

Роман Сергей Николаевич, Булавкин Клим Валерьевич

ЗНАЧЕНИЕ ФИЛЬМА "ШПИОНЫ" (1928) ДЛЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ФРИЦА ЛАНГА

В статье рассматриваются идейно-художественные особенности фильма Фрица Ланга "Шпионы". Авторы уделяют особое внимание структурным элементам, сближающим киноленту с предыдущей работой режиссера "Метрополис". Анализируются причины обращения создателей картины к художественным приёмам, характерным для раннего киноэкспрессионизма. Обосновывается положение о том, что создание фильма являлось важным этапом развития творческой манеры Ланга.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/34.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 2. С. 131-134. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/

© 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

таких феноменов культуры, как искусство, религия и философия. Именно в философии, считает Гегель, завершается процесс самопостижения абсолютной идеи. Таким образом, природа, будучи инобытием разума, функционирует по тем же законам, что и мышление. Гегель формулирует всеобщие законы развития, которые представляют собой законы диалектической логики. В соответствии с этими законами и неживая природа, и биологический мир, и общество, и мышление человека развиваются по одним и тем же алгоритмам, представляющим собой модификации законов всеобщего разума. На эту идею обратил внимание В. И. Ленин, когда конспектировал работу Гегеля «Наука логики»: «Логика есть учение не о внешних формах мышления, а о законах развития “всех материальных, природных и духовных вещей”, т.е. развития всего конкретного содержания мира и познания его, т.е. итог, сумма, вывод истории познания мира» [4, с. 84].

Вывод: классический рационализм представляет собой форму объяснения мира, основанную на идее тождества мышления и бытия. Мышлению в этой концепции придается онтологический статус как основы и условия существования объективной реальности. В пантеизме Спинозы и в панлогической системе Гегеля мышление и бытие рассматриваются как две ипостаси единой субстанции.

Список источников

1. **Аристотель.** Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1976. Т. 1. 550 с.
2. **Гегель Г. В. Ф.** Сочинения: в 14-ти т. М. – Л.: Государственное социально-экономическое изд-во, 1935. Т. 8. Философия истории. 468 с.
3. **Декарт Р.** Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. 654 с.
4. **Ленин В. И.** Полное собрание сочинений: в 55-ти т. М.: Изд-во политической литературы, 1959. Т. 29. 782 с.
5. **Платон.** Сочинения: в 3-х т. М.: Мысль, 1970. Т. 2. 611 с.
6. **Платон.** Сочинения: в 3-х т. М.: Мысль, 1970. Т. 3. Ч. 1. 687 с.
7. **Рассел Б.** История западной философии. СПб.: Азбука, 2001. 960 с.
8. **Рахматуллин Р. Ю.** Философия суфизма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60). Ч. 3. С. 165-167.
9. **Рахматуллин Р. Ю.** Al-Ghazali's Gnoseology // Вестник Восточной экономико-юридической гуманитарной академии. 2015. № 5 (79). С. 147-156.
10. **Спиноза Б.** Этика. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2001. 336 с.
11. **Стёпин В. С.** Философия науки. Общие проблемы. М.: Гардарики, 2007. 384 с.

CLASSICAL RATIONALISM: GENESIS AND EVOLUTION

Rakhmatullin Rafael' Yusupovich, Doctor in Philosophy, Professor
Semenova El'vira Razifovna, Ph. D. in Philosophy
Bashkir State Agrarian University in Ufa
rafat54@mail.ru; elvira_zin@mail.ru

The article investigates genesis and development of classical rationalism. The initial idea of this philosophical paradigm is the principle of identity of thinking and being, which goes back to Plato's theory of ideas and Aristotle's teachings about the form. The paper notes a great contribution made by Spinoza, who managed to unite two substances (God and Nature) into one – God-Nature. Spinoza's pantheism found its continuation in Hegel's panlogical system that represents the top of classical rationalism.

Key words and phrases: rationalism; classical rationalism; idea; form; substance; panlogism.

УДК 791.43.03

Искусствоведение

В статье рассматриваются идейно-художественные особенности фильма Фрица Ланга «Шпионы». Авторы уделяют особое внимание структурным элементам, сближающим киноленту с предыдущей работой режиссера «Метрополис». Анализируются причины обращения создателей картины к художественным приёмам, характерным для раннего киноэкспрессионизма. Обосновывается положение о том, что создание фильма являлось важным этапом развития творческой манеры Ланга.

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

Роман Сергей Николаевич, к. филол. н.

Булавкин Клим Валерьевич, к. филол. н.

Государственный гуманитарно-технологический университет, г. Орехово-Зуево
berbertolu44i@mail.ru

ЗНАЧЕНИЕ ФИЛЬМА «ШПИОНЫ» (1928) ДЛЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ФРИЦА ЛАНГА

В 1927 году, после выхода на экраны самого дорогого на тот момент немецкого кинофильма «Метрополис» режиссер Фриц Ланг оказывается вынужден осознать: сложный, аллегорический язык картины чужд массовому

зрителю, что приводит к кассовому провалу. Уже к августу ленту демонстрируют исключительно в варианте, сокращенном студией UFA более чем на треть, причем самого Ланга к перемонтажу не привлекают. В Германии заканчивается экономический и правительственный кризис; прекращается военный контроль, установленный над страной после Первой мировой войны. Возникает ощущение временного установления мирной жизни, и масштабная антиутопия оказывается невостребованной публикой. Позднее Ланг оценивал фильм следующим образом: «Он фальшив, и выводы в нем фальшивые. Я не принимал этот фильм еще тогда, когда снимал его»; «Скажем прямо, сам фильм мне не очень нравился, я считал его идиотским» [6, с. 521]. Уже в марте 1928 года в прокат выходят «Шпионы», которые традиционно воспринимаются как возвращение режиссера к эстетике приключенческого кино (дилогия «Пауки», 1919-1920; «Доктор Мабузе, игрок», 1922), попытка как можно дальше отойти от художественных идей, реализованных в «Метрополисе», и снять недорогую картину, способную окупиться в прокате, в отличие от предыдущего, «неудачного» проекта. Однако на данный момент, когда «Метрополис» расценивается как шедевр немого кинематографа, продолжающий влиять на образы современной фантастики, продуктивно рассмотреть идейно-художественные черты, объединяющие два фильма, и осмыслить «Шпионов» не как возврат к «бульварному» детективу, а как работу, в которой закономерным образом продолжается эволюция творчества немецкого киноклассика.

В эпиграфе к роману «Метрополис», вышедшем одновременно с фильмом, сценарист Теа фон Гарбоу предупреждает читателя:

«В этой книге нет ни настоящего, ни будущего,
Ни точного места,
Ни тенденции, ни партии, ни класса...» [Там же, с. 519].

Архитектура города в фильме крайне слабо отличается от реальных американских небоскребов, строящихся в те годы. Новая Вавилонская башня «возводится» декораторами в строгом соответствии с законодательством о зонировании высот города Нью-Йорк, согласно которому для сохранения освещенности улиц высокие здания были обязаны подниматься уступами, что придавало им пирамидальную форму [4, с. 6]. В этом же документе закреплялось четкое деление районов на деловые, жилые и промышленные, что сатирически отобразилось в делении Метрополиса на Верхний город и Глубину. Эти идеи сразу становятся приоритетными для городского строительства 20-30-х гг. XX века, в результате чего современным зрителем Метрополис (несмотря на наличие летающих автомобилей) визуальнo воспринимается как город прошлого, в то время как сам Ланг предполагал, что рассказывает историю, близкую к 2000 году.

Отказ от конкретизации места и времени действия, реализованный в «Метрополисе», является ключевым и для понимания художественного замысла фильма «Шпионы». Название государства, в котором происходит большинство событий киноленты, напрямую не упоминается ни разу. На протяжении первых минут говорится о смерти некоего министра торговли, в кадре появляется письмо министра внутренних дел главе секретной службы, но хотя текст написан на немецком языке, страна в этом документе не указывается, а адресат носит имя М. Б. Джейсон. В банке, принадлежащем шпиону Хаги, названия всех отделов перечисляются четыре раза – на английском, французском, русском и немецком языках. Шпионка Соня Барраникова является эмигранткой, но при этом объясняет свою верность профессии тем, что стремится отомстить царской охранке за гибель отца и брата. Заметим, что, хотя Устав Российских законоположений о наказаниях, по которому, согласно появляющемуся в кадре приказу о казни, судили родственников Сони, в реальном мире никогда не существовал, его название, видимо, возникло как обратный перевод с немецкого: в Российской империи в таких случаях применялось Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. Показывая казнь Барраниковых, квартиру Сони и дом японца Мацумото, Ланг оказывается внимателен к передаче этнического колорита, кажущегося ему экзотическим. Прочие персонажи ленты являются обитателями Европы, лишенными видных культурных отличий друг от друга, но при этом ведущими сложные, бессмысленные политические игры.

Создатели фильма оказываются достаточно точны в мелочах, имитируя многочисленные документы, но при этом позволяют себе поразительные вольности технического плана, особенно если учесть, что уличные сцены сняты в Берлине, что всё-таки дает возможность зрителю воспринимать события как происходящие в Германии. Германия, действительно, в конце двадцатых годов XX века являлась мировым лидером по производству малоформатных фотоаппаратов, однако достаточно сравнить размеры камеры «Leica IA», запущенной в массовое производство в 1925 году, и даже шпионской техники, используемой разными странами в период «холодной войны», с микрокамерой, показанной в фильме Ланга, чтобы понять степень фантастичности этого аппарата. Согласно Версальскому договору, Германия могла производить самолеты, скорость которых «не должна была превышать 170 км/ч, а грузоподъемность – 600 кг» [7, с. 170], что длительное время существенно ограничивало возможности гражданской авиации, однако 2 агента спецслужб, чтобы догнать противника, скрывшегося на поезде, спокойно покупают билет на «аэро-восточный экспресс». Табло, на котором моментально появляется информация, важная для шпионских планов Хаги; пневмотруба, по которой к нему доставляют газеты, – все эти элементы, собранные воедино, создают картины фантастического мира, находящегося на стыке настоящего и будущего. «Все это, конечно, сказки. Но меня интересовали машины» [6, с. 521], – эту фразу, объясняющую создание «Метрополиса», Фриц Ланг мог бы использовать и по отношению к фильму «Шпионы». Действие обеих картин, таким образом, приобретает аллегорический характер, лишается связи с исторической реальностью.

В «Метрополисе» социальный конфликт как таковой представлен весьма условно: зритель видит тяжелейшие условия труда рабочих, наблюдает огромные машины, управляемые немислимыми физическими усилиями,

но при этом быт трудового народа не представлен ни в одной сцене. Восстание масс обусловлено не условиями жизни, а экзальтированными выкриками женщины-киборга, сопровождающимися ломаными жестами и гипнотическими танцами. Отождествление этого персонажа с Вавилонской блудницей, реализуемое на протяжении всей картины, вообще переводит проблематику из общественной сферы в сферу религиозную. Быт элиты, напротив, показывается всесторонне: огромный стадион, ночной клуб «Йошивара», Вечный сад – всё это места отдыха «сынов» создателей города, и масштабность сооружений придает фильму сатирический характер.

В «Шпионах» большая часть событий разворачивается в похожих друг на друга кабинетах многочисленных шпионских организаций и секретных служб. Принято считать, что таким образом Фриц Ланг добивается экономии бюджета фильма, «используя вместо сложных живописных общих планов – эффектно смонтированные кадры» [2, с. 230]. Однако не следует забывать, что первоначальная продолжительность картины составляет два с половиной часа, и когда действие выходит за пределы служебных кабинетов, на экране или разворачивается погоня, иногда весьма масштабная, или демонстрируется роскошь светской жизни, причем зачастую в этих эпизодах задействовано большое количество массовки. Если учесть, что «Шпионы» – это первый продюсерский проект Ланга, то говорить о сознательной экономии можно с большой натяжкой. Сам режиссёр всегда утверждал, что слухи о бюджете «Метрополиса» являлись преувеличением: «О “Метрополисе” написано много лжи. Там никогда не было тысяч статистов. Никогда» [5]. Отказ от съемок эпического кино он связывал со временем работы над картиной «М» (1931), созданной через три года после «Шпионов». Следовательно, можно акцентировать внимание исключительно на решении Лангом собственных художественных задач – демонстрации мира «шпионов», замкнутого на себе, лишённого связи с жизнью.

В картине, как и в «Метрополисе», абсолютно отсутствуют эпизоды, показывающие быт среднего и низшего слоёв. Нищий, в начале фильма медленно входящий в полицейский участок, оказывается секретным агентом «Номер 326». Вся обстановка скромной квартиры, в которой Барраникова угощает этого агента чаем, является не более чем бутафорией, расставленной для усыпления бдительности. В кадре возникает семья бедняков, мучающих свою дочь (отец с кнутом, мать с бутылкой), однако их массивные фигуры в неряшливых одеждах – всего лишь фантазия шпионки, пытающейся разжалобить доктора Мацумото и проникнуть к нему в дом.

Если в фильме и романе «Метрополис» любовь, возникающая между Фредером и Марией, являлась средством для заключения мира между рабочими и отцами города, а также для актуализации идеи «Посредником между мозгом и мускулами должно быть сердце» [6, с. 519], то в «Шпионах» первоначальная причина, по которой Барраникова отказывается причинять вред Номеру 326, формулируется весьма любопытным образом: агент оказывается похож на её казнённого брата Сашу. Примечательно, что сами герои ни разу не признаются на протяжении фильма в любви друг другу. Об их чувствах говорит только Хаги, главный антагонист картины. «Родственные» отношения, связывающие героев, не нуждаются в тщательной сценарной проработке: подобно тому как в «Метрополисе» Марию похищал учёный Ротванг, в «Шпионах» Барраникова на целый час экранного времени устраняется из действия, оказываясь запертой в банке Хаги. «Номер 326» при этом не прикладывает никаких усилий для её обнаружения. Показательно, что эта романтическая линия не получает и никакого логического завершения: после штурма полицией банка и гибели Хаги фильм моментально заканчивается. Как и в «Метрополисе», отношения между мужчиной и женщиной оказываются прежде всего поводом для отказа от привычной модели поведения, от деления людей на противостоящие друг другу касты. Заметим, что утопическая идея создания общества, лишённого классовых противоречий, уже активно популяризируется в Германии, а позднее становится ключевой для официальной идеологии Третьего Рейха.

Поздний экспрессионизм постепенно отказывается от сложной символики образов, присущей «Метрополису», и переходит к гротесковой, сатирической манере повествования. Действия большинства персонажей «Шпионов» лишены какого-либо смысла: в первой половине фильма Хаги охотится за неким планом мобилизации, во второй части его шпионы похищают японское секретное соглашение, но зритель не получает ни малейшего представления ни о содержании этих документов, ни о том, на чьей стороне действует Хаги. Многочисленные убийства, показанные на экране, как правило, осуществляются за несколько секунд без каких-либо пояснений о составе действующих лиц эпизода. Интертитры появляются крайне редко и включают в себя менее 1800 слов, составляющих реплики, весьма слабо связанные между собой. Ланг показывает людей, находящихся в состоянии иступления, отчаяния, ярости, причем демонстрация слабо обоснованных для зрителя эмоций оказывается важнее сюжетной составляющей.

Уже в «Метрополисе» рабочие «лишаются» имени и обозначаются номерами, записанными на их шапках. В «Шпионах» режиссер заходит ещё дальше: имя отсутствует у главного протагониста картины, на протяжении ленты никак не раскрывающегося как индивидуальность и являющегося лишь «Номером 326». Характерно, что попытки Хаги уничтожить этого агента являются совершенно немотивированными. Мы не знаем ничего о начале их противостояния; не знаем, почему шпионам Хаги было важно отследить именно этого агента; зачем Хаги подсылает к нему Барраникову, причем эти «сюжетные дыры» так и остаются незаполненными.

В дилогии «Пауки» тайная организация стремится к богатствам Золотого города и волшебному камню, позволяющему править миром. Доктор Мабузе получает удовольствие от подавления воли других людей, полагая, что именно это чувство способно избавить его от скуки, в которую погружено высшее общество. Действия Хаги вообще никак не объясняются, причем в финале картины он появляется на цирковой арене в образе клоуна с заряженным пистолетом, способного выстрелить как в декорации в виде нот, так и в самого себя с одинаково задорным выражением лица. Примечательно, что город Метрополис и такой персонаж как Джокер становятся частью вселенной *DC Comics* практически одновременно – осенью 1939 года и весной

1940 года соответственно. Логично предположить, что на формирование образа злодея комиксов, также лишённого индивидуальности и воспринимающего мир всего лишь как арену для собственных жестоких розыгрышей, частично повлияла концовка «Шпионов».

М. В. Зольников справедливо подчёркивает, что в ранних картинах Фрица Ланга практически отсутствуют следующие признаки произведений киноэкспрессионизма: «Действие экспрессионистских фильмов происходит в условных городах, чаще всего безымянных»; «Для киноэкспрессионизма характерно искажение пропорций»; большей экспрессивности способствует «сосредоточение драматического интереса не на взаимоотношениях героев, диалогах между ними, а на их поступках, действиях» [3, с. 64]. Однако в «Шпионах», тринадцатом фильме режиссёра, эти признаки оказываются не просто ярко выраженными: фактически они формируют художественный мир картины. О. Р. Айрапетов, анализируя феномен боязни шпионов, возникший в Германии в начале XX века, на конкретных примерах показывает, какие нелепые слухи моментально распространялись в народной среде [1, с. 68]. Атмосфера шпиономании, постоянного присутствия некоей угрозы, предательства оказывается передана в фильме максимально точно именно за счет отказа от подробностей, от тщательной проработки сюжетной линии. Фриц Ланг показывает общество, одержимое опасностями, исходящими от vzdесущих врагов, фактически предсказывая мироощущение, которое воцарится в Германии уже через несколько лет и приведет к глобальным катаклизмам.

Если «Метрополис» являлся социальной аллегорией, то «Шпионы» оказываются художественно близкой ему аллегорией политической. Ланг продолжает пропагандировать идеи внеклассового «братства», разрушаемого некими «темными» силами, обладающими мощными техническими возможностями, однако делает это уже на материале, более доступном для зрительского восприятия. В своих ранних приключенческих проектах, в «Пауках» и в первом фильме о докторе Мабузе, Фриц Ланг рассказывал связную детективную историю – в «Шпионах», отказываясь, как и в «Метрополисе», от бытовой конкретики, он оказывается способен передать архетипы восприятия политики массами. Парадоксальным образом прибегая к сложным, но уже привычным для немецкого зрителя экспрессионистическим приёмам в период, когда само художественное течение постепенно уступает место другим направлениям в искусстве, Ланг формирует «штампы», которые моментально начинают активно эксплуатироваться в массовой культуре, и прежде всего в «шпионском» кино и в жанре нуар, одним из создателей которого сам Ланг становится в «американский» период творчества. Именно поэтому современному зрителю оказывается сложно адекватно оценить новаторство фильма «Шпионы», осознать значение этой картины, не уступающей по художественным достоинствам и влиянию на дальнейшее развитие кинематографа другим шедеврам Ланга, созданным в двадцатые годы XX века.

Список источников

1. **Айрапетов О. Р.** Генералы, либералы и предприниматели: работа на фронт и революцию. 1907-1917. М.: Модест Колеров; Три квадрата, 2003. 256 с.
2. **Вилькенинг А.** Соотношение между историей фильма и его «наследством» на примере «Шпионов» Фрица Ланга // Киноведческие записки. 2013. № 102-103. С. 219-233.
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): в 3-х ч. Ч. 3. С. 63-66.
4. **Зуева П. П.** Американский небоскрёб // Искусство: учебно-методическая газета для учителей МХК, музыки и ИЗО. 2011. № 12 (468). С. 5-7.
5. **Ланг Ф.** Я никогда не умел расслабляться [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cineticle.com/slova/615-fritz-lang-lost-interview.html> (дата обращения: 02.03.2017).
6. **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.
7. **Соболев Д. А.** История самолетов мира. М.: Русское авиационное общество (РУСАВИА), 2001. 680 с.

IMPORTANCE OF THE FILM “SPIES” (1928) FOR DEVELOPMENT OF FRITZ LANG’S ARTISTIC WORLD

Roman Sergei Nikolaevich, Ph. D. in Philology
Bulavkin Klim Valer’evich, Ph. D. in Philology
State University of Humanities and Technology in Orekhovo-Zuyevo
berbertolu44i@mail.ru

The article examines ideological-artistic features of the film “Spies” by Fritz Lang. The authors pay special attention to the structural elements that bring the film closer to the previous work of the director “Metropolis”. Reasons for appeal of the film creators to artistic techniques, typical of early cinema expressionism, are analyzed. The researchers substantiate a thesis that creation of the film was an important stage in development of Lang’s creative manner.

Key words and phrases: cinema art; history of artistic-fiction movies; expressionism; adventure film; Fritz Lang.