

Роман Сергей Николаевич, Булавкин Клим Валерьевич

ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ФРИЦА ЛАНГА В ФИЛЬМЕ "БЛУЖДАЮЩИЙ ОБРАЗ" (1920)

В статье рассматриваются идейно-художественные особенности фильма Фрица Ланга "Блуждающий образ". Авторы анализируют характер отображения в киноленте социальных и философских проблем, ключевых для творчества Л. Н. Толстого, Г. Гауптмана, Ф. Ницше; описывают художественные приемы, используемые режиссером для выражения идеалов христианства, присущих народной культуре. Особое внимание уделяется отказу Фрица Ланга от традиций киноэкспрессионизма и символизма в пользу бытовых зарисовок, натурных съёмок, реалистического отображения жизни различных социальных слоёв.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/40.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 156-159. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

7. **Курская магнитная аномалия: история открытия, исследований и промышленного освоения железорудных месторождений:** сб. док. и мат.-лов. Белгород, 1961. Т. 1. 1742-1926. 418 с.; Белгород, 1962. Т. 2. 1926-1962. 630 с.
8. **Пешехонова О. В.** Освоение Курской магнитной аномалии в 1930-40 гг. // Краеведение в Курском крае: прошлое и современность. Межрегиональные связи: труды 2-й международной научно-краеведческой конференции. Курск, 2007. С. 53-57.
9. **Поспелов А.** Магнитная аномалия в Старо-Оскольском районе ЦЧО // Хозяйство Ц.Ч.О. 1929. № 12. С. 79-83.
10. **Природные и трудовые ресурсы района КМА.** Курск: Изд-во Курского гос. пед. ун-та, 1987. 136 с.
11. **Прокофьева Е. Ю.** Промышленность по добыче и обработке полезных ископаемых на территории Центрального Черноземья: трудности и перспективы развития в 1920-е годы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 8 (58). Ч. II. С. 162-167.
12. **Ремейко А.** Липецкий металлургический комбинат – большая и осуществимая проблема // Хозяйство ЦЧО. 1929. № 2 (5). С. 46-94.
13. **Слободенюк Н. В.** Формирование и развитие горно-металлургического комплекса в районе Курской магнитной аномалии во второй половине XX – начале XXI в.: дисс. ... к.и.н. Воронеж, 2009. 227 с.
14. **Терещенко А. А.** Развитие промышленности в городах Центрального Черноземья во второй половине XIX – начале XX века [Электронный ресурс] // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. 2011. Т. 2. № 3. С. 103-124. URL: <http://www.scientific-notes.ru/pdf/021-011.pdf> (дата обращения: 24.10.2016).
15. **Четыре года социалистической реконструкции ЦЧО.** Воронеж: Коммуна, 1932. 136 с.
16. **Юров А. Ф.** Из истории освоения железорудных богатств Курской магнитной аномалии (1918-1966 гг.): дисс. ... к.и.н. М., 1967. 186 с.

**MINING AND MINERAL PROCESSING INDUSTRY IN THE CENTRAL BLACK EARTH REGION:
ON DIFFICULTIES AND PROSPECTS OF DEVELOPMENT
AT THE END OF THE 1920S – THE BEGINNING OF THE 1930S**

Prokof'eva Elena Yur'evna, Ph. D. in History, Associate Professor
Belgorod National Research University
prokofievaeu@mail.ru

The article considers difficulties in determining prospects for exploration and commercial development of mineral resources of Kursk Magnetic Anomaly. The author reveals contradictions in assessments of economic opportunities of the Central Black Earth Region conditioned by inflated figures in planned targets during the country's transition to administrative-command methods of management in the pre-war years of the first five-year plan.

Key words and phrases: The Central Black Earth Region; mineral exploration; iron ore deposits; Kursk Magnetic Anomaly; wages.

УДК 791.43.03

Искусствоведение

В статье рассматриваются идейно-художественные особенности фильма Фрица Ланга «Блуждающий образ». Авторы анализируют характер отображения в киноленте социальных и философских проблем, ключевых для творчества Л. Н. Толстого, Г. Гауптмана, Ф. Ницше; описывают художественные приемы, используемые режиссером для выражения идеалов христианства, присущих народной культуре. Особое внимание уделяется отказу Фрица Ланга от традиций киноэкспрессионизма и символизма в пользу бытовых зарисовок, натурных съёмок, реалистического отображения жизни различных социальных слоёв.

Ключевые слова и фразы: киноискусство; история художественно-игрового кино; экспрессионизм; символизм; Фриц Ланг.

Роман Сергей Николаевич, к. филол. н.

Булавкин Клим Валерьевич, к. филол. н.

Государственный гуманитарно-технологический университет, г. Орехово-Зуево
bertolu44i@mail.ru

**ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ФРИЦА ЛАНГА
В ФИЛЬМЕ «БЛУЖДАЮЩИЙ ОБРАЗ» (1920)**

Среди ранних кинолент великого немецкого режиссера Фрица Ланга, дошедших до наших дней, наименее исследованной является картина «Блуждающий образ» (1920). Это вызвано тем, что примерно четверть фильма является утраченной. При реставрации в Бразилии недостающие эпизоды заменили интертитрами, облегчающими понимание происходящего на экране, что при отсутствии сохранившегося сценария делает подобное решение проблемы весьма спорным. Однако для осмысления творческой эволюции режиссера именно эта лента является крайне важной: в ней он впервые сочетает и художественные элементы, свойственные экспрессионистическому, символистскому произведению, и реалистические сцены, демонстрирующие повседневную жизнь Германии.

Следует помнить, что раннее творчество Ф. Ланга напрямую связано с попытками художественного осмысления специфики различных этнических культур, что приводило к созданию весьма условных, экзотических

киномиров. Действие его первого режиссерского проекта «Харакири» (1919) происходит в Японии, в дилогии «Пауки» (1919, 1920) Ф. Ланг с помощью сотрудников Этнографического музея стремится реставрировать культуру инков, события фильма «Усталая смерть» (1921) разворачиваются в некой арабской стране, в Италии средних веков и в мифологизированном Китае. В этом контексте можно расценивать «Блуждающий образ» как творческую фантазию, вызванную характером народной культуры Германии, и в том числе особенностями восприятия христианской веры. Картина практически целиком снята на открытом воздухе. Режиссер стремится показать красоты немецких гор и лесов, поэтому в интерьерах показываются лишь сцены в горной хижине, где герои оказываются в каменном плену после обрушения скалы, и эпизоды, демонстрирующие жизнь светского общества, многие представители которого одеты и загримированы нарочито карикатурно. В этом фильме у Ф. Ланга впервые «природа определяет начальное место действия» [1, с. 65], придает достоверность происходящему, оказывается важным элементом повествования. Показательно, что сразу после этого проекта режиссер создает картину «Четверо вокруг женщины» (1921), в которой сюжетная составляющая также играет второстепенную роль, уступая место сценам уже не деревенской, а городской жизни, однако наличие более простого сюжета, лишённого символического драматизма, позволяет автору ограничиться съемками в павильоне. Снятые практически одновременно, эти фильмы воспринимаются как своеобразная дилогия – энциклопедия немецкого общества начала двадцатых годов XX века.

Наименее уцелевшим является «третий акт» фильма «Блуждающий образ», что можно расценивать двояко. С одной стороны, само название картины, которое можно перевести и как «блуждающее, двигающееся изображение», и как «скитающаяся тень», подсказывает зрителю, что эпизоды, снятые в манере символизма и экспрессионизма и наличествующие преимущественно в первых двух «актах», являются ключевыми для понимания замысла режиссера, работающего над модернистским проектом. Однако именно в «третьем акте» Фриц Ланг при помощи флешбэков поясняет зрителю, чем были вызваны события первой половины фильма, и, таким образом, при общей целостности схемы сюжета многие психологические причины, влияющие на действия героев, оказываются невыясненными.

На протяжении первого получаса зритель наблюдает за попытками героини, Имгард Вандерхайт, скрыться от своего таинственного преследователя. Страдающая женщина пересаживается с поезда на телегу, позднее едет на лодке и путешествует пешком в горах, однако никаких пояснений происходящего на экране режиссер не дает. Действие намеренно затягивается разговорами Имгард с железнодорожником, горничной в гостинице, крестьянкой, проживающей в горах, и т.д., но при этом интертитры содержат преимущественно реплики собеседников героини, а сама она лишь два раза сообщает, что несет некий крест и ищет дорогу, способную увести от беды. Эпизодические персонажи неизменно присутствуют на экране дольше, нежели этого требует сюжет, оказываются погружены в бытовые дела, демонстрацией которых режиссер достигает следующего эффекта: путешествие героини за счет этого кажется существенно более продолжительным, превращается в своего рода паломничество. После того как Имгард расстается с городской одеждой и прячется в горах в платье крестьянки, зрителю ещё два раза показывают дом, где героиня оставляет свои вещи. Это свидетельствует о том, что переодевание в данном случае несет характер символического очищения, отказа от прежнего уклада жизни, возврата к тем народным моральным нормам, к которым Имгард, бывшую служанку, приучала мама.

Сюжет фильма является весьма типичным для начала XX века, причем носителю русского языка он покажется особенно знакомым. История мужчины, считающего институт брака порочным, превращающим любые проявления любви в их полную противоположность и решающего оставить свою семью и высший свет ради жизни отшельника в горах, инсценировав собственную смерть, воспринимается как контаминация целого ряда произведений Л. Н. Толстого, и прежде всего «Крейцеровой сонаты» (1887-1889) и пьесы «Живой труп» (1900). Едва ли это можно считать простым совпадением: как отмечает Х. Штульц, творчество Л. Н. Толстого существенно повлияло на весь характер развития немецкой культуры. Его произведения переводили в Германии сразу же после издания на русском языке, а в случае с «Живым трупом» переговоры велись еще при жизни Льва Николаевича, до самой смерти отказывавшегося признать пьесу законченной. Однако идеи, важные для русского классика, воспринимались немцами едва ли не как диаметрально противоположные; так, критик Э. Цабель рассматривает «Анну Каренину» (1877) как роман, где «легкомыслие подвергается <...> безжалостному осуждению, а нравственный идеал торжествует» [5, с. 220]. «Крейцера соната» издавалась огромными тиражами, превышавшими тиражи всех остальных книг Льва Николаевича, но понималась прежде всего как пропаганда духовного, аскетического брака.

Подобные трактовки не имели ничего общего с замыслом Л. Толстого: уже в первой главе «Крейцеровой сонаты» Позднышев резко полемизирует с теорией, по которой «всякий брак, в основе которого не заложены естественные привязанности – любовь, если хотите, – не имеет в себе ничего нравственно-обязательного» [3, с. 104], и отрицает саму возможность существования какой-либо любви, кроме чувственной, «животной». Главный герой Фрица Ланга, Георг Вандерхайт, писатель и философ, реализовавший идею бегства из семьи, проповедует принципиально иную идею: для него любовь существует, но принципиально несовместима с браком, напрямую связанным с принуждением и уничтожающим естественные, природные чувства, лишаящим людей возможности уважать своих спутников жизни. Следует заметить, что эта закономерность важна исключительно для влюбленных людей. Георг отказывается венчаться с Имгард, но не возражает против того, чтобы окружающие думали, что они женаты. Мнение общества не имеет для него значения, но супружество невозможно само по себе, так как связано с отказом от жизненных принципов. Узнав, что Имгард во имя интересов своего ребенка имитировала брак с Георгом, венчавшись в церкви с его братом-близнецом Джоном, философ покидает свою семью.

Для немецкой культуры этого периода уход в горы, бесспорно, ассоциируется прежде всего с нищенским Заратустрой, отказывающимся от общения с недостойными его слабыми людьми, «рабами». Однако два раза

на протяжении фильма показывается некий звучащий «колокол смерти», что связывает символические образы киноленты с художественным миром пьесы-сказки Герхардта Гауптмана «Потонувший колокол» (1896). В этом произведении «Гауптман рисует “сверхчеловеческие” усилия колокольных дел мастера Генриха, пытающегося найти в творчестве неограниченную, нищезански понимаемую свободу личности» [2]. Противопоставление в пьесе будничного мира «долины» и свободного мира «гор», бесспорно, присутствует и в фильме. Имеются и свидетельства того, что в планах Фрица Ланга было закончить картину возвращением Георга и Имгард в горы, что связывалось с их стремлением к новому, счастливому будущему. Впрочем, киноclub «Феникс», разместивший в конце фильма интертитр, сообщающий об этих предполагаемых событиях, поступил не вполне корректно по отношению к происходящему на экране. На протяжении последней трети фильма единственное, что удерживает Георга в горах, – это его клятва небесам: «Я не вернусь в мир до тех пор, пока каменная дева не сойдёт с места» [4]. В тот момент, когда молния ударяет в статую девы Марии и обрушивает её, герой получает свободу от клятвы и спускается в «равнину» вслед за Имгард. На данный момент нет никакого основания полагать, что сцена счастливого воссоединения не является финальной.

Если Г. Гауптман создает символистскую драму, в которой герой стремится к творчеству, делая несчастными обоих персонажей, влюбленных в него, и уходит в горы для создания нового храма, то герой Ф. Ланга, напротив, оставляет все свои философские труды. Возникая на экране впервые в образе пастуха, окруженного овцами, и вызывая ассоциации с Добрым Пастырем, он тем не менее даже не пытается помочь Имгард, не узнавшей его, а на вопрос, где найти дорогу, спасающую от беды, Георг комментирует: «Никто не может указать путь, который сам не знает» [Там же]. Событийный ряд пьесы пародийно трансформируется в судьбу Джона Вандерхайта: именно он в фильме падает в пропасть, как мастер Генрих; именно он сходит с ума от любви. В пьесе люди пытаются уничтожить плавильню Генриха, и тот оказывается вынужден кидать в толпу тяжелые камни. Однако нет никакого смысла как в попытках Джона при помощи динамита обрушить скалы на хижину, в которой заночевали главные герои, так и в восторженном бросании камней в толпу народа, преследующую безумца после взрыва. Большинство ключевых моментов сказки Г. Гауптмана показаны в фильме, однако приобретают при этом прямо противоположное значение. Мифологические персонажи, в обилии представленные в сказке, никак не ассоциируются у Ф. Ланга с духовной свободой. Их место занимает гораздо более уместный для народной культуры Германии образ – статуя Девы Марии.

В русском переводе, выполненном киноclubом «Феникс», при первом показе статуи Девы Марии с младенцем, установленной на открытом воздухе, возникает интертитр «Мадонна в снегах» [Там же]. Однако постоянно проводимые режиссером параллели между главной героиней и Богородицей заставляют обратить внимание на дату бракосочетания, упоминаемую в фильме, – 5 августа. Именно в этот день католическая церковь отмечает праздник Марии Снежной, связанный с явлением Богородицы патрицию Джованни и его супруге и обещанием скорого рождения у них наследника в том случае, если будет воздвигнут собор на том месте, где утром выпадет снег. Праздник этот особенно почитаем в таких странах, как Италия, Австрия и Германия. Заметим, что героиня обретает для супруга черты сходства со статуей Богородицы, когда усыновляет младенца, родившегося в бедной семье, и несёт его в новый дом. Два ребенка – собственный и усыновленный Имгард – возвращают Георга в семью. Особую роль играет тот факт, что Имгард выходит замуж в церкви святого Николая, который на Западе воспринимается преимущественно как покровитель детей. В фильме ни разу не показывается храм, Георг единственный раз в финале фильма обращается к статуе Девы Марии, но этого оказывается достаточно для его собственного духовного очищения и благополучного завершения истории.

Любопытна языковая игра, при помощи которой Фриц Ланг дает имена своим героям. Имгард, или Иргард – имя древнегерманское, редко используемое в полной форме, дошедшее до XX века в вариантах «Ирма», «Эмма», происходящее от выражения «сильное укрепление». Этим подчеркивается духовная сила и религиозность персонажа, простой служанки, которая верна народной христианской морали и которую в одном из субтитров называют «ангелом неимущих». Двух братьев Вандерхайт, Георга и Джона, играет один и тот же актер, Ганс Марр, причем в эпизодах светской жизни не всегда возможно понять, какой именно персонаж находится на экране. Вероятно, здесь наличествует любопытная отсылка к предыдущим кинолентам Ф. Ланга: Георг Джон – актер, сыгравший Смерть в картине «Хильда Уоррен и Смерть» (1917), исполнивший роль гипнотизера Телфаса в дилогии «Пауки», представший в образе монаха-буддиста в фильме «Харакири» (1919) и впоследствии задействованный в большинстве проектов, созданных Ф. Лангом до отъезда в Америку. Когда Георг Вандерхайт покидает Имгард и становится отшельником, – это ещё не проявление религиозных чувств, а своего рода условность, игра в «монаха» – роль, традиционно в лентах Ланга исполняемая Георгом Джоном. Когда Джон Вандерхайт преследует героиню, не давая ей покоя и безошибочно угадывая, куда она направляется, его поведение повторяет поступки Смерти, преследующей Хильду, и Телфаса, разыскивающего своих жертв. Двойничество в данном случае является признаком ущербности, неполноценности обоих персонажей – Георга, одержимого своими философскими идеями, и Джона, обуреваемого страстями.

Фриц Ланг использует в фильме мотивы, свойственные для киноэкспрессионизма, однако ситуации, традиционно приводящие в этом направлении к трагическому исходу, разрешаются благополучно. Более того, иногда текст интертитров, в котором намечается стремление подчеркнуть нагнетание атмосферы, существенно расходится с происходящим на экране. Так, Джон Вандерхайт, настигающий героиню, описывается в самом начале как «мужчина самого злодейского вида», однако именно в этот момент он одет в дорогой дорожный костюм и вежливо пытается узнать дорогу в гостиницу. Уже в первом акте звучит «колокол смерти», но, кроме злодея Джона, бросающегося со скалы, в фильме никто не гибнет. Джон таинственным образом догоняет Имгард, но, когда он нападает на неё, широко раскрыв глаза и расставив руки, его образ фактически пародирует. Зрителю так и не удается узнать, какую цель преследует при этом Джон. Сценарист и режиссер

Фриц Ланг использует освоенные ранее киноприемы, однако делает это с очевидной иронией, осознавая несовершенство творческих принципов, реализованных в его первых картинах.

«Блуждающий образ» становится фильмом, в котором Фриц Ланг отказывается от нарочитой экзотики своих ранних работ («Харакири», «Пауки»), открывает для себя художественные возможности пейзажа, стремится на базе предельно простого сюжета передать сложные переживания персонажа. Затрагивая темы, актуальные для культуры Европы начала XX века, – целесообразность института брака, ницшеанские представления о природе человека – режиссер открыто полемизирует с крупнейшими писателями и философами и подчеркивает главенствующее значение традиционных религиозных ценностей, бытующих в народной среде. Именно здесь Фриц Ланг впервые, стремясь к строгой композиции картины, использует деление фильма на «акты», что впоследствии станет неотъемлемой составляющей его многочасовых монументальных проектов, таких как «Доктор Мабузе, игрок» (1922) и «Нибелунги» (1924).

Список литературы

1. Зольников М. Е. Ранние фильмы Фрица Ланга в контексте киноэкспрессионизма 1910-1920-х гг. («Усталая смерть» и «Нибелунги») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. 3. С. 63-66.
2. Русакова А. В. Герхардт Гауптман [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belletrist.ru/defin/4defin/hauptmann-defint.htm> (дата обращения: 11.10.2016).
3. Толстой Л. Н. Отец Сергей: повести. М.: Профиздат, 2008. 368 с.
4. Файловый архив. Субтитры. Блуждающий образ | *Wandernde Bild, Das* [Электронный ресурс]. URL: <http://fenixclub.com/index.php?download=525> (дата обращения: 11.10.2016).
5. Штульц Х. Толстой в Германии (1856-1910) // Литературное наследство / ред.: И. И. Анисимов (гл. ред.), Д. Д. Благой, А. С. Бушмин, В. В. Виноградов, А. Н. Дубовиков, И. С. Зильберштейн, С. А. Макашин, К. Д. Муратова, Р. М. Самарин, Л. И. Тимофеев, Н. А. Трифонов, М. Б. Храпченко, В. Р. Щербина. М.: Наука, 1965. Т. 75. Толстой и зарубежный мир: в 2-х кн. Кн. 2. С. 207-248.

EVOLUTION OF THE ARTISTIC WORLD BY FRITZ LANG IN THE FILM “THE WANDERING IMAGE” (1920)

Roman Sergei Nikolaevich, Ph. D. in Philology

Bulavkin Klim Valer'evich, Ph. D. in Philology

Moscow State Regional Institute of Humanities in Orekhovo-Zuevo
berbertolu44i@mail.ru

The article considers the ideological and artistic features of Fritz Lang's film “The Wandering Image”. The authors analyze the nature of social and philosophical problems depicted in the film, which were the key ones in the creative work of L. N. Tolstoy, G. Hauptmann, and F. Nietzsche; and describe artistic techniques that were used by the director to express Christian ideals inherent in folk culture. Particular attention is paid to Fritz Lang's refusal of film expressionism and symbolism traditions in favor of everyday sketches, location shooting, and realistic representation of different social strata's life.

Key words and phrases: cinematography; history of feature and live-action cinema; expressionism; symbolism; Fritz Lang.

УДК 93/94

Исторические науки и археология

На фоне возрастания напряженности в китайско-советских отношениях в начале 1960-х гг. китайское правительство и местные власти приступили к регистрации русских эмигрантов, проживавших в сопредельных с СССР районах провинции Хэйлунцзян, активно поощряя их вступление в китайское гражданство. В статье на основе документальных источников представлен анализ условий и основных особенностей процесса натурализации русских апатридов в приграничных районах провинции Хэйлунцзян в период 1960-х гг.

Ключевые слова и фразы: апатриды; СССР; КНР; русские эмигранты; китайское гражданство.

Се Чунхэ, к.и.н., профессор

Хэйхэский университет провинции Хэйлунцзян (КНР)

drzyaka12@mail.ru

НАТУРАЛИЗАЦИЯ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ В ПРИГРАНИЧНЫХ РАЙОНАХ ПРОВИНЦИИ ХЭЙЛУНЦЗЯН В 1960-Е ГГ.

Публикация выполнена при поддержке гранта Государственного фонда общественных наук КНР «Исследование урбанизации в условиях миграции населения в приграничных районах Китая и России в период новой истории (1860-1930 гг.)», номер проекта: 12BZS071, 2012 г.

В силу различных исторических причин в период 1860-1930 гг. в условиях фактически открытой российско-китайской границы шел активный процесс внешней приграничной миграции, включавший, кроме прочего, поток массового переселения русских на территорию приграничных районов Китая, в том числе в прибрежные