინოს.

ფრედერი ისევ გაემგზავრება სამრეწველო დონეზე იმ სურვილით, რომ თავის თავზე გამოსცადოს მუშების ცხოვრება. ძალიან მალე ის ხვდება, რომ მეტროპოლისში მუშები – მანქანის დანამატებია, ვისი ბრძანებებიც მათ უნდა შეასრულონ. ფრედერიც ცვლის მონოტური შრომით ქანცგამომცლელ მუშას №11811 (ერვინ ბისვანგერი) და მანქანასთან მის ადგილს იკავებს. ისინი ტანსაცმელსაც “ცვლიან”. ფრედერი თხოვს იოსაფატთან წავიდეს და იქ დატოვოს (შემდეგ მოდის სრულიად დაკარგული ეპიზოდი: “გამხდარი” ამ დროს უთვალთვალებს ფრედერის მანქანას, რომლის შოფერიც იღებს ბრძანებას №11811 მუშის პირით გაემგზავროს იოსაფატის ბინაზე. №11811 მუშა ფრედერის ტანსაცმლის ჯიბეში დიდძალ ფულს პოულობს, ცდუნებას ვერ გაუძლებს და გაემგზავრება მეტროპოლისის “წითელი ფარნების” კვარტალში).

ფრედერსენი მიდის გამომგონებელ როტვანგთან (რუდოლფ კლაინ-როგე). (შემდეგ ისევ იწყება დაკარგული პერიოდი: ფრედერსენი როტვანგის ოთახში აღმოაჩენს თავისი გარდაცვლილი მეუღლის ხელის ბიუსტს, რომელზეც ოდესღაც როტვანგი იყო შეყვარებული). როტვანგი შურისძიებით ეუბნება მას, რომ ხელს სიცოცხლე დაუბრუნა და აჩვენებს ქალ-რობოტს ”მომავლის სრულყოფილ ადამიანს – ადამიან-მანქანას”. მას სულ რაღაც 24 საათი სჭირდება, რომ მუშაობა დაასრულოს – და მაშინ ვერავინ განასხვავებს მის შედევრს რეალურისაგან.

ფრედერსენი გამომგონებელს სთხოვს, რომელსაც იგი მხოლოდ მაშინ მიმართავდა, როცა მისი მრჩეველები უძლურნი იყვნენ, გაარჩიოს მიწისქვეშეთის უცნაური გეგმები. როტვანგი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ეს ძველი კატაკომბების

გეგმაა, რომელიც მეტროპოლისის ფსკერის ქვემოთაა განთავსებული. “ნეტავ გამაგებინა მუშები რას საქმიანობენ ამ კატაკომბებში?” – ამბობს ფრედერსენი. პასუხად როტვანგი მას მიწისქვეშეთის საიდუმლო შესასვლელს უჩვენებს.

იმ პერიოდში ფრედერი პოულობს მუშის მიერ დატოვებულ ტანსაცმელში ასეთივე გეგმას. ამას შეამჩნევს მეორე მუშა და ეუბნება, რომ მორიგი შეხვედრა შედგება დღეს მორიგეობის შეცვლის შემდეგ მიტოვებულ შტოლნში – “იგი კვლავ გვიხმობს”. ქანცგამოცლილი და ღონემიხდილი ფრედერი ძლივს დაელოდება ცვლის დამთავრებასა და დარჩება მუშებთან ერთად. ძლივს მიაღწევს კატაკომბებს, კორიდორებით მიწისქვეშა სამლოცველოს, სადაც მოულოდნელად მარიას დაინახავს.

ფრედერსენი და როტვანგიც უყურებენ ამ სცენას სამლოცველოს ჭერში გაკეთებულ სათვალთვალო ფანჯარაში.

მარია მოუთხრობს მუშებს ლეგენდას ბაბილონის კოშკის შესახებ. უდიდესმა გენიოსებმა ჩაიფიქრეს ცამდე კოშკის აგება, რადგან ამით განედიდებინათ გონება და შემოქმედი ადამიანი. მაგრამ თვითონ მათ არ შეეძლოთ თავიანთი ჩანაფიქრის რეალიზება, ამისთვის მათ დაიქირავეს მუშები. მოხდა ისე, რომ ხელებმა, რომლებიც აშენებდნენ კოშკს, არაფერი იცოდნენ თავის შესახებ, რომელშიც წარმოიშვა პირველად ეს აზრი. და ეს, რაც თავისთვის იყო შთაგონება, ხელებისათვის შემობრუნდა მეტად მძიმე ტვირთი, წევლად. ხელები და თავი ერთ ენაზე ლაპარაკობდნენ, მაგრამ ერთმანეთის არ ესმოდათ და კოშკი ბოლომდე არ აშენებულა იმისთვის, რომ ხელებსა და თავს ერთმანეთის გაგეოთ, საჭირო იყო შეამავალი და ამ შეამავლად უნდა ყოფილიყო გული.

– “სად არის ეს შეამავალი”? – კითხულობს ერთი მუშათაგანი.

– “ის მოვა” – პასუხობს მარია. – “ჩვენ დაველოდებით და მოვითმენთ, მაგრამ ძალიან დიდხანს არა”...

მუშები იშლებიან, ხოლო ფრედერი რჩება, მარიამ იცნობს მას და უწოდებს შეამავალს.

ფრედერსენი კი ამ დროს სთავაზობს როტვანგს, “ადამიან-მანქანას” მისცეს მარიას სახე, რომ მუშების ნდობა გოგონასადმი დამსხვრეულიყო. როტვანგი თანხმდება, რადგან მან უკვე მოიფიქრა, თუ როგორ იძიებდა ამით შურს ფრედერსენზე. იგი უკან გაჰყვება მარიას და თავის ლაბორატორიაში ძალით შეათრევს იმისთვის, რომ “ადამიან-მანქანას” მისი იერი მისცეს (შემდეგ კი ისევ

დაკარგული ეპიზოდი იწყება. როტვანგი ავალებს “ადამიან-მანქანას”, რომ მან გაანადგუროს ფრედერსენი, მისი ქალაქი და მისი ვაჟი).

ფრედერი მიდის შეხვედრაზე, რომელიც მარიამ დაუნიშნა მას ტაძარში, მაგრამ მარია არ მიდის (ისევ დაკარგული ეპიზოდი: ფრედერი მიდის სახლში იოსაფატთან, სადაც ჰგონია, რომ ნახავს მუშას №11811 და მისი მეშვეობით იპოვის ისევ მარიას. მაგრამ “გამხდარმა” უკვე გააგზავნა უკან თავის ადგილზე მანქანასთან მუშა. ფრედერი მიდის იმ გადაწყვეტილებით, რომ თვითონ უნდა მოძებნოს მარია. იოსაფატთან მოდის “გამხდარი”, რომელიც ცდილობს ქრთამითა და მუქარით აიძულოს და წავიდეს მეტროპოლისიდან, მაგრამ იოსაფატი უარს ამბობს უღალატოს ფრედერს. ისინი შეებრძოლებიან ერთმანეთს, საიდანაც გამარჯვებული “გამხდარი” გამოვიდა).

როტვანგი ცდილობს მარია გააჩეროს, რომ მანქანაში მოათავსოს მისი გარეგნობის ასლის გასაკეთებლად, მაგრამ გოგონა წინააღმდეგობას უწევს, მის ყვირილს იგებს ფრედერი, რომელიც როტვანგის სახლის ახლოს მიდიოდა. ის სახლში შეიჭრება, მაგრამ სარდაფში გამოკეტილი აღმოჩნდება.

როტვანგი წარმატებით ართმევს თავს საქმეს, ამის შემდეგ ათავისუფლებს ფრედერს და ეუბნება მას, რომ მარია ახლა მის მამასთანაა.

ფრედერსონი, “ცრუ-მარიას” უბრძანებს, შებღალოს გოგონას კეთილი სახელი, რომლის გარეგნობასაც ატარებს. ოთახში შევარდნილი ფრედერი ხედავს მამას მარიას ერთად, რის გამოც აღშფოთებულია.

სანამ ფრედერი ციებაშეყრილი წევს ლოგინში, მასთან როტვანგის მოსაწვევი მოაქვთ წვეულებაზე, რომელზეც “ცრუ-მარიაა” “ვარსკვლავი” – ის ცეკვავს ეპიზოდურ ცეკვას, რომელიც ახალგაზრდა მამაკაცების გაშმაგებას იწვევს. ფრედერს მარია აპოკალიფსის მაცნედ ეზმანება, ხედავს სიკვდილის ქანდაკებას, რომელიც ტაძრიდან მეტროპოლისში გამოვიდა, რომ მოეცემა ადამიანთა სიცოცხლე.

ფრედერი გამოჯანმრთელდება, მასთან მოდის იოსაფატი მუშის ტანსაცმელში. ის ემალება ფრედერის ჯაშუშებს. იოსაფატი უყვება, რომ წვეულების შემდეგ რამდენიმე დუელი და თვითმკვლელობა მოხდა. “მარადიული ბალები” მიტოვებულია, თუმცა იოშივარში არეულობაა და ამაში დამნაშავე მარიაა (შემდეგ ისევ დაკარგული ეპიზოდი: “გამხდარი” მოახსენებს ფრედერსენს, რომ მხოლოდ შუამავლის მოსვლის რწმენა აჩერებს მუშებს, რომ არ აჯანყდნენ. ფრედერსენი უბრძანებს, არ შეეწინააღმდეგოს მუშებს რაც არ უნდა მოხდეს, რადგან ეს ყველაფერი მის გეგმაში შედის).

როტვანგი ნამდვილ მარიას ეუბნება, რომ ფრედერსენს სურს პროვოცირება გაუკეთოს უწესრიგობას, რათა მუშების აჯანყება ძალით ჩაახშოს.

“ცრუ-მარია” მუშების წინაშე სამლოცველოში გამოდის. ის ამბობს, რომ შუამავალი, რომელსაც ელოდებოდნენ, არ მოვიდა და უკვე დროა აღსდგნენ და დაამტვრიონ მანქანები, მუშები მზად არიან, დაიწყოთ აჯანყება. ამ დროს გამოჩნდებიან ფრედერი და იოსაფატი. ფრედერი “ცრუ-მარიას” ადანაშაულებს და ეუბნება, რომ ყალბია, მუშები ფრედერსენის ვაჟს იცნობენ და მისკენ გაიწევენ. მხოლოდ №11811 მუშა იფარავს მას დანის დარტყმისაგან, თვითონ იღუპება. (შემდეგ სრულად დაკარგული პერიოდი: როტვანგი თვის ჩანაფიქრის წარმატებისაგან გაბრუებული უყვება მარიას, როგორ მოატყუა ფრედერსენი, როგორ მისცა “ადამიან-მანქანას” თავისი ინსტრუქციები ისე, რომ მისთვის არ გაუნდია, რომ ფრედერი შეიძლება შუამავალი ყოფილიყო. ფრედერსენი შემთხვევით ისმენს ამ ყველაფერს, ოთახში შედის და როტვანგთან ბრძოლას იწყებს, რითაც მარია სარგებლობს და გარბის).

“ცრუ-მარია” კი მუშათა აჯანყებას ჩაუდგება სათავეში. მუშები ამწეებით გაეშურნენ სამრეწველო დონეზე, რათა დაემტვრიათ მანქანები, რომლებიც მათ წინ კარს კეტავენ მთავარი მაქანის გადასარჩენად. ფრედერსენის ბრძანებით კარებს აღებენ და მუშები შეცვივდებიან საამქრო დარბაზში. გროტი ცდილობს მოაგონოს მუშებს, რომ მანქანების განადგურებით მათი საცხოვრებელი, სადაც ბავშვები დარჩნენ, დატბორილი იქნება, მაგრამ არავინ ისმენს, ისინი სიამოვნებით შესცქერიან, თუ როგორ ინგრევა მთავარი მანქანა.

ფრედერსენი ამ ყველაფერს თავის კაბინეტიდან ადევნებს თვალს. შემოდის “გამხდარი” და ამცნობს, რომ მისი შვილი დარჩა ფსკერზე.

– “მე მინდა ვიცოდე რა შეემთხვა ჩემს შვილს!”

– “ხედავ ძალიან ბევრნი იკითხავენ: “ჯო ფრედერსონ, რა შეემთხვა ჩემს შვილს?” – პასუხობს “გამხდარი”.

ნამდვილი მარია ფსკერზე ზუსტად იმ დროს აღმოჩნდება, როცა იწყება დატბორვა და ზედა დონიდან ჩამოცვივდებიან ამწეები. იგი განგაშს სტეხს და ცდილობს გადაარჩინოს ბავშვები დატბორილი დონიდან სავინტილაციო შახტის საშუალებით.

გროტს, როგორც იქნა, მიეცა საშუალება მუშებისათვის ეთქვა, მათი შვილები “ფსკერზე” რომ დარჩნენ. – “ვინ გაგაქეზათ მანქანების გასანადგურებლად? – ეკითხება ის – თქვენ მათ გარეშე დაიღუპებით. მუშები პასუხობენ, რომ გრძნეულმა წააქეზა და მირბიან მის მოსაძებნად.

ამ დროს “ცრუ-მარია” იოშვირაში სათავეში უდგას “ქვეყნის დასასრულის” დღესასწაულს, ხოლო ფრედერს და ნამდვილ მარიას ბავშვები “მარადიულ ბაღებში” გადაჰყავთ. აღშფოთებული მუშების ბრბო ნამდვილ მარიას ესხმის თავს და იგი სასაწაულებრივად გადაურჩება სიკვდილს. თავზარდაცემული მარია იოშვირაში გარბის, ბრბო თან მიყვება. ისინი იქ გადაეყრებიან “ოქროს ახალგაზრდების მსვლელობას, რომელთაც სათავეში განუმეორებელი “ცრუ-მარია” უდგათ. მას ბოძზე გააკრავენ და კოცონზე დაწვას უპირებენ. ფრედერს ჰგონია ნამდვილ მარიას წვავენ, ცდილობს მის შველას, მაგრამ არ უშვებენ.

ჭკუიდან გადასული როტვანგი სამლოცველოსთან შეეჩხება ნამდვილ მარიას და შეშლილობისაგან ხელი ეგონება. შეშინებული მარია გარბის მისგან, მაგრამ იგი კვლავ მისდევს. ორივენი ტაძრის სამრეკლოსთან აღმოჩნდებიან, მარია ზარის თოკს დაეკიდება და ზარს რეკს.

ფრედერი, ბოლოს და ბოლოს, ხედავს, რომ ბოძზე მარია კი არა, მისი მაგვარი “ადამიანი-მანქანაა” მიკრული. ზარის რეკვა მის ყურადღებას იპყრობს, ხედავს ტაძრის თავზე მარიას, რომელსაც როტვანგი მისდევს. ფრედერი მის საშველად გარბის და როტვანგს ებრძოლება. მათ ჩხუბს ქვემოდან აღშფოთებული უყურებს ფრედერსენი. მუშები შეიცნობენ მას, მაგრამ იოსაფატი ასწრებს მათ დამშვიდებას და ეუბნება, რომ ბავშვები უსაფრთხოდ არიან. ფრედერი, როგორც იქნა შეძლებს როტვანგის დამარცხებას. გაჭაღარავებული ფრედერსონი და მუშებისაგან ნაცემი გროტი იძულებულნი არიან სიმბოლური ზავი დადონ, მაგრამ ცრურწმენები არ აძლევენ საშუალებას ხელი ჩამოართვან ერთმანეთს. მარია სთხოვს ფრედერს გააკეთოს ის, რაც მას სურდა – გახდეს შუამავი ხელებსა და თავს შორის.

ფილმი მთავრდება იმავე ტიტრებით რითაც იწყება “თავსა და ხელებს შორის შუამავალი გული უნდა იყოს”.

თავდაპირველად ფილმის ხანგრძლივობა 153 წუთი იყო. აშშ-ში ფილმის ჩვენებისათვის ეს დრო თითქმის განახევრდა, რითაც დაკარგა მრავალი ეპიზოდები და რაც მთავარია, არსებითი სიუჟეტური ხაზი, ამასთან ერთად გმირების ქმედების მთავარი მოტივიც. კერძოდ, მთავარი კონფლიქტი ფრედერსენსა და როტვანგს შორის მეტოქეობა “ხელის” გამო სრულიად იქნა ამოღებული ფილმიდან და ამით გაქრა იმის მოტივე, თუ როგორ იქნა შექმნილი “ადამიანი-რობოტი”, და ბოლოს და ბოლოს, მოტივი მეტროპოლისის განადგურებისა. ასევე იქნა ამოღებული ფილმიდან ის სცენები, სადაც “გახდარი” უთვლთვალეებს ფრედერს და ფილმის ბოლოს გაუთავებელი დევნა.

ამდენი შემოკლების შემდეგაც ფილმი რომ გასაგები დარჩენილიყო, საჭირო იყო, გარკვეულწილად, გადაეკეთებინათ შუალედური ტიტრები და სხვაგვარად დაემონტაჟებინათ ზოგიერთი შემორჩენილი სცენები.

ბერლინში, რამდენიმეკვირიანი დემონსტრაციების შემდეგ “მეტროპოლისი” კინოგაქირავებიდან მოხსნეს. ამის შემდეგ მიიღეს გადაწყვეტილება, რომ ფილმის ხანგრძლივობა გერმანიისათვისაც შეემცირებინათ, ამასთან ერთად შეემცირება ამერიკულ ვერსიას ეფუძნებოდა.

1927 წლის 15 აგვისტოს ეს კინოსურათი აწყობილი იქნა შემოკლებული ამერიკული ვერსიით და ამავე დროს შეცვლილი შუალედური ტიტრებით. ეს იყო “მეტროპოლისის” ახალი, გერმანული ვარიანტი. გაურკვეველია, ფრიც ლანგი იღებდა თუ არა უშუალო მონაწილეობას თავისი ფილმის მეორე გერმანულ ვერსიაზე მუშაობაში.

მთელი XX საუკუნის მანძილზე ცნობილი იყო ფილმის მხოლოდ შემოკლებული ვერსიები, რაც დღემდე იწვევს ავტორის ჩანაფიქრისადმი აზრთა სხვადასხვაობას და არაზომიერ განხილვას ⁵⁵. არ არის შემონახული ავტორისეული მონტაჟის პირველწყარო, გარდა ამისა, სცენები, რომლებიც ამერიკულმა კინოკომპანია “პარამაუნტმა” 1927 წელს ფილმიდან ამოიღო, დღესაც არ არის ნაპოვნი.

2001 წელს ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუს ფონდის თაოსნობით სხვადასხვაა შემონახული გარანტიების მეშვეობით აღდგენილი იქნა ფილმის კომპრომისული ვარიანტი, რომელიც 117 წუთი გრძელდება და საშუალებას იძლევა, სრულიად წარმოჩნდეს ფილმის სიუჟეტი (ზოგიერთ VHS და DVD გამოცემებში ფილმის ხანგრძლივობა 120 წთ-ს აღემატება, რადგან ხელოვნურად იქნა შენელებული განახლების ტემპი – არავითარი დამატებითი ეპიზოდები ფილმის რესტავრირებული ვარიანტთან იქ არ არის).

2008 წელს ბუენოს-აირესის კინოს მუზეუმის საცავებში აღმოჩენილი იქნა ფილმის ახალი ვერსია, რომელიც შეიცავს თითქმის მთელ მასალას, რაც აქამდე დაკარგულად ითვლებოდა – დაახლოებით 700 მეტრი ფირი (25 წთ საერთო დრო).

გერმანული მუნჯი კინოს ისტორიის მანძილზე ეს ფილმი არის ყველაზე ძვირადღირებული პროექტი. მიუხედავად კრიტიკოსებში ხმაურიანი წარმატებისა და საკმაოდ გვარიანი ჰონორარისა, ფილმმა ვერ შეძლო მის შესაქმნელად დახარჯული თანხის ანაზღაურება და კინადამ გახდა მიზეზი სტუდიის გაკოტრებისა. ითვლება, რომ მასიურ სცენებში დაახლოებით 30 ათასი ადამიანი

იღებდა მონაწილეობას, 11 ათასი მათ შორის ბაბილონის კოშკის ეპიზოდში მინაწილეობისათვის დათანხმდა თავის გადაპარსვას.

ჟურნალისტებს შორის, რომლებიც პრესისთვის აშუქებდნენ ფილმის გადაღებას, იყო კურტ სოდმაკი, რომელიც შემდგომში ცნობილი გახდა როგორც მწერალი-ფანტასტიკოსი, უფრო მოგვიანებით კი პროდიუსერი და სცენარისტი ცნობილი პოლიფუდის “ფრეშ” ფილმის უმრავლესობისა.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ჯგუფმა “Queen” გამოიყენა ფილმის კადრები, თავისი რეტროფუტურისტული კლიპისათვის “Radio GaGa” და მნიშვნელოვანია ისიც, რომ “მეტროპოლისი” ადოლფ ჰიტლერის ერთ-ერთი საყვარელი ფილმი გახლდათ.

2001 წელს იაპონიაში რეჟისორ რინტაროს მიერ გადაღებულ იქნა სრულმეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმი, “მეტროპოლისი” ტუჰუკა ოსმაუს სიუჟეტის მიხედვით, რომლის სიუჟეტი მხოლოდ ასოციაციით წაგავდა ლანგის ფილმს.

ეკრანზე გასული “მეტროპოლისი” ბევრ პლაგიატში დაადანაშაულეს. ცნობილია ის ფაქტიც, რომ ფილმის რეჟისორი ნაცისტური იდეოლოგიის მიმდევრად გამოაცხადეს, ხოლო პომერს „უფას“ დაშლის მცდელობა დააბრალეს. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ ფილმმა სრული კრახი განიცადა კინოგაქირავებაში, რამაც დამანგრეველ ფაქტორად იმოქმედა ამ კინოკომპანიის მომავალზე. თავად ლანგსაც არ უყვარდა ეს კინოსურათი, რომელსაც ახალგაზრდა ლუის ბუნუელმა თანამედროვე კინოს საშინელი ტაძარი შეარქვა. დროთა განმავლობაში “მეტროპოლისი” არა ერთხელ დაჭრეს და დაამახინჯეს. ამიტომაცაა, რომ მისი სრული ვერსია დღეს არ არსებობს, მაგრამ ცხადია ის ფაქტიც, რომ ეს კინოსურათი ეპოქალურ კინოწარმოებას წარმოადგენდა და რევოლუციური ზეგავლენა მოახდინა კინემატოგრაფზე.

“მეტროპოლისი” – ეს არის მწვერვალი პომერის საწარმოო პოლიტიკისა. იგივე სიტუაცია ხდებოდა მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში, რომელთა ფილმებიც მიუთითებს ყოველივე ამაზე. მაგ. აშშ-ში ერის ფონ შტროჰეიმის “გაუმადრობა”, საფრანგეთში – აბელ განსის “ნაპოლეონი”, საბჭოთა კავშირში სერგეი ეიზენშტეინის გახმაურებული კინოსურათი “ოქტომბერი” ოქტომბრის რევოლუციის პატივსაცემად და ა. შ.

გერმანული ფილმების “ამერიკულობა” გადადიოდა ხელიდან ხელში ინტერნაციონალობით მთელ გერმანულ კინოაზროვნებაში. ამ პერიოდისთვის ერთდროულად აყვავდა ფრანგულ-გერმანული და ინგლისურ-გერმანული

შეთანხმება, რომელთაც თავიანთი შემოქმედება გაატარეს წერილმან კოსმოპოლიტიზმზე. უმრავლესობა ამ კინოსურათებისა გადაღებული იყო გერმანულ სტუდიებში, რადგანაც მათ გააჩნდათ სასურველი და კარგი ტექნიკური გამართულობა. “უფას” გარდა აქტიურობდნენ სხვა კინოკომპანიებიც, რომლებიც იწვევდნენ უცხოელებს, რათა ერთობლივი პროდუქცია შეექმნათ. საფრანგეთიდან მიიწვიეს ჟაკ ფეიდერი, რომელმაც გადაიღო “ტერეზა რაკენი” (1928) ემილ ზოლას საკმაოდ ცნობილი რომანის მიხედვით. ამ კინორეჟისორმა გამოიყენა “პოეტური კინოს” ყველა საუკეთესო საშუალება და გააკეთა თავისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, “შავი რეალიზმის” შემცველი კინოსურათი. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით “ტერეზა რაკენი” იყო ფეიდერის ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი, რომელმაც განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა უხმო კინოს პერიოდში ⁵⁶.

1927-28 წლებში კინოკომპანია “უფა” უშვებს ორ ნამუშევარს: ჯო მაის ფილმს “დაბრუნებას”, რომელიც იყო მწერალი ლეონარდო ფრანკის რომანის ეკრანიზაცია და პაბსტის კინოსურათს “ჟანა ნეის სიყვარულს” კომუნისტი მწერლის ილია ერენზბურგის რომანის მიხედვით. ორივე მწერალი შემდგომში უჩიოდა ამ კინორეჟისორებს იმის გამო, რომ მათ დაამახინჯეს ნაწარმოებები ბედნიერი ფინალის თხრობით. რეჟისორების უპირველესი მოტივი ეფუძნებოდა ჩანაფიქრს – სიყვარული უპირველეს ყოვლისა კარგია მელოდრამებისათვის, რომლის გამოც ტირიან გულუბრყვილო ადამიანები ⁵⁷.

არნოლდ შონბერგი წერდა: – ეს ფილმი მიეკუთვნება იმ კატეგორიის ნამუშევრებს, რომლებიც არაფერს ამბობენ არსებული პრობლემების განცდებზე, შლის ექსპრესიონიზმს და თავიანთი ბანალურობით მიყვარათ არასრულფასოვან ხელოვნებად ⁵⁸.

ნოსტალგიის შემთხვევები, როცა რეჟისორები ჯერ კიდევ უბრუნდებიან ფანტასტიკას, გერმანიაში თანდათან უფრო იშვიათი ხდებოდა. მიუხედავად ამისა კინოწარმოება საკმაოდ გამყარდა, რომ მოემარაგებინა ყველაზე თანამედროვე კინო ფანტასტიკისა და ექსპერიმენტების გარეშე.

რამდენადაც გერმანულმა კინოწარმოებამ ფართოდ გაშალა კარი, გამოჩნდნენ მრავალრიცხოვანი საზღვარგარეთელი ჩამოსულები, ზოგიერთი გაზეთების მეთვალყურეებმა მაშინათვე დაიწყეს საუბარი, რომ პროცესის “დენაციონალიზაცია” ევლინებოდა პირველ მიზეზად გერმანული ექსპრესიონიზმის დაცემას.

ერთ-ერთი ფრანგი კრიტიკოსი წერდა, რომ გერმანული ფილმების უმრავლესობამ დაკარგა თავისი ძველისძველი “გერმანული ხასიათი” ⁵⁹.

კრაკაუერის აზრით – ინფორმაციის პერიოდში “არამზადების ხროვამ”, მიუხედავად იმისა, რომ წესრიგში მოიყვანა კინოშემოქმედება, გერმანულმა ეკრანმა არ იცოდა არანაერი მხატვრული დაცემის შესახებ ⁶⁰.

გარი პოტამკის სიტყვებით, უდიდესი მიზეზი ამ დაცემისა ატარებდა “შუაგულ ხასიათს”, რომელიც ფსიქოლოგიურმა მოდელებმა დანერგეს, ხოლო შემდგომში კი წარმოშვეს გერმანული კინოს სილატაკე მომდევნო წლებში ⁶¹.

1929 წელს გერმანიაში დაიწყო დიდი კრიზისი, გაჩნდა პრობლემები, საშიშროება, ქუჩაში მომრავლდნენ მათხოვრები და მარშირებებს გადიოდნენ ჰიტლერული რაზმები. ათასობით უმუშევარი იყო შრომის ბირჟაზე. ქვეყანა მოიცვა მოახლოებული უბედურების ცუდმა წინათგრძნობამ, ხოლო კრიზისი არა მარტო პოლიტიკასა და ეკონომიკას, არამედ ხელოვნებასაც შეეხო.

გერმანული ერის ცხოვრებაში სამი ძირითადი უნარი გამოიყო: ინტელექტი, ნებელობა და გრძნობა. ინტელექტის მეშვეობით ისინი სინამდვილისაკენ ამყარებდნენ შემეცნებას, ნებელობის საშუალებით ზნეობრივ მიმართულებებს, გრძნობების საშუალებით კი – ემოციებს გამოხატავდნენ. სწორედ ეს მიმართულებები წარმოადგენდნენ არსებული სინამდვილისა და გერმანული ერის ურთიერთმიმართულების მთავარ ასპექტს.

ამ პერიოდისათვის ეკრანებზე გამოვიდა ორი ფილმი. ჯოზეფ ფონ შტერნბერგის “ცისფერი ანგელოზი” და ფრიც ლანგის “M”. ეს უკანასკნელი არის ერთ-ერთი პირველი ხმოვანი მსოფლიო კინოს ისტორიაში, რომელშიც კარგად გამოჩნდა ნაციონალური ესთეტიკური ისტორიული და ფსიქოლოგიური თავისებურება გერმანული კულტურისა, რადგან კინოსურათს ვერ გაიგებ იმდროინდელი გერმანული ცხოვრების აღწერის გარეშე ⁶².

ფილმი “M” არის რეალური ცხოვრების მოდიფიკაცია. ფრინც ლანგმა და მისმა თანაავტორმა თეა ჰონ ჰარბოუმ კინოსურათი გაამდიდრეს იმ დანაშაულებებით, რომელთა რიცხვი გერმანიაში დღითი-დღე იზრდებოდა. ფილმის სიუჟეტი იდეალური კადრებით იწყება. ეზოში ჩანს გაფენილი თეთრეული, ქალი უზარმაზარ კალათას მიათრევს და ნელ-ნელა ადის კიბეზე. ეს არის ცხოვრების ჩვეული სურათი. ვიდაცა თეთრეულს რეცხავს, ვიდაცა სადილს ამზადებს, შუქიც საოცრად წყნარი და მშვიდია, მაგრამ კინოსურათის იდეალურობას არღვევს ერთ-ერთ ბოძზე მიკრული პლაკატი, სადაც წერია, რომ 100 000 მარკით დაჯილდოვდება ის ადამიანი, ვინც იპოვის პატარა გოგონების

მკვლელ მანიაკს. დედა ნერვიულობს იმის გამო, შვილი სკოლიდან ჯერ არ დაბრუნებულა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის მსვლელობის დროს არცერთი ცხედარი არ გვხვდება, მაყურებლის წინაშე იშლება მოსალოდნელი შემზარავი დრამის წინათგრძნობა.

წიგნში თხრობა ვითარდება კონცენტრირებული წრეების მოძრაობით: მკვლელთან საზოგადოების რეაქციით, ორი შეკრული ჯგუფის მოქმედებით (პოლიცია და ქურდული სამყარო), რომლებიც პარაკელურად მუშაობენ. მკვლელი მაყურებლის წინაშე თანდათან ჩნდება. ჯერ ჩრდილი, შემდეგ სილუეტი და ფინალში უკვე ნამდვილი სახე პიტერ ლორესისა, რომელიც დიდხანს ყვიროდა იმაზე, რომ მისი მოსმენაც არავის არ სურდა – მისი გაორებული დრამის შესახებ. ფილმში მთლიანობაში იყო რამდენიმე გზავნილი სიმბოლური კადრებით, რომლებიც ზოგად სახეს კონკრეტული სახით წარმოადგენდნენ. ტრადიციული თხრობის ტექსტს ფილმში ვიზუალური ნიშნები ცვლიან, რაც, ერთგვარად, ექსპრესიონისტული ჟანრის კანონადაც კი ჩამოყალიბდა.

ფილმში ერთ-ერთი ასეთი სცენაა: ეპიზოდი, როდესაც მკვლელი უზარმაზრი დანით თლის ფორთოხალს, რომ პატარა გოგონა მოატყუეს. მას ხელიდან დანა უვარდება, გოგონა კი “კეთილი ბიძას” – მკვლელს დანას აწვდის. ისინი გზას განაგრძობდნენ და სათამაშოების მაღაზიის ვიტრინასთან ჩერდებიან. ეკრანზე ახლო ხედით ჩნდება მკვლელის ზურგზე შავად ამოტვიფრული ასო “M”, რაც გერმანულად მკვლელის აბრევიატურას ნიშნავს.

მთავარი როლი შეასრულა პიტერ ლორემ, რომელმაც მოგვიანებით მსოფლო აღიარება მოიპოვა ლფრედ ჰიჩკოკის და ჯონ ჰიუსტონის ფილმებში შესრულებული როლებით. ფრიც ლანგის ფილმში “M” მკვლელის სახე გამოირჩევა იმით, რომ ბოროტმოქმედი ყოველთვის თავისი ფიზიკური მონაცემებით ბოროტების ერთგვარ ილუსტრაციას წარმოადგენდა, რომლის “წყნარმა, ჩაკეტილმა მკვლელმა” სერიული სახე მიიღო და განმეორდა რამდენიმე კინოსურათში.

ამ ეტაპზე ეს ერთგვარი აღმოჩენაც კი იყო, რადგანაც სტერეოტიპების ამგვარი მსხვერვეა განსაკუთრებულ მოვლენასთან იყო დაკავშირებული. საქმე მდგომარეობდა იმ საერთაშორისო ისტორიულ სიტუაციაში, რომელმაც ადამიანს აიძულა ხელში იარაღი დაეჭირა და ციცისხლიან მკვლელად ექცია.

ფილმი არის ერთგვარი გაფრთხილება მოსალოდნელი ფაშიზმის შესახებ. შემთხვევითი არ არის, რომ ფრიც ლანგს ფილმისთვის უნდოდა დაერქმია

“მკვლევები ჩვენს შორის”. ეს იყო საუკეთესო გამოვლინება იმისა, თუ როგორი იყო გერმანული ხასიათი “ჰიტლერის წინა პერიოდში”⁶³. მიუხედავად იმისა, რომ კინოსურათში გამოყენებულია რამდენიმე დოკუმენტური ეპიზოდი, არეულია სხვადასხვა სტილი, ასევე მუნიჭი კინოსა და ხმოვანი კინოს ესთეტიკა და გამოცდილება, მთლიანობაში იკარგება ჰარმონიულობის შეგრძნება. ფილმში სიმბოლურია არა მარტო სცენარი, არამედ ცალკეული დეტალები. ქუჩა, კიბე, ეზო, ინტერიერი – ცალკეული ფონი კი არის, არამედ დრამის აქტიური პერსონაჟიც. ეს იყო სამყარო, რომელიც თვითონ ადამიანებმა შექმნეს და თვითონ იქცნენ მის მსხვერპლად.

ფილმის პირველ ნაწილში ხმა მხოლოდ დამატებითი ფუნქციის მატარებელია, მეორე ნაწილში კი აშკარად შეინიშნება თეატრისა და ლიტერატურის გავლენა. აგრეთვე გათვალისწინებულია მაქს რაინჰარდტისა და ბერთოლდ ბრეხტის სათეატრო გამოცდილება. ჩნდება გრძელი მონოლოგები, ასევე ჩვეულებრივი ისტორია იძენს იდეურ-სოციალურ მნიშვნელობას. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ გერმანულმა ექსპრესიონიზმმა საფუძველი ჩაუყარა დეტექტიური ჟანრის ინტელექტუალიზაციას.

ფრინც ლანგი ამბობდა, ყველა ჩემი ფილმი ეს არის დროის სიმპტომების გადატანა ტელეეკრანზე. ვის შეუძლია დაუჯეროს მთავრობის ხელისუფლებას მაშინ, როცა თვითონ არიან მსგავსი დანაშაულის უშუალო მონაწილენი⁶⁴.

“M” – ეს არის ფილმი-გამოცანა, რომელიც გერმანული კინოს ე. წ. კვანძია. ფილმი გადმოსცემს რეალობას და ეჭაჭვება იმ ფესვებს, რომელიც აღმოჩენილია წარსულში.

კრაკაუერის სიტყვებით: ფილმში “M” მკვლელის სახე ეკუთვნის “ძველი ეკრანის პერსონაჟების ოჯახს”⁶⁵. ძნელია არ აღმოაჩინო “M”-ის გავლენა ყველგან, მიუხედავად პერიოდული ამნეზიის შეტევებისა, რომლითაც იყო აღნიშნული გერმანელი ერი შემდგომში, 50 წლის განმავლობაში.

1932 წელს ფრიც ლანგმა გადაიღო გახმაურებული ფილმის “დოქტორ მახუზე – მოთამაშის” გაგრძელება, სახელწოდებით – “დოქტორ მახუზეს ანდერძი”, რომელიც იყო დამშვიდობება დემონურ ეკრანთან.

ფილმის სიუჟეტის განვითარებიდან ბოლომდე მაყურებელი აკვირდებოდა, თუ როგორ ხდება საშიში ადამიანის ბუნების გამოვლენა. “დოქტორ მახუზეში”, ბუნებრივია, არსებობდა ექსპრესიონიზმის ცალკეული ელემენტები, მაგრამ აქ იყო სოციალური რეალიზმი. ერთი შეხედვით, ფანტასტიკურ ფილმში

გაანალიზებული იყო უმუშევრობისა და დანაშაულებების მიზეზები, ასევე რეალური საფრთხე და მინიშნებები ფაშიზმზე.

ფილმის ფაბულა ასეთია: პოლიციის კომისარი ლოგანი, დეტექტივი მოფ მესტერი და დამნაშავე ტომ კენტი ხსნიან ბანდის ბელადის საიდუმლოს, რომელიც აღმოჩნდება პროფესორი ფსიქიატრი. იგი თავის კლინიკაში მკურნალობს დოქტორ მაბუზეს ფაშისტურ იდეებს და დანაშაულებრივ გეგმას. ექიმი დღითიღღ სულ უფრო მეტად აიგივებს თავს მაბუზესთან და თავის თავს პაციენტის სახელს ეძახის. რეალობაში იგი განასახიერებს მაბუზეს ოცნებებს ტოტალური დანაშაულების შესახებ, რომელიც ადამიანის დემორალიზაციას ახდენს. ფილმის სცენარი ეკუთვნოდა თეა ფონ ჰარბოუს, თუმცა ფრიც ლანგმა სცენარი გადააკეთა და უფრო სოციალური ხასიათი მიანიჭა.

როგორც ფილმი “M”-ში ლანგი მუდმივად ზრუნავდა სიუჟეტის ფაქტიურ მხარეებზე, ის კარგად ხედავდა, რომ საზოგადოების მდგომარეობა შერყეული იყო. აღნიშნულ ფაქტებზე ძალიან ბევრი დაიწერა და ითქვა, ფილმში პირველ რიგში გამოვლინდა რეალიზმი. ამ ნახევრად ფანტასტიკურ ისტორიაში რეალური იყო უმუშევრობის სია და დანაშაულის სოციალური მიზეზები, ფსიქიური და ეკონომიკური ატმოსფეროს დაძაბულობა, ფაშიზმის მუქარა კი – რეალური. როგორც კი ხელისუფლების სათავეში ჰიტლერელები მოვიდნენ, გებელსმა აკრძალა ეს ფილმი. ლანგი იკარგება საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან და მალე ტოვებს გერმანიას. ზურგს უკან ის აჩერებს კინოინდუსტრიას, მაგრამ გერმანული კინო იმ გაგებით – რომ ეს არის “ჩვენი საუკუნის ხელოვნება” (როგორც თვითონ ლანგი აღნიშნავდა) მეტი აღარ არსებობს ⁶⁶.

1942 წელს ნიუ-იორკში მოეწყო “დოქტორ მაბუზეს” ჩვენება, სადაც ფილმის ბოლოს გამოჩნდა ფრიც ლანგის მიერ დატოვებული “ბოლოსიტყვაობა”, სადაც საუბარი იყო იმაზე, რომ ფილმი არის ალეგორია და მინიშნება არსებულ სოციალურ რეალიზმზე, რომლის შედეგადაც გერმანელი ერი სულიერი კრიზისის წინაშე აღმოჩნდა.

“დოქტორ მაბუზეს ანდერძი” არის როგორც გერმანული ისტორიის დოკუმენტი, ასევე მისი ერის ფსიქოლოგიის პორტრეტი.

მკვლევარ მ. ამიროვსკის აზრით “ექსპრესიონიზმი არის მხოლოდ სტილი, რომელიც განსაზღვრული სისტემით ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებებს, ეს ერთგვარი აღმოსავლური, მხატვრისა თუ რეჟისორის მსოფლმხედველობაა და მისი სულიერი სამყარო” ⁶⁷.

ყველა ქვეყნის ეროვნული კინემატოგრაფი თავისი ხალხის ფსიქოლოგიას უფრო მკვეთრად ასახავს, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგები. გერმანულმა ექსპრესიონისტულმა ფილმებმაც ამგვარი მისია იკისრეს და თავისებურად შეეცადნენ ეჭვენებინათ თანამემამულეების დამოკიდებულება არსებულ პრობლემებთან. ექსპრესიონიზმი არა მარტო დამოუკიდებელი ესთეტიკური ფენომენი იყო, არამედ სხვა, მანამდე არსებული მხატვრული მიმდევრობებისაგან განსხვავებით სოციალურ-პოლიტიკურ ნიადაგზე აღმოცენებული მიმდინარეობა. იგი წინასწარმეტყველებდა კაიზერული გერმანიის პოლიტიკის მიზეზით გაჩაღებულ ომს, ხოლო შემდგომ, პირველი მსოფლიო ომის აქტიური მოწინააღმდეგე გახდა. თუმცა ექსპრესიონისტული ფილმები სინამდვილისაგან საკმაოდ შორს იდგნენ, მათში ნაჩვენები იყო არა ინდივიდუალური პორტრეტები, არამედ ხორცი ჰქონდა შესხმული ადამიანის ინსტინქტებსა და ვნებებს, გადმოცემულს ალევორიული ხერხის საშუალებით.

ექსპრესიონიზმი და მთელი მისი გამომსახველი ხერხების სისტემა წარმოიქმნა, როგორც განსაზღვრული შინაარსის გადმოცემის აუცილებლობა. ამაშია მისი განსაზღვრა, ვთქვათ, დადაზმისა და სიურეალიზმისაგან, რომლებიც კინოხელოვნებაში, უპირველეს ყოვლისა, ფილმის ტრადიციულ დანერგვას ცდილობდნენ.

ექსპრესიონისტული ფილმების უმრავლესობისათვის დამახასიათებელია სქემატურობა, რაც არა თუ იშვიათად ფანტასტიკური პირობით, ალევორიულ სიუჟეტშია წარმოდგენილი, პერსონაჟები თითქმის მოკლებულნი არიან კონკრეტულ ინდივიდუალიზაციას. ჭარბობენ არა იმდენად ტიპაჟები, არამედ – პირობითი, სიმბოლური, განზოგადებული, გროტესკული სახეები (კალიგარი, ჩეზარე, ნოსფერატუ, მახუზე).

საერთოდ, ექსპრესიონისტული ფილმები, ერთგვარად, გრაფიკაში შესრულებულ ნახატებს მოგვაგონებენ სიბრტყობრივად, შავი და თეთრი კონტრასტები – ყველაფერს ამას უკვე თავისუფლად შეჰყავს მაყურებელი ნებისმიერი ექსპრესიონისტისათვის საოცნებო აბსტრაქტულ-ემოციურ მხატვრულ სამყაროში. გერმანელი კინოექსპრესიონისტების საყვარელი ხერხია არამდგრადი, მერყევი საგნობრიობის შექმნა, ისეთი გამოსახულების აგება, რომელიც მუდამ ავად მერყეობს რეალურსა და ირეალურს შორის, ისინი ერთგვარ ხიდს აგებენ სულების სამყაროსთან.

გერმანულმა ექსპრესიონისტულმა კინომ სერიოზული გავლენა მოახდინა მსოფლიო კინემატოგრაფიაზე, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოება და ცენზურა ამ მიმდინარეობას არცთუ ისე სწყალობდა.

შენიშვნები

1. ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე. თბილისი, “განათლება”, 1990, გვ. 3
2. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>;
3. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
4. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
5. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
6. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
7. <http://www.wikipedia.org/wiki/%Do%9D%>>>
8. <http://www.wikipedia.org/wiki/%Do%9D%>>>
9. ბორევი ი. ესთეტიკა. თბ., “ხელოვნება”, 1986, გვ. 331
10. იქვე, გვ. 332
11. ლეკბორაშვილი მ. საზღვარგარეთის კინოს ისტორია. თბ., 2004, გვ. 91
12. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
13. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
14. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
15. Rirett J. Cinemathugue - In “Cahiers du Cinuma”, №57. mors. 1956
16. ამირეჯიბი ნ. დას. ნაშრ. გვ. 48
17. Robertson D., Million and one night/ Longon: Frank Cass and Company, 1926, p. 153
18. Кино Энциклопедический словарь, Москва, «Искусство», 1987, с. 510
19. Knietzsch H., Film Gestern nud Heute. Berlin: Urania Verlag, 1963, z. 27
20. Комаров С., История зарубежного кино, М., «Искусство», 1965, с.214
21. Кракауер З., Психологическая история немецкого кино, М., «Искусство», 1977, с.214
22. Batfur M., Kaizer and his Time/ New York: Bro book, 1985, p. 189
23. www.scifilm.com
24. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
25. www.scifilm.com
26. Маркулан И., Зарубежный кинодетектив. Ленинград, «Искусство», 1975, с.57
27. იხ. Кракауер З. с.70
28. Соболев Г., Как кино стало искусством. Киев, «Мистецтво», 1975, с.18
29. იხ. Кракауер З. დას. ნაშრ; გვ. 68
30. დას. ნაშრ; გვ. 68

31. <http://www.wikipedia.org/wiki/%Do%9D%>>>
32. <http://www.wikipedia.org/wiki/%Do%9D%>>>
33. http://www.archive.org/details/Das_kabinett_Des_Doktor_Cgligare/
34. http://www.archive.org/details/Das_kabinett_Des_Doktor_Cgligare/
35. http://www.archive.org/details/Das_kabinett_Des_Doktor_Cgligare/
36. იხ. Kpakayep ზ., დახ. ნაშრ.; გვ. 68
37. იქვე, გვ. 79
38. იქვე, გვ. 83
39. იქვე, გვ. 84
40. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
41. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
42. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
43. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
44. იხ. Kpakayep ზ., დახ. ნაშრ.; გვ. 80
45. იქვე გვ. 88
46. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
47. იხ. Kpakayep ზ., დახ. ნაშრ.; გვ. 90
48. იქვე, გვ. 91
49. იქვე, გვ. 93
50. იქვე, გვ. 97
51. იქვე, გვ. 100
52. იქვე, გვ. 102
53. იხ. Knietzsch H., დახ. ნაშრ. გვ. 28
54. <http://www.wikipedia.org/wiki/%Do%9D%>>>
55. იხ. Kpakayep ზ., დახ. ნაშრ.; გვ. 90
56. იქვე, გვ. 95
57. დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფიის ისტორია, თბ., “კენტავრი”, 2007, გვ. 120
58. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
59. <http://www.imdb.com/title/tt0017/36/>
60. <http://www.arthouse.ru/german/metropolis/is@asp>
61. იხ. დოლიძე ზ. დახ. ნაშრ., გვ. 121
62. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
63. <http://www.kinozapiski.ru/article/25>

64. იხ. Кракауერ ზ., დახ. ნაშრომ., გვ. 97
65. იქვე, გვ. 98
66. იქვე, გვ. 98
67. იხ. Маркулан И., დახ. ნაშრომ., გვ. 58
68. იქვე, გვ. 62
69. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
70. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
71. იხ. Кракауერ ზ., დახ. ნაშრომ., გვ. 100
72. Амаров И., Экспрессионизм в искусстве, М., «Наука», 1966, с. 140

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე. თბილისი, “განათლება”, 1990;
2. ბორევი ი. ესთეტიკა. თბ., “ხელოვნება”, 1986;
3. დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფიის ისტორია, თბ., “კენტავრი”, 2007;
4. ლეკბორაშვილი მ. საზღვარგარეთის კინოს ისტორია, თბ., 2004;
5. Batfur M., Kaizer and his Time New York, Bro book, 1985;
6. Robertson D., Million and one Night. London/ Frank Cass and Company, 1926
7. Knietzsch H., Filmi Gestern nud Heute. Berlin: Urania Verlag, 1963;
8. Rirett J. Cinemathugue - In “Cahiers du Cinuma”, №57. mors. 1956;
9. Комаров С., История зарубежного кино, Мщсква., «Искусство», 1977;
10. Кино. Энциклопедический словарь, Москва, «Искусство», 1987;
11. Маркулан И., Зарубежный кинодетектив. Ленинград, «Искусство», 1975;
12. Соболев Г., Как кино стало искусством. Киев, «Мистецтво», 1975;
13. www.scifilm.com
14. <http://www.wikipedia.org/wiki/%Do%9D%>>>
15. <http://www.kinozapiski.ru/article/255>
16. http://www.archive.org/details/Das_kabinett_Des_Doktor_Caligare/
17. <http://www.imdb.com/title/tt0017/36/>
18. <http://www.arthouse.ru/german/metropolis/is@asp>

აბრაჰამი კ. – 55

აბელი ი. – 56

ბაღაში ბ. – 34

ბასერმანი ა. – 20

ბერგერი დ. – 15, 53

ბერგსონი ჯ. – 4

ბერიმონი ჯ. – 23

ბისვანგერი ე. – 57

ბირბახი ბ. – 5

ბრელი ფ. – 15

ბრიცი კ. – 13

ბრესტი ბ. – 24, 67

ბუნუელი ღ. – 63

გალენი პ. – 30, 34, 38

გაფკე გ. – 20

გერტნერი ა. – 5

გეორგი პ. – 57

გრაუსი ა. – 57

გრუნე კ. – 15, 45

დაგერი ღ. ქ. მ. – 5

დავიდსონი პ. – 5

დესნო რ. – 30

დიუპონი ე. ა. – 15, 54

დიტერლე ვ. – 38

ედისონი თ. ა. – 3

ეიზენშტეინი ს. – 5

ეპგენერი პ. – 12, 20–22, 26, 35

ვინე რ. – 30-34

ზახსი პ. – 55

ზებერი გ. – 5, 21

ზოლა ე. – 64

იანინგსი ე. – 11, 38, 53

იანოვსკი ე. – 25

იანოვიცი პ. – 25-29

კაფკა ფ. – 16

კერხნერი ი. – 16

კოშკა თ. – 16

კრაკაუერი ზ. – 27, 33, 35-37, 67

კრაუსი ვ. – 26, 39-40

ლანგი ფ. – 9, 11, 14, 25, 36-37, 43-45, 48-50, 56, 62-63, 65-68

ლიუბიჩი ე. – 7-8, 13-15, 44, 53

ლინდაუ პ. – 20

ლენი პ. – 9, 11, 31, 39-40

ლოორე პ. – 66

მაი ჯ. – 9, 13, 60

მაიერი კ. – 15, 25, 35

მაკი მ. – 20

მესტერი ო. – 5

მორენო ლ. – 11

მურნაუ ფ. – 9, 14, 26, 32-34, 47, 53, 62

ნეგრი პ. – 12-13, 15

ნილსენი ა. – 5, 7, 33

ნომანი ლ. – 12

ოლიმსკი ფ. – 52

ოსვალდი ო. – 8, 12, 15

ოსვალდი რ. – 15, 26

ოსმაუ ტ. – 63

პაბსტი გ.ვ. – 54

პაულე ჟ. – 16

პიკი ლ. – 15, 47, 53

პორტერი ე. – 5

პორტენი ჰ. – 12, 54

პორტენი ფ. – 5

ჟაკი რ. – 36

ჟაკი ფ. – 64

რაინჰარდტი მ. – 7, 14, 21, 26

რასპი ფ. – 57

რიიე ს. – 18-20

რიჰტერი ო. – 9

რიტაუ გ. – 50

რობინსონი რ. – 11, 15

როგე რ.კ. – 53

როოტი პ. – 48

სკლადანოვსკი ე. – 3

სკლადანოვსკი მ. – 3

სოდმაკი კ. – 63

სტანისლავსკი კ. – 4, 34

სტენდალი მ. ა. – 25, 35

ტვარდოსკი ჰ. ფ. – 25

ფეიდტი კ. – 25-27, 38-39, 53

ფეიდერი ჟ. – 64

ფრიდმანი ჯ. – 30

ფრიოლისი ზ. – 56

შმიდტროფლუფტი კ. – 16

შონბერგი ა. – 64

შტონბერგი ჯ.ფ. – 61

შტრაუსი ე.ფ. – 10

ხელმი ბ. – 56

პარბოუ თ. ფ. – 36, 43, 56, 64

პეგელი ე. – 14

პერლახი ა. ფ. – 35

პიტლერი ა. – 14, 30, 37, 51, 65-66, 68

პიუგო ვ. – 24

პიხეოკი ა. – 66

„ანა ბოლგინი“ – 8

„გენუინე“ – 31

„გოლეში“ – 22-24

„გომუნკელესი“ – 23

„დაბრუნება“ – 64

„დოქტორ მახუზე – მოთამაშე“ – 36-37, 39

„დოქტორ მახუზეს ანდერძი“ – 67-68

„ექიმ კალიგარის კაბინეტი“ – 25-26, 29-31, 34

„ერთი სულის საიდუმლოებანი“ – 55

„განინა“ – 35, 38, 40, 45

„კარმენი“ – 8

„მუმიას მას თვალები“ – 8

„მადამ დიუბარი“ – 8

„მაიერი ბერლინიდან“ – 8

„მეტროპოლისი“ – 55-57, 59, 62-63

„M“ – 66-67

„ნოსფერატუ“ – 32-34, 38, 45, 69

„ნიბელუნგები“ – 47-50

„ორლაკის ხელები“ – 26

„პრადელი სტუდენტი“ – 20-22, 24

„რასკოლნიკოვი” – 34

„საშვი სიცოცხლისაკენ” – 10

„სხვაგვარად ვიდრე სხვები” – 15

„სხვა” – 20, 24

„ტერეზა რაკენი” – 64

„უკანასკნელი ადამიანი” – 9, 47

„უსიხარულო ქუჩა” – 54-55

„ფირმის სიამაყე” – 7

„ფარაონის მეუღლე” – 8

„ქორწინება” – 7

„ქუჩები” – 45-46

„ცვილის ფიგურების კაბინეტი” – 26, 38-40, 44, 47

„ცისფერი ანგელოზი” – 65

„ძველი კანონი” – 54