

Роман Сергей Николаевич

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИНОДИЛОГИИ ФРИЦА ЛАНГА "ПАУКИ" (1919, 1920) В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ГЕРМАНИИ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

В статье рассматривается художественная специфика кинодилогии Фрица Ланга "Пауки". Автор раскрывает причины обращения режиссера к жанру приключенческого кино, показывает связь его работы с эволюцией немецкого экспрессионизма и особенностями жизни в Германии после Первой мировой войны. Обосновывается положение о том, что диологию следует рассматривать не как творческую неудачу, а как цикл, сыгравший важную роль в становлении творческого почерка классика мировой кинематографии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/34.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(65): в 2-х ч. Ч. 1. С. 142-145. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/

© 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

**“...DAVID’S GREATNESS IS GLORIFIED AND CONSECRATED...”:
OLD TESTAMENT CONNOTATIONS OF IMAGE OF POWER
IN THE FRENCH MONARCHY CORONATION *ORDO* OF 1364**

Pol'skaya Svetlana Anatol'evna, Ph. D. in History, Associate Professor
North-Caucasus Federal University
polskaya-sa@yandex.ru

The article analyzes the connotations of the Old Testament images of kings and prophets in the French monarchy inaugural protocol by the example of Charles V's coronation *ordo* of 1364 with a view to study the formation of the potestary model of supreme political power and its objective transformation under the Hundred Years' War conditions. The *ordo* of 1364 is distinguished by the inaugural protocol of a Queen, whose image is also based on the Old Testament archetypes: the latter are examined in the article.

Key words and phrases: Old Testament; coronation *ordo*; Charles V; ritual; inaugural ceremony; image of power.

УДК 791.43.03

Искусствоведение

В статье рассматривается художественная специфика кинодилогии Фрица Ланга «Пауки». Автор раскрывает причины обращения режиссера к жанру приключенческого кино, показывает связь его работы с эволюцией немецкого экспрессионизма и особенностями жизни в Германии после Первой мировой войны. Обсуждается положение о том, что диологию следует рассматривать не как творческую неудачу, а как цикл, сыгравший важную роль в становлении творческого почерка классика мировой кинематографии.

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

Роман Сергей Николаевич, к. филол. н.

Государственный гуманитарно-технологический университет
berbertolu44i@mail.ru

**ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
КИНОДИЛОГИИ ФРИЦА ЛАНГА «ПАУКИ» (1919, 1920) В КОНТЕКСТЕ
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ГЕРМАНИИ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

При изучении художественного наследия великого немецкого кинорежиссера Фрица Ланга дилогия «Пауки» (1919, 1920) всегда понимается как зрелище, снятое начинающим автором исключительно ради денег и представляющее интерес лишь в качестве материала, в котором впервые проявились некоторые особенности творческой манеры будущего мастера, пытающегося найти своё место в мире искусства. Подобный подход нельзя считать полностью оправданным: уже в годы Первой мировой войны Ф. Ланг начинает писать сценарии фильмов «Хильда Уоррен и Смерть» (1917, режиссер Джо Май) и «Чума во Флоренции» (1919, режиссер Отто Рипперт), которые сочетают в себе элементы реализма, экспрессионизма, сюрреализма и в которых стиль Ланга уже является легко узнаваемым. Одновременно со съемками «Пауков» режиссер участвует в создании фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920), причем, вопреки воле сценаристов, он вписывает в сценарий новые эпизоды, «превратив действие в галлюцинацию сумасшедшего» [4]. Таким образом, социальный пафос в ленте уступает место атмосфере алогичного ужаса, к которой Фриц Ланг вернется в своем творчестве ещё не раз. Как можно видеть на этих примерах, представления режиссера об искусстве складываются практически сразу после прихода в кинематограф. Он усложняет при помощи введения мистических мотивов даже бытовую драму Хильды Уоррен; создает историю Калигари, которая ложится в основу первого в мире фильма, показывающего измененные состояния человеческого сознания, – и при этом занимается съемкой «Пауков», изначально планируя снять 4 приключенческих фильма о противостоянии спортсмена Кая Хуга и тайной преступной организации. Данная статья является попыткой разобраться в причинах подобного поведения и рассмотреть вышедшие на экран два фильма в контексте всего творчества Фрица Ланга.

Старый изможденный человек с блуждающим взглядом бредет среди скал. Он выходит на ярко освещенное место и в восторге протягивает руки к Солнцу, в лучах которого все предметы оказываются невидимыми (засвеченными). Начальные кадры фильма воспринимаются как символические, являющиеся художественным воплощением мифологемы пещеры Платона. Если у древнегреческого философа человек, узревший истину, обязан вернуться обратно, к людям, ещё погруженным во тьму, то герой Фрица Ланга, только что бежавший от кровожадных потомков инков, взглянув на Солнце, перестает торопиться и начинает писать «Послание в бутылке» – именно так сформулирован первый субтитр-комментарий к фильму (в связи с тем, что до середины 70-х годов XX века фильм считался утраченным и сохранилась единственная копия

картины, перевод субтитров сделан автором статьи с английского языка по лицензионному DVD, выпущенному компанией «Светла» в 2009 году; перевод, присутствующий на самом диске, содержит некоторые неточности). Визуальный эффект путешествия из тьмы к свету достигнут – и дальнейшая судьба героя становится как бы неинтересна и режиссеру, и самому персонажу. Важно само реализованное стремление вперед, уход от не показанных зрителю кошмаров.

Проводя в рамках фестиваля «Немецкий в кубе» лекцию о немецком экспрессионизме, кинокритик Антон Долин подчеркивает, что в десятилетия XX века европейским зрителям был нужен эскапизм: «Им был необходим побег в другие, воображаемые миры... вся эта фэнтези-волна началась с Вагнера, а в кинематографе она началась с Фрица Ланга». Основную идею эпопеи Ланга «Нибелунги» (1924) критик видит в том, что эти два фильма наделяли жизнь немцев «трагическим пафосом» мифа: «Они показывали, что все эти жертвы и все эти перенесенные кошмары – это не зря, это не просто так. Это мифическая сакральная жертва» [5]. Подобным образом может быть охарактеризована и приключенческая дилогия «Пауки».

Действительно, Германия после Первой мировой войны представляет собой страну, находящуюся в глубочайшем финансовом, политическом и духовном кризисе. Поиски врагов внутри государства и попытки осмыслить будущее страны приводят к разным результатам. Так, О. Л. Акопян отмечает: «Становление диктатуры в Германии стало возможным не только благодаря бедственному положению населения, но и потому, что все 15 лет своего существования Республика своим главным врагом мнила коммунистов» [1]. Уже в 1918 году организуется Общество Туле, исследующее историю пресловутой «арийской расы» и занимающееся поиском магических тайн, способных вернуть немцам былое величие. Можно долго спорить о том, насколько преувеличены слухи о связи с этим Обществом Адольфа Гитлера, или о том, насколько серьезным было влияние Общества на ранних этапах его существования. Однако на развитии немецкой культуры представления о тайных организациях, заговорах, мировых правительствах и т.д. отразились сильно, что проявляется и в дилогии Фрица Ланга.

Весьма показателен тот факт, что Кай Хуг, найдя у себя дома фигурку паука, моментально понимает, что она является предупреждением: «Не мешай делу Пауков». До этого времени ни о какой тайной организации и её названии даже не упоминалось, а самого Кая Хуга описывали как человека, увлеченного только спортом. Для понимания специфики организации «Пауки» достаточно сравнить её с бандой Фантомаса из знаменитого цикла романов П. Сувестра и М. Аллена, 32 из которых созданы за 32 месяца с 1911 по 1914 год.

Фантомас в самом начале первой книги характеризуется комиссаром Жювом как существо, о котором никто ничего не знает, создание, способное являться кем угодно. Его основная характеристика сводится к следующему: «Он наводит ужас!» [6, с. 3]. Несмотря на обилие подобных определений, в каждой книге разнообразные цели Фантомаса являются рациональными и конкретными (воровство, добыча шпионских сведений, возведение дочери на престол и т.д.). Фриц Ланг, сочиняя сценарий дилогии, бесспорно, ориентируется на романы данного цикла, причем во второй серии это отчетливо проявляется после введения такого персонажа как Элен – девушки, которая никак не связана с Пауками, однако для которой преступники почему-то готовят участь правительницы всей Азии. Уже само имя героини совпадает с именем дочери Фантомаса, а её история во многом заимствована из двадцать шестой книги цикла («Создатель королей», 1913). Также сюжет картины перекликается с пятым романом «Король – узник Фантомаса» (1911): в книге злодей захватывает короля Трансильвании для того, чтобы получить легендарный красный бриллиант, – в фильме Пауки похищают Элен, чтобы в качестве выкупа раздобыть «бриллиант Будды». Наличествует и очевидное цитирование фильма Луи Фейада «Фантомас» (1913): для демонстрации многоликости злодея французский режиссер в первых кадрах показывает его в разных образах – Фриц Ланг, раскрывая историю бриллианта Будды, сначала представляет зрителю предка Элен, к которому попал этот камень, а потом несколько его потомков из разных эпох изображаются тем же самым актером.

Следует, однако, помнить, что Фантомас при всей его близости высшему свету имеет свою банду, состоящую преимущественно из люмпенов, причем её состав слабо меняется на протяжении всех 44 книг. Пытаясь подчеркнуть художественные достоинства эпопеи, её близость элитарной культуре, часто используют тот факт, что Гийом Аполлинер и Пабло Пикассо были создателями Клуба любителей Фантомаса. Однако в этой точке зрения присутствует очевидная историческая неточность: киновед Михаил Трофименков в книге «Франция. Убийственный Париж» (2012) показывает именно этих людей в молодости не как великих деятелей культуры, а как обитателей неблагополучного района Монмартр, общающихся с ворами и даже скупающих у них краденое, т.е. являющихся частью показанной в цикле среды [7]. «Фантомас» – это цикл «довоенного» типа, в котором детективное начало всегда превалирует над социальным пафосом.

Организация Пауков намного более элитарна, чем банда Фантомаса. В неё входят прежде всего крупные капиталисты из самых разных стран, чье влияние на мир по сути неограниченно, однако цели их деятельности крайне размыты. Они создают даже подземный секретный город в районе Китайского квартала, причем понять его функции практически невозможно: всё, что видит зритель в этом месте, – это обычные курительные опиума. Когда действие переносится в Мексику, Пауки нанимают рекрутов по цене 20 долларов в день, причем рассматривать эти деньги следует, осознавая масштабы гиперинфляции, царящей в Германии в это время. Пауки лишены бессмысленной агрессии: хотя их противостояние с Каем Хугом обозначается уже в начале первого фильма, герой сталкивается с прямой угрозой жизни только непосредственно во время совершения своих подвигов. Само слово «паук», заметим, может пониматься как связанное одновременно и с символикой Зла, гибели разрушения, и с процессами созидания, творчества.

Говоря о новаторстве Фрица Ланга, М. Е. Зольников отмечает его отход от целого ряда экспрессионистских приемов: так, например, «в фильмах экспрессионистов протагонист ярко противопоставлен антагонисту; последний при этом почти всегда наделяется сверхъестественными способностями и призван вызывать у зрителя чувство страха» [3, с. 64]. Эта черта отсутствует и в фильмах, анализируемых искусствоведами («Усталая смерть», «Нибелунги»), и в дилогии «Пауки». Кай Хуг побеждает как представитель новой культуры, по сравнению с которой организация Пауков кажется вездесущей, но устаревшей, беспомощной, не способной вызвать страх. Борьбу между Пауками и Каем Хугом можно рассматривать как конфликт между миром мистики, древних тайн и миром современных технологий. Там, где главный герой путешествует на воздушном шаре метеорологов, осуществляющем регулярные полеты, Пауки выдвигают большую наземную экспедицию, в ходе которой внимательно выслушивают мифы о подземном море, в котором на заре купается золотая женщина, жрица солнца Эльдора. Там, где Пауки возводят неприступную штаб-квартиру, герой легко проникает внутрь, высаживаясь на крышу с самолета и разбивая окно. Субтитр, комментирующий происходящее, весьма показателен: «Современная облава». Там, где герой находит древнее сокровище при помощи анализа старинного портрета, Пауки обращаются за помощью к йогу-медиуму, пророчества которого оказываются недостаточно конкретными.

Сакральные тайны прошлого на момент съемок Фрицу Лангу неинтересны. Следует отметить, что конфликт между восточной и западной культурами уже рассматривался Фрицем Лангом в его первом фильме «Харакири» (1919). Возможно, именно поэтому и образ жрицы Нэйлы раскрыт крайне схематично. Режиссер не стремится к какому-либо сходству реальных ритуалов инков с происходящим на экране. Культура этого народа была основана на человеческих жертвах, осуществляемых прежде всего в честь Солнца. Так, например, великое жертвоприношение Капак Хуча проводилось раз в четыре года, и для него отбирались дети по всей стране [2, с. 156]. В фильме жрец сообщает дочери о кровавом празднике, который проходит раз в 52 года, и Нэйла не хочет участвовать в нем, поскольку на протяжении всей жизни приносила в жертву богам только цветы. Образ героини заимствован из многочисленных произведений неоромантизма, и её внезапно возникающее желание покинуть родные места с Каем Хугом не объясняется никак. Перспективы развития современного Запада для Фрица Ланга гораздо более актуальны, чем секреты древних цивилизаций.

Действие фильмов происходит в США, Мексике, на Фолклендских островах – но не в Германии. Зритель смотрит на красивые картины мира, в которых нет никакого отображения тяжелых реалий послевоенного периода, но есть объяснение всех социально-политических проблем при помощи действий неуловимых Пауков. В «Пауках» к тому же важную роль в видеоряде играет дым, поглощающий всё живое, дым, в котором гибнут прежде всего Пауки. В первой части кульминация происходит в пещере, где священные свечи источают ядовитый дым, из-за которого злодеи впадают в безумие и начинают неистово стрелять друг в друга, создавая тем самым непроницаемую завесу. Во втором фильме Кэй Хуг подвешен спящими врагами в пещере, в которой по ночам скапливаются ядовитые испарения, т.е. автор фактически повторяет эпизод первой картины. Спустя год в фильме «Усталая смерть» (1921) Фриц Ланг использует следующий символический образ: Смерть следит за свечами, символизирующими человеческие души, и тушит пальцами те из них, пламя которых заколебалось от Дыхания Господа.

Ф. Ланг, снимая «Пауков», не отказывается полностью от модернистских экспериментов. Так, лаконичность субтитров на протяжении всей дилогии остается ярко выраженной. В фильмах показано лишь несколько достаточно развернутых разговоров персонажей. В остальных сценах Фриц Ланг как сценарист и режиссер часто ограничивается такими надписями как «Лио Ша», «Доктор Телфас», «Мутон Ротшильд, 1863», «Тем же вечером», «На следующее утро» и т.д. Лио Ша и доктор Телфас, очевидно, занимают важное место в организации Пауков, однако зритель так и не узнает, какое именно. После того как из «послания в бутылке» становится известно о сокровищах инков, режиссер показывает три разные группы персонажей, находящиеся в разных местах и, очевидно, радующиеся известию, однако установить, кто все эти люди, не представляется возможным – зато при этом зрителя оповещают, какой сорт вина они пьют. Автор тяготеет к созданию многофигурных композиций, но сами фабулы кинокартин, являясь предельно простыми изначально, не предполагают подобных излишеств. Видимо, режиссеру становится интересно, насколько сложные в плане постановки сцены возможно реализовать на экране без помощи поясняющих субтитров. Особенно показательно в этом отношении начало второго фильма: в сцене, в которой полиция захватывает штаб Пауков, камера размещена на уровне потолка, в результате чего оказывается возможным демонстрировать происходящее в разных комнатах, но при этом фигуры многочисленных персонажей сливаются, их перемещение из одного замкнутого пространства в другое кажется немотивированным, становится хаотичным. В качестве субтитров в середине этого эпизода режиссер предлагает лишь комментарий «Дом из стали», которого оказывается недостаточно для полноценного осмысления ситуации, – ведь зритель ещё даже не знает, что на экране разворачивается полицейский штурм. Аналогичным образом, показывая китайца, звонящего множеству членов Пауков, чьи лица одновременно появляются на экране, Ф. Ланг вообще не раскрывает содержание их беседы. Важен сам видеоряд, само ощущение размеров «паутины», созданной преступной организацией. Однако в результате сюжетная линия картины приобретает второстепенное значение и часто становится трудно уловимой.

«Пауки» в годы выхода на экран являются фильмами, в которых сочетаются актуальная для разоренной Германии тематика тайных организаций, надежда на очищение мира от их пагубного влияния, увлекательный сюжет и экспериментальная манера съемок. В этой дилогии отчетливо проявляются черты жанра нуар, одним из создателей которого считается Фриц Ланг. Эти фильмы делают автора востребованным режиссером, впоследствии активно использующим образы и идеи «Пауков» в других, более известных на данный

момент картинах: подземный город в «Метрополисе» (1927), преступные организации из трилогии о докторе Мабузе (1922, 1955, 1960), параллельный монтаж сцен и камера, расположенная сверху, в «М» (1931) и т.д. Именно такой подход может считаться продуктивным как при анализе культуры послевоенной Германии, так и при изучении творческого наследия Фрица Ланга.

Список литературы

1. **Акопян О. Л.** Германия после Первой мировой войны: от унижения к нацизму [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zakonia.ru/analytics/57/52556> (дата обращения: 29.01.2016).
2. **Березкин Ю. Е.** Инки. Исторический опыт империи. Л.: Наука, 1991. 229 с.
3. **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). Ч. 3. С. 63-66.
4. **Комм Д. Е.** Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 222 с.
5. **Критик Антон Долин рассказал о кинодостижениях Германии** [Электронный ресурс]: лекция, прочитанная 13.09.2014 г. на фестивале «Немецкий в кубе». URL: <http://www.m24.ru/articles/57522> (дата обращения: 29.01.2016).
6. **Сувестр П., Аллен М.** Фантомас. Таллин: Одамеэс, 1991. 304 с.
7. **Трофименков М. С.** Франция. Убийственный Париж. СПб.: Амфора, 2012. 480 с.

**IDEOLOGICAL AND ARTISTIC PECULIARITIES OF THE TWO-PART MOVIE
BY FRITZ LANG “THE SPIDERS” (1919, 1920) IN THE CONTEXT
OF SOCIO-CULTURAL LIFE OF GERMANY AFTER THE FIRST WORLD WAR**

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

The article examines the artistic peculiarities of the two-part movie by Fritz Lang “The Spiders”. The author discovers the motives of the producer’s appeal to the adventure movie genre, shows the relation of his work with the evolution of German expressionism and the specifics of German life after the First World War. The researcher argues that the two-part movie should be considered not as a creative failure but as a cycle, which played an important role in the formation of the world cinematography classic’s creative manner.

Key words and phrases: film art; fictional film history; expressionism; adventure film; Fritz Lang.

УДК 395.3

Исторические науки и археология

В статье исследуются вопросы обозначения священнослужителей и вспомогательного персонала традиционного мариийского религиозного культа в XVIII-XXI веках. На основе применения компаративного, сравнительно-исторического методов делается вывод о том, что наиболее архетипичным определением служителя культа мари является эндоним «карт», а его помощника – «учо». В настоящее время священнослужителя мариийской традиционной религии официально именуют «онаенг».

Ключевые слова и фразы: мариийцы; традиционная религия; служитель культа; эндоним; XVIII-XXI вв.

Саберов Рушан Анвярович

Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина
saberow@yandex.ru

**ЭНДОНИМИКА СЛУЖИТЕЛЕЙ КУЛЬТА
ТРАДИЦИОННОЙ РЕЛИГИИ МАРИ XVIII-XXI ВВ.**

Целью данной работы является изучение зафиксированных научным сообществом архетипичных эндонимов, определяющих служителей автохтонного культа мари в XVIII-XXI вв.

В свете указанной цели исследования необходимо решить несколько задач. Во-первых, определить ключевые (маркерные) обозначения священнослужителей мари и их помощников. Во-вторых, провести этимологический анализ полученных в ходе исследования эндонимов, установив их сходие и различные черты.

Одним из важнейших аспектов отправляемого культа является вопрос о лингвистическом определении представителей рассматриваемого жреческого института. В различных религиях служителей культа именуют по-разному: волхв [15], жрец, священник, духовник. Это в определенной степени позволяет очертить круг их функциональных обязанностей [21].

Научная фиксация обозначений мариийских служителей культа и их помощников берет своё начало ещё в XVIII столетии. Так, исследователь Г. Ф. Миллер отмечал наличие в каждом народе «особливых людей». У черемис – «мушан или мушангече» (*Мушэдиш – Р. С.*): седобородых стариков, состоящих в особом почтении.