

Роман Сергей Николаевич

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМА ФРИЦА ЛАНГА "ХАРАКИРИ" (1919 Г.)

В статье рассматриваются идейно-художественные особенности раннего творчества Фрица Ланга. В этой связи автором исследуются художественные средства (особенности операторской работы, монтажа, актерской игры), при помощи которых в своем первом фильме "Харакири" (1919 г.) Ф. Ланг показывает фундаментальные различия между лишавшейся активного начала западной культурой и культурой Востока, напрямую связанной с понятиями долга и чести. Автор обосновывает положение о том, что своеобразие творческой манеры Ф. Ланга формируется уже при создании "Харакири".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/3-3/44.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. III. С. 164-167. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/3-3/

© 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

УДК 791.43.03

Искусствоведение

В статье рассматриваются идейно-художественные особенности раннего творчества Фрица Ланга. В этой связи автором исследуются художественные средства (особенности операторской работы, монтажа, актерской игры), при помощи которых в своем первом фильме «Харакири» (1919 г.) Ф. Ланг показывает фундаментальные различия между лишающейся активного начала западной культурой и культурой Востока, напрямую связанной с понятиями долга и чести. Автор обосновывает положение о том, что своеобразие творческой манеры Ф. Ланга формируется уже при создании «Харакири».

Ключевые слова и фразы: Фриц Ланг; Джакомо Пуччини; кинематограф; экспрессионизм; опера; Восток – Запад.

Роман Сергей Николаевич, к. филол. н.

*Московский государственный областной гуманитарный институт
berbertolu44i@mail.ru*

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМА ФРИЦА ЛАНГА «ХАРАКИРИ» (1919 Г.)[©]

Творчество Фрица Ланга, одного из величайших режиссеров в истории кинематографа, в России является практически не исследованным. Этот факт не может не беспокоить, так как вклад режиссера в развитие немецкого экспрессионизма, американского нуара, жанра антиутопии в кино является неоспоримым. Причины отсутствия сколь-нибудь глубоких научных публикаций в СССР, посвященных работам Ф. Ланга, объяснить можно. Безусловно, первый фильм дилогии о Нибелунгах, «Зигфрид» (1924 г.), независимо от желания создателя, стал частью пропаганды, активно проводимой Рейхом в 30-40-е гг. XX в.: «Теа фон Гарбоу, происходившая из старой дворянской семьи, близко соприкасалась с верхушкой генералитета, где вынашивались планы реванша. Поэтому не вызывает удивления, что именно ей пришла мысль воспользоваться древнегерманским эпосом, для того чтобы воспеть военное величие германской нации...» [4, с. 416], – раскрытая подобным образом история создания картины уже должна была приводить советского киноведа к определенным выводам о том, насколько необходимо серьезное исследование фильмов Фрица Ланга. Кроме того, «Метрополис» (1927 г.) при всей его сатирической направленности парадоксальным образом являлся любимым фильмом Адольфа Гитлера. В результате неоспоримые достоинства работ Ф. Ланга признавались, информация о его фильмах присутствовала в книгах, посвященных истории кинематографа, но даже особенности биографии режиссера (еврей, снявший в 1933 году антигитлеровский фильм «Завещание доктора Мабузе» и эмигрировавший после этого в США) не способствовали стремлению сформировать целостное представление о его творчестве. Данная статья посвящена особенностям первого самостоятельно-режиссерского проекта Фрица Ланга «Харакири» (1919 г.), зачастую относимого к разряду «неудачных», «проходных» работ. Однако для полноценного анализа классических фильмов любого мастера рассмотрение художественных приемов, к которым он тяготел в начале творческого пути, является необходимым.

Следует заметить, что «Харакири» в период создания, бесспорно, не претендовал на то, чтобы стать сколь-нибудь значимой кинолентой. Уже по титрам можно понять, что зрителю предстоит увидеть фильм, снятый «по всемирно известной опере», что в условиях отсутствия звука выглядит едва ли не как анекдотичный рекламный трюк. Кроме того, опера «Мадам Баттерфляй» (1904 г.) сама имела множество литературных источников (роман Пьера Лоти «Госпожа Хризантема», повесть Джона Лютера Лонга «Мадам Баттерфляй» (1898 г.), драма Давида Беласко «Гейша» (1900 г.)), а также опиралась на целый ряд действительно происшедших событий (прежде всего история шотландца Глоувера и японки Кага Маки) [2]. Фактически в произведении Пуччини показывается ситуация весьма типичная для конца XIX – начала XX в., отчего сюжет фильма одновременно и оказывается существенно расширенным по сравнению с оперным, и становится достаточно самостоятельным.

Д. Пуччини, стремясь согласовать между собой условности итальянской оперы и реалистичность действия, оказывается вынужден идти на целый ряд ухищрений. Так, он творчески перерабатывает не менее 7 подлинных японских народных мелодий, но при этом делает всё, чтобы зритель осознавал театральность происходящего. Это становится понятно уже в первой сцене оперы, когда японский дом, купленный Б. Ф. Пинкертоном, воспевается следующим образом: «дом, меняющий формы как по волшебству», «всё движется, меня внутреннюю обстановку под ваше настроение», «карточный домик». Предместье Нагасаки, таким образом, сводится к театральной декорации, за пределы которой действие и не выйдет. Фриц Ланг с ранних лет обожал путешествовать и побывал не только в Японии, но и в Африке, Китае, России, Индонезии. Для него эстетика Востока уже не была настолько экзотической, как для Д. Пуччини, в результате чего оказалось возможным отобразить в кадре «японские реалии» достаточно достоверно. Бесспорно, статуя Будды в кадре выглядит крайне грубой и условной; очевидно, многочисленные украшения ближе искусству арт-нуво, нежели собственно японскому искусству. Однако Этнографический музей Берлина принимал прямое участие в создании картины, и критики тех лет ценили картину за натуралистическую визуальную концепцию, на порядок более достоверную, чем у большинства современников режиссера. Заметим, что в таких лентах, как «Усталая смерть» (1921 г.), «Бенгальский тигр» (1959 г.), «Индийская гробница» (1959 г.),

Фриц Ланг, показывая страны Востока, во многих сценах использует откровенно студийные, не самые качественные декорации, что в отношении двух последних фильмов особенно разочаровывает, так как сняты они были в Индии. Таким образом, «Харакири» является фильмом новаторским, открывающим новые реалистичные формы демонстрации особенностей этнической культуры в технических условиях того времени.

Главный герой Джакомо Пуччини, Б. Ф. Пинкертон, – отважный путешественник, смеющийся над опасностями. Он является воплощением американского духа, чем сам гордится. Фриц Ланг делает своего главного героя, Олафа Дж. Андерсона, скандинавом, заставляя его на протяжении первого получаса эпизодически появляться в кадре в качестве бесцельно гуляющего «туриста». Вместо упоминаний об опасных странствиях по миру, во время которых человек может погибнуть в любую минуту, зритель в первом же эпизоде видит даймё Токуяву, вернувшегося из поездки в Европу, причем это путешествие, очевидно, является привычным для семьи даймё. Восток и Запад, следовательно, уже не так далеки друг от друга, являются частями единого мира.

Джакомо Пуччини уделяет религиозной составляющей конфликта (при всей её значимости для оперы) не так много внимания: Бонза, проклинающий героиню за отказ от веры предков, является фигурой эпизодической, в результате чего у современных режиссеров, желающих сделать появление данного персонажа более значимым или хотя бы эффектным, возникают существенные трудности, приводящие к довольно спорным творческим экспериментам: так, в фильме-опере, снятом Фридриком Миттераном в 1995 году, Бонза вообще парит в воздухе, оказываясь неким подобием японского злого духа, мучающего гейшу. Более того, Баттерфляй, хотя и добровольно принимает христианство, желая быть ближе к мужу, сама так и не уходит окончательно от политеистического восприятия мира: американский Бог, по её представлениям, не помогает ей, так как не может увидеть героиню в далёких землях.

Для О-Таке-Сан, героини Фрица Ланга, священник сразу является отталкивающим персонажем, однако от самой веры она не отказывается: сцена совместной молитвы с отцом оказывается одной из самых символических в фильме. Более того, уже на десятой минуте подчеркивается следующее: «Я буду молиться Будде, и Будда услышит О-Таке-Сан» [5]. Возникает противопоставление героинь оперы и фильма: первая выбирает себе христианского Бога, но не верит в его всемогущество; вторая всецело предана Будде. Даже после отъезда Олава О-Таке-Сан обращается именно к Будде с просьбой сделать её счастливой. Таким образом, Фрицу Лангу (несмотря на то, что роль Бонзы была существенно расширена по сравнению с оперой) вообще не интересен религиозный конфликт: взаимоотношения между О-Таке-Сан и Бонзой — это отношения социальные, и только.

Следует, однако, отметить, что зритель так и не узнает в ходе просмотра о том, какие именно коварные планы преследовал священник в отношении героини, а между тем упоминает она о них уже в первой сцене фильма при разговоре с отцом. Бессмысленное растянувшееся преследование О-Таке-Сан, осуществляемое нелепым, шаржированным существом, приобретает характер необъяснимого, а оттого, как ни странно, мистического. Здесь проявляется тенденция, которая окажется весьма близкой для Фрица Ланга на протяжении всего творчества: зло в его фильмах часто носит утрированный, нарочитый характер, и черты экспрессионизма при этом оказываются настолько ярко выражены, что достигают комического эффекта. Достаточно вспомнить доктора Мабузе, к образу которого Фриц Ланг обращался на протяжении всей жизни, используя его и для разоблачения политики Гитлера, и для демонстрации угроз, присущих миру уже в 50-е годы XX века, когда режиссер ощущает: «череп уничтожения улыбается нам каждое утро во весь рот с первой полосы всех газет» [3]. Сам Мабузе, однако, зачастую смешон, почти юмористичен: уже в первых кадрах ленты «Доктор Мабузе, игрок» (1922 г.), размышляя о том, в кого переодеться для совершения очередного преступления, Мабузе тасует фотографии, как карты, и, таким образом, оказывается пародией на первого кино-Фантомаса, представавшего перед зрителем во множестве обличий уже на первых секундах цикла фильмов, созданного Луи Фейадом в 1913-1914 гг.

С другой стороны, в образе священника выражены и другие тенденции. Как подчеркивает Н. Г. Анарина, в японском театре актер «создает не просто образ, играет не только роль. Он созидает “вещь”... Его сценический облик более всего напоминает культовую скульптуру, задрапированную в великолепные одежды, и составляется, структурируется из нескольких художественных “вещей”. Тело актера является своего рода живым каркасом, который облачается в великолепный и сложный костюм» [1, с. 191]. Именно к этому стремится режиссер, воплощая на экране образ священника, нарочито кутающегося в глухие одежды и за счет неторопливого передвижения и принятия искривленных, неестественных поз становящегося живым воплощением опасности, угрозы. Этот прием Фриц Ланг использует впоследствии неоднократно, добиваясь создания поистине монументальных художественных фигур (таких, например, как Смерть в фильме «Усталая смерть» (1921 г.), снятом 2 года спустя после «Харакири»).

В первых же кадрах «Харакири» перед зрителем предстает сильный женский образ, способный противостоять многому и являющийся едва ли не воплощением актуальных для начала XX века идей феминизма. Отец разрешает О-Таке-Сан не становиться служительницей храма, причем её мнение сформировалось самостоятельно и является бесспорным для даймё. Бонза же «европейский» подход к свободе женщин моментально трактует в восточном ключе: «Вы утратили веру в Будду в дальних землях!» [5]. Типичной для европейца является ошибка Ф. Ланга, заставляющего Бонзу пугать О-Таке-Сан наказанием со стороны Будды: проступки в данной вере могут лишь приводить в действие законы кармы, но никакое существо или божество не реализует здесь идею наказания, равно как и не поощряются приказы и запреты. Аналогичным образом сочетание «грехи перед Буддой» [Там же], используемое Бонзой, является внутренне абсурдным, так как Будда не является божеством, а классический буддизм вообще не упоминает о существовании высшего существа в реальности, что иногда позволяет считать его атеистическим течением. Однако данная неточность может использоваться Фрицем Лангом именно для демонстрации свободы героини от религиозных условностей, отсутствия у неё боязни перед гневом богов.

Режиссер прекрасно осознает специфику понимания любви в рамках восточной и западной культуры. Если в опере Д. Пуччини дуэты, в которых героини говорят о нежных чувствах, нарочито растянуты, в чем оправданно усматривается элемент разоблачения мужского образа, то Фриц Ланг на протяжении всей картины избегает употребления слова «любовь», эффектно используя при этом средства монтажа: героини впервые встречаются в священном лесу — в следующем кадре показываются друзья Олава, ожидающие его возвращения — далее зритель наблюдает за загадочно улыбающимися героями, причем о возникших чувствах в титрах нет ни слова. Олав нужен О-Таке-Сан прежде всего для того, чтобы скрыться от Бонзы, но он так и не возвращается за ней на следующий день. Аналогичным образом в атмосфере, лишенной сентиментальности, заключается их брак: после неожиданной встречи в Чайном Домике героини обнимаются — со стороны хозяина Домика следует развернутое деловое предложение о временном браке — герой произносит: «Я готов это сделать» [Там же]. Свадьба занимает у Пуччини всё первое действие — у Ф. Ланга она не показывается вовсе. У Пуччини совсем отсутствуют эпизоды семейной жизни — у Ф. Ланга героини гуляют по саду, пьют вместе чай, фотографируются и т.д., то есть быт «медового месяца» постоянно оттесняет на задний план трагический конфликт. Подобное времяпрепровождение может восприниматься и как напоминание о традиционной задаче гейши — быть «человеком искусства», скрашивающим досуг, являющимся «профессиональным развлекателем» [6]. В опере консул Шарплесс постоянно беспокоится о судьбе Баттерфляй — в фильме приятели Олафа без каких-либо эмоций деловито осуждают этот брак в силу скорого возвращения домой. Героиня ни разу не упоминает о любви: она лишь верит в некий долг, по которому Олав «обязан» вернуться к ней. Если Д. Пуччини демонстрирует сына Баттерфляй далеко не в самом начале второго акта, то Ф. Ланг показывает ребенка сразу, как только переходит ко второй половине истории, лишая, следовательно, сюжет «неожиданных», душещипательных поворотов. Здесь отсутствует европейское представление о любви как индивидуальном противоречивом чувстве и побеждает восточное представление о семье, в основе которой лежат долг и преданность.

Нагиса Осима, снявший в 1995 году документальную ленту «История японского кино», обращает внимание зрителя на то, что специфика национального кинематографа сформировалась в этой стране в 30-е гг. XX века и проявилась прежде всего в созерцательности, неторопливом монтаже общих и средних планов, повторяемости сюжетов и героев, лаконизме и простоте. Фриц Ланг уже в 1919 году тяготеет к данным художественным приемам и стремится поставить камеру так, чтобы на общих планах человеческие фигуры как бы «терялись» на фоне окружающих предметов, находились не в центре кадра. Характерно то, что зритель ни разу не видит харакири напрямую: даймё перед уходом из жизни неторопливо, совершив целый ряд ритуальных действий, уходит в небольшой проём в правой части экрана и закрывает дверь; в момент самоубийства его дочери зритель видит Олафа Дж. Андерсона, его жену и ребенка, находящихся в соседней комнате. Эстетика интерьера как бы полностью скрывает от нас трагедийное, культура вещи делает незаметными человеческие страдания.

В этом заключается главная проблема картины Фрица Ланга: её героини полностью лишены какого-либо развития. Олав равнодушно принимает всё происходящее и не страдает даже в заключительных сценах. О-Таке-Сан на протяжении 50 минут картины твердит о некоем «долге», по которому её муж должен вернуться в семью. Если у Д. Пуччини самоубийство является итогом долгих душевных страданий героини, выглядит художественно закономерным, то в фильме совершается инсэки-дзисацу («самоубийство вследствие осознания своей ответственности за случившееся»). Для японцев оно может быть совершено в силу самого незначительного повода, но то, что Ланг достаточно точно передает эту этническую черту, не оправдывает крайнюю степень затянутости второй половины картины. Все усилия сценариста Макса Юнгка, создающего эпизод за эпизодом, оказываются напрасными: внутренний конфликт героини принципиально неразрешим, на лице актрисы не выражается никаких сколь-нибудь глубоких чувств, от всего психологизма оперы Пуччини остается только констатация: «Лучше умереть с честью, чем жить в позоре» [5].

«Харакири» становится фильмом, в котором Фриц Ланг, умело сочетая черты реализма и экспрессионизма, показывает различия между западной культурой — вырождающейся, безразличной ко всему, лишенной представлений о чести и долге — и культурой восточной, основанной именно на этих представлениях. Сюжет итальянской оперы существеннейшим образом трансформируется, причем прежде всего за счет придания образу героини большей силы и целостности. О-Таке-Сан с первых кадров оказывается сильным человеком, обреченным в рамках восточной культуры страдать от полного отсутствия женских прав. Использование возможностей неожиданного монтажа эпизодов, стремление к экспрессионистской выразительности поз, принимаемых актерами, скрупулезное выстраивание психологически достоверного или символического кадра — все эти черты, сформировавшись уже во время съемок «Харакири», станут впоследствии ключевыми особенностями художественной манеры Фрица Ланга.

Список литературы

1. Анарина Н. Г. Сакральная телесность японской художественной вещи // Вещь в японской культуре. М.: Вост. лит., 2003. С. 185-201.
2. Бернстайн Р. Восток, Запад и секс. История опасных связей / пер. с англ. Т. Азаркович. М.: АСТ, 2014. 448 с.
3. Венская ночь. Исповедь Фрица Ланга [Электронный ресурс] / пер. К. Разлогова. URL: <http://www.kinozapiski.ru/tu/article/sendvalues/282/> (дата обращения: 23.12.2014).
4. Комаров С. В. История зарубежного кино: в 3-х т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. Немое кино. 470 с.
5. Субтитры к фильму Фрица Ланга «Харакири» [Электронный ресурс]. URL: [http://fenixclub.com/downloads/\[342\]Narakiri.srt](http://fenixclub.com/downloads/[342]Narakiri.srt) (дата обращения: 12.01.15).
6. Шняк Д. В. Отоко-гейши как часть традиционной японской культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. I. С. 209-211.

IDEOLOGICAL AND ARTISTIC PECULIARITIES OF THE FILM BY FRITZ LANG "HARA-KIRI" (1919)

Roman Sergei Nikolaevich, Ph. D. in Philology
Moscow State Regional Institute of Humanities
berbertolu44i@mail.ru

The article examines the ideological and artistic peculiarities of the early creative work by Fritz Lang. In this connection the author analyzes artistic means (the specifics of photography, editing, performance), by which F. Lang in his first film "Hara-kiri" (1919) shows fundamental differences between the western culture losing its active element and the culture of the East directly associated with the conceptions of duty and honour. The author argues for the thesis that the originality of F. Lang's creative manner forms while filming "Hara-kiri".

Key words and phrases: Fritz Lang; Giacomo Puccini; cinematograph; expressionism; opera; East – West.

УДК 314:372.8

Исторические науки и археология

Статья раскрывает основные направления и методы политики российского государства по формированию населения на восточных окраинах страны во второй половине XIX – начале XX в. В работе содержится данные об основных миграционных потоках на Дальний Восток. На основе проведенного анализа выявлено, что важным инструментом в деле реализации политики народонаселения стало российское законодательство.

Ключевые слова и фразы: Дальний Восток; колонизация; переселенческая политика; постоянное население; добровольное и принудительное переселение; демографический потенциал.

Свидерская Валентина Владимировна, к.и.н., доцент
Комсомольский-на-Амуре государственный технический университет
svederskaya@mail.ru

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ
НА РОССИЙСКОМ ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА:
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ[©]**

На всех этапах истории колонизации Дальнего Востока особенностью государственной политики являлся контроль над её процессами, что нашло отражение в основных направлениях переселений и их объемах. Главная особенность политики на востоке России заключалась в том, что основные миграционные потоки русского народа были направлены на свободные или малозаселенные земли, после чего они включались в состав государственной территории. Итогом такой политики стало внутрисоюзное перераспределение населения и укрепление восточных государственных границ. Государство регулировало переселенческие потоки. Контроль за переселениями осуществляли органы государственного управления. Так, первым органом по делам Дальнего Востока стал Особый комитет для обсуждения проблемы Амура. Этот комитет, основанный в 1849 году, наряду с многочисленными вопросами подготовки и организации сплавов по реке Амур, занимался вопросами оказания помощи переселенцам. Стремление подчинить колонизацию строгому государственному контролю выразилось в создании во Владивостоке Южно-Уссурийского переселенческого управления министерства внутренних дел. Основная цель деятельности управления заключалась в осуществлении приема и обустройства переселенцев в местах нового водворения.

Население восточных территорий России формировалось на основе трех основных этнических групп: восточнославянского населения, местных (коренных) народов, иммигрантов сопредельных азиатских государств. В начале XX века основную часть (87%) дальневосточного населения составили представители восточнославянских народов – русские, украинцы и белорусы. По мнению приамурского генерал-губернатора Павла Фридриховича Унтербергера, это был «отличный колонизационный элемент» [8, с. 17], способный адаптироваться и закрепиться на новых землях и в новых условиях.

Основные миграционные потоки на Дальний Восток были сформированы в начале XX века, когда в европейской части России наиболее острым стал «земельный голод», процесс разорения крестьянства был особенно интенсивным. В этих условиях усилился процесс крестьянских переселений на пустующие земли востока России. Из центральных губерний в Приморский край прибывало по 30-40 тысяч крестьян, в Амурскую область – около 20 тысяч человек [Там же, с. 15]. Это были переселенцы в основном из Полтавской, Харьковской, Киевской, Черниговской, Волынской, Могилевской, Сибирской и других губерний [3, с. 94, 96]. Выходцы из различных районов страны имели высокую миграционную подвижность. По мнению П. Ф. Унтербергера, основной причиной слабой приживаемости населения было то, что на дальневосточные земли «приходили переселенцы, неподготовленные по характеру условий жизни на прежней родине к борьбе с совершенно другими, более тяжелыми, условиями водворения на новом месте» [8, с. 17]. По свидетельству