Булавкин Клим Валерьевич, Роман Сергей Николаевич

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РЕЖИССЕРА ФРИЦА ЛАНГА ПРИ СОЗДАНИИ СЦЕНАРИЕВ ФИЛЬМОВ "ХИЛЬДА УОРРЕН И СМЕРТЬ" (1917) И "ЧУМА ВО ФЛОРЕНЦИИ" (1919)

В статье рассматриваются художественные особенности фильмов, снятых по ранним сценариям Фрица Ланга другими режиссѐрами. Авторы устанавливают образную и идейную близость этих картин классическим работам Ланга. Анализируется эволюция творческих приѐмов, к которым прибегает кинематографист в первые годы работы. Исследуется связь между образами Смерти и Чумы в фильмах по сценариям Ланга и представлениями о Смерти в немецкой культуре.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/5/7.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 5(79) С. 32-35. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/5/

© 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

5. **Гуревич А. Я.** Средневековый мир: культура безмолвного большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
6. **Культурология. XX век**: словарь. СПб.: Университетская книга, 1999. 640 с.
7. **Льюис Р. Д.** Деловые культуры в международном бизнесе: от столкновения к взаимопониманию. М.: Дело, 2001. 448 с.
8. **Прохорова Н. В.** Об ощущении китайцами ритма времени // Культурология. 2014. № 2 (69). С. 200-206.
9. **Тань Аошуан.** Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004. 240 с.
10. **Философский словарь** / под ред. И. Т. Фролова. Изд-е 6-е, перераб. и доп. М.: Политиздат, 1991. 560 с.
11. **Hall E. T.** Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans. N. Y.: Intercultural Press, 1990. 242 p.

ATTITUDE TO TIME AS ETHNIC CONSCIOUSNESS REFLECTION

Bortnikova Tat'yana Gennadievna, Doctor in Culturology, Professor
Tambov State University named after G. R. Derzhavin
tatyana_bort@mail.ru

The article examines the category of time. The author classifies the models of the “time” concept related to its philosophical understanding and associated with a man, his mindset and cultural identity. Then the researcher passes on to the study of attitude towards time in different cultures according to the following parameters: time as an ethno-cultural concept, time as a value, time use in life activity organization. The conclusion is made about how mental features of different cultures representatives affect the logic of their perception and attitude to time.

Key words and phrases: “time” category; culture; monochronic and polychronic cultures; reflection, perception of time; discrete perception of time; mentality; stereotypes of consciousness; attitude to time; values; planning; punctuality.

УДК 791.43.03
Искусствоведение

В статье рассматриваются художественные особенности фильмов, снятых по ранним сценариям Фрица Ланга другими режиссёрами. Авторы устанавливают образную и идейную близость этих картин классическим работам Ланга. Анализируется эволюция творческих приёмов, к которым прибегает кинематографист в первые годы работы. Исследуется связь между образами Смерти и Чумы в фильмах по сценариям Ланга и представлениями о Смерти в немецкой культуре.

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

Булавкин Клим Валерьевич, к. филол. н.
Роман Сергей Николаевич, к. филол. н.
Государственный гуманитарно-технологический университет, г. Орехово-Зуево
berbertolu44i@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РЕЖИССЕРА ФРИЦА ЛАНГА ПРИ СОЗДАНИИ СЦЕНАРИЕВ ФИЛЬМОВ «ХИЛЬДА УОРРЕН И СМЕРТЬ» (1917) И «ЧУМА ВО ФЛОРЕНЦИИ» (1919)

При изучении творческого наследия режиссёра Фрица Ланга исследователь сталкивается со следующей проблемой: с 1916 по 1919 гг. было снято полтора десятка фильмов по сценариям классика немецкого кинематографа, однако до наших дней дошло около трети этих проектов. В большинстве случаев интертитры здесь не являются оригинальными немецкими, а оказываются или переводом с испанского языка, или всего лишь современным текстом, позволяющим зрителю ориентироваться в происходящем на экране и не претендующим на аутентичность. Следовательно, любые предположения, связанные с вкладом Ланга в создание этих фильмов, носят гипотетический характер, однако необходимы для формирования целостного представления о характере эволюции художественной манеры автора в первые годы творчества. В нашей статье осуществляется попытка изучить в этом отношении киноленты «Хильда Уоррен и Смерть» (1917, режиссёр Джо Мэй) и «Чума во Флоренции» (1919, режиссер Отто Рипперт).

В самом первом кадре фильма «Хильда Уоррен и Смерть» перед зрителем появляются режиссёр Джо Мэй и его немецкая овчарка, причем собака активно интересуется сценарием в руках хозяина и пытается, согласно английским и русским титрам, внести в него последние правки. Подобные образы наглядно демонстрируют отношение создателей картины к своему творению: режиссер, кинокарьера которого началась шесть лет назад, работает над своим тридцатым фильмом. Автор детективного сериала про Стюарта Веббса снимает очередную криминальную картину с элементами мелодрамы и мистики, причем и для оператора Курта Куранта, и для сценариста Фрица Ланга это всего лишь второй фильм, в создании которого они участвуют. Заметим, впрочем, что даже в последние годы жизни, уйдя из кинематографа, Ланг не стеснялся выказывать симпатию к развлекательным фильмам, размышляя о зрителе следующим образом: «Если он получает что-то, что его развлекает, и в этом есть что-то еще, что заставляет его задуматься о каких-то не очень правильных социальных вещах, он может поговорить об этом, скажем, со своей женой, так ведь?» [2]. Начинающему сценаристу интересно обращаться

к жанрам, традиционно считающимся низкими, для привлечения внимания к социально-философским проблемам, волнующим его. Фантастика, приключенческое кино, триллер, мелодрама – Ланг окажется верен этим жанрам на протяжении всего творческого пути, создавая при этом шедевры мирового кинематографа.

«Хильда Уоррен и Смерть» является образцом киноленты, крайне слабо поддающейся какой-либо трактовке. Значительную часть времени на экране демонстрируются бытовые сцены, происходящие преимущественно за обеденным столом. Камера статично фиксирует общие планы, в результате чего в наши дни на российских интернет-ресурсах героиня традиционно описывается следующим образом: «Хильде нравятся в жизни довольно-таки приятные вещи, особенно бакалея» [6]. Краткие характеристики в титрах, предваряющие появление персонажей, исчерпывающе описывают образы, лишенные какой-либо глубины. Бюджет ленты настолько ограничен, что убийство кассира – преступление, совершаемое мужем Хильды, – демонстрируется на протяжении нескольких секунд, и с учетом того, что действие разворачивается ночью, рассмотреть происходящее практически невозможно. Преступление, совершенное сыном Хильды, Эгоном, через два десятилетия после гибели отца, застреленного полицией при аресте, не показывается вообще, зато несколько сцен посвящено моральному падению Эгона, связавшегося с плохой компанией и постепенно спивающегося.

Ситуация осложняется тем, что немецкой версии фильма вообще не существует. Английская версия сопровождается субтитрами, носящими пояснительный характер, и длится менее сорока минут. В процессе её демонстрации на экране на доли секунды возникают интертитры на испанском языке, которые в принципе невозможно прочитать, однако в результате их компьютерной обработки и перевода российский киноклуб «Феникс» создаёт часовой вариант картины, включающий огромное количество текста, существенно изменяющего все представления о происходящем на экране. Если в первой сцене английской версии Хильда и её поклонник Ганс Венграф сидят и весело беседуют на темы, остающиеся неизвестными, то для русскоязычных зрителей Ганс при этом интересуется, как героиня относится к смерти, способной навсегда избавить от земных мучений. Хильда с выражением восторга на лице отказывается покончить с собой, обещая навсегда сохранить жизнерадостность. Данный текст, предваряя события картины, бесспорно, делает её и более драматичной, и более целостной в сюжетном отношении, однако происхождение этих титров неизвестно.

Значительная часть ранних фильмов Ланга дошла до нас исключительно в версиях, подготовленных для показа в Латинской Америке, причем эти копии характеризуются абсолютным несовпадением текста на испанском языке с авторским замыслом. Достаточно упомянуть, что картина «Четверо вокруг женщины» (1920), найденная в архивах Бразилии, имела в латиноамериканском прокате название «Сердца в борьбе», что никак не согласуется с содержанием этой социальной драмы. При просмотре картины «Хильда Уоррен и Смерть» без восстановленных интертитров её композиция приобретает черты, характерные для целого ряда фильмов, относящихся к раннему периоду творчества Фрица Ланга.

Экспрессионизм как художественное течение, в котором раскрылся талант Ланга, напрямую связан с повышенным вниманием к осмыслению феномена смерти. Именно за это советское искусствоведение зачастую критиковало это направление, расценивая его как упадочническое, причем традиция подобного отношения была заложена уже Анатолием Луначарским, в 1923 году характеризующего позиции экспрессионистов следующим образом: «Весь мир, как у Гамлета, это труп, который кишит червями, и, кроме этих червей, копаясь в себе самом, ничего другого не найдешь» [3, с. 326]. Несмотря на крайнюю степень эмоциональности высказывания, с содержательной точки зрения с ним трудно поспорить. Уже в 1894 году Эдвард Мунк, вошедший в историю искусства как предтеча или один из первых представителей экспрессионизма, существенно трансформирует классический для немецкой живописи сюжет «Девушка и смерть»: его обнаженная героиня не страдает, не агонизирует, а с упоением целует отвратительный скелет во время страстного танца. Её крепкое тело лишено каких-либо признаков близкой кончины. Жизнь человеческая понимается здесь как абсурдный, похотливый макабрический танец. Так возрождается тематика взаимосвязи меду телом и душой, актуальная для средневековой культуры и культуры эпохи Возрождения и временно отошедшая на второй план с приходом Нового времени.

Хильда Уоррен, проводящая время за столом, представляет из себя образ, совершенно нераскрытый с точки зрения внутреннего мира. Героини многих ранних фильмов Ланга крайне слабо влияют на развитие сюжета, лишены собственного мнения: О-Таке-Сан, персонаж «Харакири» (1919), действует в соответствии с японскими представлениями о долге и преданности; Флоренса из картины «Четверо вокруг женщины» (1920) скучает дома на протяжении всей картины, проявляя поразительную пассивность даже в завершающих кадрах, в которых супруг пытается её убить, и выражая нежное отношение к нему сразу по завершении эпизода. Даже Мария из «Метрополиса» (1927), воплощающая надежды рабочих на лучшую жизнь, отсутствует на экране более часа в середине фильма, поскольку её роль сводится к роли «посредника» из лозунга, неоднократно возникающего в титрах картины: «Посредником между мозгом и мускулами должно быть сердце» [4, с. 519]. Однако образ Хильды даже в этом ряду персонажей занимает особое положение. Все события фильма происходят абсолютно независимо от неё – персонажа, чьё имя вынесено в название картины и который формально является главным.

Во многих своих ранних проектах Ланг большое внимание уделяет неторопливому введению действующих лиц, демонстрации социальной среды, в которой они вращаются, в результате чего на протяжении первой трети действие таких проектов как «Четверо вокруг женщины», «Блуждающий образ» (1920) в сюжетном отношении практически лишено развития. Но если делать акцент на поведении Хильды, то всё действие сводится к последним двум минутам, на протяжении которых героиня убивает сына, отправляется в тюрьму и там умирает. В остальное время Хильда или видит Смерть, зовущую её в свой мир, или занята поглощением пищи. Её массивное тело может восприниматься как отсылка к целому ряду картин немецких авторов Средневековья и эпохи Возрождения, и прежде всего к классической работе Ганса Бальдунга Грина «Девушка и Смерть» (1520). Заметим, что к 1917 году уже приобретает скандальную известность живопись Эгона

Шиле, многократно обращавшегося в своих работах к демонстрации отношений между людьми и Смертью. Герои Шиле прижимаются к Смерти, находя в ней единственное спасение от окружающего мира.

В немецкой фольклорной традиции Смерть понимается как путешественник, отнимающий жизнь прикосновением посоха. В живописи и скульптуре он изображался как труп или под влиянием гравюр Дюрера как отвратительный старик [5, с. 245]. В фильме Джо Мэя Смерть показывается как призрачное существо, наблюдающее за человеком и пассивно ждущее момента, когда он будет готов уйти из жизни, чтобы помочь избавиться от земных страданий.

Заметим, что при первом появлении смерть у Мэя почти прозрачна, черты её лица неуловимы. При последнем посещении Хильды Смерть обретает тело, а в завершающем кадре зритель наблюдает лицо Смерти, показываемое крупным планом. Хильда не целует её, как это делают персонажи Бальдунга Грина, а, подобно образам Шиле, скромно прижимается, прячась от пугающего мира в складках одежды.

В истории Хильды Уоррен особое внимание уделяется проблеме роковой наследственности, способной повлиять на жизнь потомка, независимо от его собственной воли. В немецком киноэкспрессионизме подобная тематика неразрывно связана с мотивом двойничества: эта традиция была заложена уже в 1913 году, когда на экраны вышел «Пражский студент» (режиссёры Стеллан Рийе и Пауль Вегенер).

Мотивы смерти и наследственности двумя годами позже окажутся ключевыми в картине Отто Рипперта «Чума во Флоренции», также снятой по сценарию Фрица Ланга. Отшельнику-францисканцу он даёт имя Медардо, что является отсылкой к имени главного героя «Эликсиров дьявола» (1815) Э. Т. А. Гофмана – романа, в котором крайне значимым оказывается мотив генетического рока. Монах в фильме осуждает поведение обитателей Флоренции, погрязших в грехе, однако сам влюбляется в куртизанку Юлию, убивает её любовника Чезаре и занимает его место. Повторяется сюжетная линия, уже использованная в картине про Хильду Уоррен, где сын вора обречён стать вором, даже будучи воспитанным в высшем обществе. О куртизанке Юлии, превращающей Флоренцию в город грехов, зритель, как и о Хильде, узнает весьма немного. Конфликт между этой женщиной, проповедующей единственного возможного для неё Бога, который является Любовью, понимаемой в физиологическом ключе, и Советом старейшин, при помощи жестоких репрессий стремящимся установить суровые, аскетические порядки, лишить народ праздников, является абсолютно надуманным. Флорентийская республика на протяжении всего периода существования сохраняла демократические элементы управления, вследствие чего именно этот город становится колыбелью Возрождения, «Афинами Италии». Показательно, что впервые этот конфликт оказывается выражен во время религиозной процессии, когда паланкин Юлии сталкивается с шествием монахов, задерживая движение. Её лежащее тело, которое не без труда несут четыре человека, становится объектом поклонения правителя города Чезаре, а потом и всех флорентийцев, что приводит к возникновению чумы. Плоть и смерть снова вступают в противостояние с заранее предопределенным исходом.

Весьма любопытно появление Чумы, изображаемой как нищенка с плеткой. В XIX веке художники-символисты часто изображали Смерть играющей на скрипке: достаточно вспомнить такие работы как «Автопортрет со смертью, играющей на скрипке» Арнольда Бёклина (1872) и «Смерть, играющая на скрипке на Маскараде во время вспышки холеры в Париже в 1831 г.» Альфреда Ретхеля (1845). Однако в фильме скрипка не принадлежит самой Чуме: та берет её из рук музыканта, пытавшегося развеселить толпу, и начинает мечтательно играть. Подобно тому как Хильда Уоррен впервые привлекает к себе внимание Смерти во время игры в спектакле на религиозную тему, визит чумы также напрямую связывается с искусством, способным вызвать приход эпидемии. Заметим, что здесь используется тот же визуальный эффект, что и в картине Джо Мэя: при первой встрече Медардо с Чумой она полупрозрачна, сквозь её тело видны трещины в городской стене – в финале, когда Чума, приплясывая под собственную музыку, идет по улице среди трупов, постепенно надвигаясь на зрителя, к подобному наложению изображений режиссер уже не прибегает.

Сценарист Ланг в фильме «Чума во Флоренции» оказывается верен себе и в отношении построения композиции: кинолента длится более полутора часов, однако Чума приходит в город и уничтожает его на протяжении последних трёх минут киноленты. Здесь уместно вспомнить то, как Д. Боккаччо, являвшийся в 1348 году очевидцем эпидемии во Флоренции, описывал в «Декамероне» последствия прихода болезни: «черная смерть» вызывает падение авторитета Божьих и человеческих законов, разгул анархии. Ланг реализовывает идею прямо противоположную: природа не выдерживает поведения горожан, погрязших в пороке, и порождает Чуму. Чума в данном случае – это болезнь общества, забывшего о нормах поведения. Следует помнить, что тематика фильма в 1919 году не носила сугубо исторический характер: с 1918 по 1919 гг. треть населения Земли переболела испанским гриппом, причем в Германии регистрируется десять миллионов жителей, пострадавших от самой массовой пандемии в истории человечества. «Чума во Флоренции», следовательно, может пониматься как своего рода приговор европейской культуре, позволившей совершиться Первой мировой войне, непосредственным участником которой был Фриц Ланг, несколько раз раненный во время боёв.

Масштабные съемки, в которых принимали участие сотни статистов; огромные декорации, воссоздающие подлинные итальянские здания; тщательно изготовленные предметы интерьера – подобный подход, поразительный в условиях послевоенного времени, предваряет монументальные кинополотна самого Ланга, вошедшие в историю мирового искусства. Через два года режиссер сам воссоздаст в картине «Усталая Смерть» (1921) другой средневековый итальянский город, Венецию, при этом все строения будут соответствовать «тому, как они представлены в многочисленных визуальных изображениях прошлого и настоящего, охарактеризованы в трудах искусствоведов» [1, с. 64]. Ланг обращается в «Чуме во Флоренции» практически ко всем мотивам, затронутым в фильме про Хильду Уоррен, но на этот раз с существенно более весомыми затратами на производство. На сегодняшний день фильм Рипперта воспринимается как весьма затянутая костюмированная драма. Однако именно в этом проекте формируется будущая манера режиссерской работы самого Фрица Ланга.

К образу Смерти он вернется в фильме «Усталая Смерть» (1921), в котором персонаж, забирающий жизни, сам страдает от того, что обречен следовать Божественной воле. В «Метрополисе» (1927) возникнет женщина-робот, подобно куртизанке Юлии, способная развратными танцами заставить толпу бесноваться и уничтожать город. Призрачные персонажи, знаменующие гибель героя, неоднократно появляются в трилогии о докторе Мабузе (1922, 1933, 1960) и фильме «Шпионы» (1927). Тема преемственности Зла, передающегося на протяжении десятилетий, станет лейтмотивом для фильмов о Мабузе. Однако важнейшим итогом двух первых лет кинокарьеры Фрица Ланга является переход от представлений о кино как о зрелище, реализующем социально-философскую идею, но не претендующем на строгую композицию и лишенном логической связи между эпизодами, к созданию масштабных повествований, чётко поделенных на «главы» и реализующих единство художественной мысли и мощного визуального ряда.

Список источников

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. 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. 3. С. 63-66.
2. **Ланг Ф.** Я никогда не умел расслабляться [Электронный ресурс]. URL: http://www.cineticle.com/slova/615-fritz-lang-lost-interview.html (дата обращения: 06.03.2017).
3. **Луначарский А. В.** Об искусстве: в 2-х т. М.: Директ-Медиа, 2014. Т. 1. Искусство на Западе. 458 с.
4. **Садуль Ж.** Всеобщая история кино: в 6-ти т. / пер. с фр. М.: Искусство, 1982. Т. 4 (Первый полутом). Европа после Первой мировой войны. 528 с.
5. **Слепухин С. В.** Мотивы «Танца смерти» у Томаса Манна // Иностранная литература. 2013. № 8. С. 233-264.
6. **Хильда Уоррен и смерть** [Электронный ресурс]: отзывы и рецензии зрителей. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/72910/ (дата обращения: 06.03.2017).

FORMATION OF THE DIRECTOR FRITZ LANG'S ARTISTIC WORLD IN CREATION OF THE SCRIPTS OF THE FILMS "HILDE WARREN AND THE DEATH" (1917) AND "THE PLAGUE OF FLORENCE" (1919)

Bulavkin Klim Valer'evich, Ph. D. in Philology
Roman Sergei Nikolaevich, Ph. D. in Philology
Moscow Regional Institution of Higher Education "University for Humanities and Technologies" in Orekhovo-Zuyevo
berbertolu44i@mail.ru

The article deals with the artistic peculiarities of the films shot by other directors on the basis of Fritz Lang's early scripts. The authors ascertain the figurative and ideological similarity of these films to the classical works of Lang. The evolution of creative techniques, which the cinematographer uses in the first years of his work, is analyzed. Connection between the images of Death and Plague in the films based on Lang's scripts and the ideas of Death in the German culture is studied.

Key words and phrases: cinematography; history of feature and live-action films; expressionism; image of Death; Fritz Lang.

УДК 94(470.56)"1941/1945"
Исторические науки и археология

В статье впервые рассматривается судьба гагаузов, мобилизованных в «трудовую армию» в 1944-1945 гг. на территории Молдавской ССР и Одесской области Украинской ССР для работы в качестве «трудармейцев» в регионы Советского Союза. В научный оборот впервые вводятся архивные материалы по гагаузским селам Молдавии, раскрываются малоизвестные страницы истории мобилизации гагаузов в «трудовую армию», рассматриваются проблемы фальсификации в Республике Молдова истории Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.

Ключевые слова и фразы: гагаузы; трудовая армия; СССР; Великая Отечественная война 1941-1945 гг.; мобилизация; Молдавская ССР; Одесская область.

Булгар Степан Степанович
Научно-исследовательский центр Гагаузии имени М. В. Маруневич, г. Комрат, Гагаузия, Республика Молдова
bulg2004@mail.ru

МОБИЛИЗАЦИЯ ГАГАУЗОВ В «ТРУДОВУЮ АРМИЮ» В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Тема вклада гагаузов в победу советского народа над фашизмом в Великой Отечественной войне в советской историографии не рассматривалась, не изучалась и мобилизация гагаузов в «трудовую армию» СССР 1941-1945 гг. В историографии Республики Молдова в настоящее время участие гагаузов в «трудовой армии» в годы Великой Отечественной войны замалчивается, при этом искусственно выпячивается тема «оккупации