

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.31>

Роман Сергей Николаевич

[ЗНАЧЕНИЕ ФИЛЬМА ФРИЦА ЛАНГА "ЖЕНЩИНА НА ЛУНЕ" \(1929\) ДЛЯ РАЗВИТИЯ НАУЧНОЙ КИНОФАНТАСТИКИ](#)

В статье рассматривается значение фильма Фрица Ланга "Женщина на Луне" для развития научно-фантастического кинематографа. Для осмысления творческого новаторства этой ленты осуществляется анализ художественной специфики других фильмов, снятых в первые три десятилетия существования кинематографа и посвященных полётам в космос. Обосновывается положение о том, что именно Фриц Ланг является создателем жанра научно-фантастического фильма, посвященного тематике космических путешествий. В "Женщине на Луне" формируются художественные принципы создания псевдодокументального изображения, актуальные вплоть до наших дней.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/2/31.html

Источник

[Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 137-141. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/2/

[© 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

PECULIARITIES OF BUILDING FORTIFIED CHURCHES IN THE NORTH OF FRANCE IN THE XVI-XVII CENTURIES

Orlov Igor' Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Lipetsk State Technical University
kaf-tx@stu.lipetsk.ru

The article is devoted to the problem of building fortified churches of the XVI-XVII centuries located within the territory of two modern departments of northern France – Aisne and Ardennes. Over the XVI century by improving fortification the fortified churches of this region acquire universal fortification and compositional features, which allows historians without any doubt to refer them to the typology “eglises fortifiees”. Due to their historical necessity regional “eglises fortifiees” up to the XVII century preserved the tendency for improving architectural and compositional schemes both in the aspect of fortification and in the aspect of iconography.

Key words and phrases: fortified churches; forts; donjons; Thiérache; Ardennes; religious wars; fortification; cult amenities.

УДК 791.43.03

Дата поступления рукописи: 11.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.31>

В статье рассматривается значение фильма Фрица Ланга «Женщина на Луне» для развития научно-фантастического кинематографа. Для осмысления творческого новаторства этой ленты осуществляется анализ художественной специфики других фильмов, снятых в первые три десятилетия существования кинематографа и посвященных полётам в космос. Обосновывается положение о том, что именно Фриц Ланг является создателем жанра научно-фантастического фильма, посвященного тематике космических путешествий. В «Женщине на Луне» формируются художественные принципы создания псевдодокументального изображения, актуальные вплоть до наших дней.

Ключевые слова и фразы: киноискусство; история художественно-игрового кино; фантастический фильм; Жорж Мельес; Фриц Ланг.

Роман Сергей Николаевич, к. филол. н.

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

ЗНАЧЕНИЕ ФИЛЬМА ФРИЦА ЛАНГА «ЖЕНЩИНА НА ЛУНЕ» (1929) ДЛЯ РАЗВИТИЯ НАУЧНОЙ КИНОФАНТАСТИКИ

В 1929 году немецкий кинорежиссёр Фриц Ланг снимает «Женщину на Луне» – фильм, в котором он в первый и последний раз на протяжении творческого пути обращается к жанру научной фантастики. В наши дни как в России, так и на Западе распространено ошибочное мнение, согласно которому данная картина была включена NASA в список семи наиболее достоверных лент, посвящённых космическим путешествиям. На самом же деле на пресс-конференции, прошедшей в начале 2011 года, специалисты Лаборатории реактивного движения всего лишь отметили те кинопроекты, в которых правдоподобно продемонстрированы «разного рода научные теории» [10], легшие в основу сценария. В этом отношении фильм Ланга действительно оказывается безупречным: над созданием жидкотопливной ракеты, показанной на экране, трудился Герман Оберт – инженер, заложивший основы современных представлений о космической технике. Все остальные технические детали киноленты (прогулки по Луне без скафандра, отсутствие невесомости на протяжении большей части полёта и т.д.) уже на момент съёмки не имели ничего общего с научными представлениями о космосе. Однако сам режиссёр даже в середине шестидесятых годов красочно описывал свои беседы с учеными Мыса Кеннеди, которым он самостоятельно читал лекции об устройстве ракет, и рассказывал о запрете «Женщины на Луне» в фашистской Германии в связи с наличием в кадрах секретной научной информации. Эстетические особенности произведения на протяжении многих десятилетий вообще не изучались. Задачей данной статьи является оценка значения фильма «Женщина на Луне» для эволюции творческого мира Фрица Ланга и развития кинофантастики в целом.

Родоначальником множества киножанров (феерия, трюковое кино, историческая реконструкция, фильм ужасов, фантастическое кино) являлся Жорж Мельес. На протяжении почти двух десятилетий этот режиссёр ежегодно создает десятки проектов, в которых тяготеет к театральным декорациям и воплощает при помощи большого количества технических приёмов всё более причудливые видения, часто связанные с космической тематикой, но лишённые порой даже художественной логики. Планеты здесь могут представлять как живые существа, имеющие человеческие лица, склонные к непрерывному гримасничанию, поедающие или друг друга во время затмений («Затмение Солнца при полной Луне», 1907), или людей, любующихся на них по ночам («Сон астронома», 1898). В 1902 году Мельес снимает один из своих самых известных фильмов – «Путешествие на Луну». На протяжении 15 минут перед зрителем предстают гротескные сцены: драка астрономов друг с другом, нарочито нелепые стычки космонавтов с селенитами (обитатели Луны, избиваемые астрономами, после сильного удара моментально превращаются здесь в разноцветный дым), масштабные народные

гуляния в честь возвращения экспедиции. Мельес старательно раскрашивает красками каждый кадр, создавая фантазию, не несущую никакой смысловой нагрузки: примечательно, что в последней сцене фильма во время праздничного шествия веселятся не только французы, но и пляшущий в толпе селенит. К научной фантастике фильма Мельеса не имеют по сути никакого отношения: главная задача спецэффектов здесь – «создание у зрителя ощущения чуда, невозможного события, нарушающего его привычные, базовые представления о пространстве и времени, о причинно-следственных связях» [1, с. 34].

Подобный подход к киноматериалу достаточно быстро перестал соответствовать духу времени: публике оказываются более интересны натурные съемки, передача на экране сцен «из реальной жизни». В конце 10-х годов XX века кинематографисты, обращающиеся к теме космических путешествий, полностью отказываются от стилистики, воплощенной в работах Мельеса, и делают акцент преимущественно на социально-философских проблемах, отказываясь, таким образом, от собственно фантастического начала. Так, в датской картине «Небесный корабль» (1918, режиссёр Ф. Хольгер-Мадсен) обитатели Луны выглядят как обычные люди в белых одеждах, проповедующие полный отказ от насилия, питающиеся одними фруктами и ужасающиеся даже при виде мясных консервов, привезенных землянами. Для противопоставления религиозного, праведного уклада жизни на Луне и развращенности землян сценаристы используют самые примитивные ходы: так, на протяжении более чем полугода полёта американский путешественник не просто ежедневно пьет сам, но и приобщает к этому значительную часть команды, толкая её к бессмысленному бунту. Подобные повороты сюжета, уместные в историко-приключенческой литературе, в данном случае оправдываются исключительно притчевым характером повествования. Сам космический корабль напоминает большой локомотив, причем вопрос о способах достижения этим громоздким сооружением космической скорости, восстановления запасов кислорода и т.д. авторов, очевидно, не волнует.

Фильм Якова Протазанова «Аэлита» (1924), имевший широкий прокат как в СССР, так и в Западной Европе, несмотря на то, что формально являлся экранизацией фантастического романа А. Н. Толстого, примечателен тем, что на протяжении первого часа повествования перед зрителем неторопливо разворачиваются подробности сложной семейной жизни инженера Лося, изредка прерываемые грёзами главного героя об обитателях Марса, наблюдающих за ним при помощи сложных приборов. П. А. Горохов отмечает: «Протазанов смешал и осмеял в своей картине всё: страдания интеллигенции, хамство бюрократов, тупость новых властей» [2, с. 53]. Фильм в большей степени посвящен проблеме формирования «новой морали» в семейных отношениях, нежели является фантастическим проектом, однако, как и в большинстве социальных кинодрам, снятых в СССР в 20-е годы, вопросы о роли семьи в социалистическом обществе «просто ставятся» [6, с. 167], но никак не решаются. Лишь последние 15 минут зритель наблюдает за воображаемой космической экспедицией, причём в них ключевая роль отводится пространному рассказу инженера инопланетянам об истории Октябрьской революции с последующим выводом: создание Союза Советских Социалистических Республик Марса является необходимым. Режиссёр, вернувшийся из эмиграции, прекрасно осознаёт тенденции, складывающиеся в мировом кинематографе: костюмы и декорации, выполненные в стилистике конструктивизма, в сочетании с многочисленными натурными съёмками московских улиц способствуют созданию электичного зрелища, не требующего композиционной стройности сюжета. Именно обилие слабо связанных сюжетных линий приводит к возникновению мозаичного полотна, являющегося прежде всего кинохроникой эпохи. На сегодняшний день картина интересна как бесценный документ, запечатлевший уличную жизнь Москвы 1924 года. В последних кадрах Лось уничтожает чертежи своего космического аппарата – интерпланетонёфа и заявляет при этом: «Довольно мечтать, всех нас ждет другая, настоящая работа!» [7]. Любопытно, что, несмотря на этот призыв, «разоблачающий» грёзы о космических путешествиях, именно «Аэлита» до сих пор воспринимается на Западе как один из классических образцов фантастики немого кинематографа.

Снятый в том же 1924 году мультфильм «Межпланетная революция» (художники – З. Комиссаренко, Ю. Меркулова, Н. Ходатаева) оказывается набором слабо связанных кадров, выполненных в нарочито плакатном стиле и разоблачающих буржуазию, пытающуюся спрятаться где угодно (в том числе и на других планетах) в страхе перед представителями рабочего класса. Отдельные кадры этого проекта могли войти в киноленту «Аэлита», но Я. Протазанов отказался от самой идеи использования в своей картине элементов мультипликации. Так зритель «Аэлиты» лишился возможности увидеть контуры интерпланетонёфа, полюбоваться стартом этого корабля, что подтверждает тенденцию, складывающуюся в отечественном и мировом киноискусстве: отказ от яркой зрелищности, способной отвлечь от идейного замысла картины. Однако после обретения мультфильмом самостоятельного характера его создатели «получают право» использовать приёмы, свойственные произведениям Мельеса: большевик, пролетая мимо звездочек, берет одну из них и украшает свою будёновку; Луна, бешено вращая глазами, под хохот товарища Коминтернова поедает космический корабль буржуазии; в одном из кадров возникает планета Меркурий в образе толстого торговца, покупающего и продающего червонцы. Все эти космические образы не играют сколь-нибудь существенной роли в общей композиции картины, и её финал представляет собой многочисленные зарисовки счастливой трудовой жизни на Земле, причём на заднем плане постоянно возникает портрет В. И. Ленина. Космос присутствует в кадре лишь для демонстрации масштабности грядущей мировой («межпланетной») революции. Д. О. Юмашев характеризует жанр этого мультфильма двумя словами – «фильм плакат» [9, с. 70], особо подчеркивая политическую направленность проекта.

Вопрос о том, повлиял ли каким-то образом фильм «Аэлита» на образность киноленты Фрица Ланга «Женщина на Луне», вероятно, так и не найдет однозначного ответа. Протазанов и Ланг, независимо друг от друга, часто обращаются к схожим художественным приёмам: чтобы это понять, достаточно сравнить конструктивистские костюмы марсиан из «Аэлиты» с платьями, выполненными в стилистике Ар-деко, в которые одеты персонажи исторической саги «Нибелунги» (1924). Рабочие, влачащие жалкое существование в антиутопии

Ланга «Метрополис» (1927), бесспорно, напоминают рабов Марса, предназначенных в картине Протазанова исключительно для работы на производстве и замораживаемых в случае переизбытка трудовой силы. Любовь Аэлиты к инженеру Лосю также может рассматриваться как модель сложных взаимоотношений главных героев того же «Метрополиса». Но «Метрополис» оказался крупнейшим кассовым провалом за всю карьеру Ланга, в результате чего режиссёр был вынужден искать новый киноязык, не требующий огромных денежных вложений для производства фильмов.

«Женщина на Луне» становится лентой, в которой ограниченность финансового бюджета является очевидной. Беседа профессора Георга Манфельдта и его последователя Вольфа Хелиуса о грядущей экспедиции длится первые полчаса фильма при практически полном отсутствии декораций. Далее, независимо от того, куда переносится действие – в квартиру инженера Ханса Виндеггера, в интерьеры космического корабля и т.д., – обстановка оказывается передана при помощи нескольких предметов мебели и носит откровенно павильонный характер, а события, происходящие в той или иной локации, разворачиваются крайне неторопливо. Зритель лишен возможности увидеть сложные механизмы, позволяющие осуществить перелёт на Луну: в кадре появляются лишь кровати, к которым ремнями привязаны во время взлёта путешественники, несколько рычагов, приборы, показывающие скорость перемещения корабля, скафандры и иллюминаторы, как правило, закрытые металлическими «ставнями». Все эти ограничения заставляют Фрица Ланга для создания зрелищного проекта обратиться к творческому наследию Жоржа Мельеса, к тому времени казавшемуся безнадежно устаревшим.

Первый же эпизод фильма, в котором профессор Манфельдт, усиленно размахивая руками и швыряясь попавшей под руку собственной шляпой, прогоняет из своего дома человека, пытавшегося купить его «рукописи в качестве курьеза» [8], является прямой отсылкой к мельесовскому «Путешествию на Луну», герой которого в первом кадре напал на не верящих в его идеи астрономов. Собрание, на котором под хохот толпы учёных герой пропагандирует идею освоения космоса, показывается в обеих кинолентах. Там, где у Мельеса фигурируют астрономы в нелепых, достигающих пояса париках, у Ланга показано множество шаржированных (дремлющих, глуховатых, чрезмерно толстых и т.д.) персонажей, угрожающих самому профессору. Если в финале короткометражного фильма астроном хватается за веревку, привязанную к кораблю, и бросается вниз с обрыва, сталкивая аппарат с Луны на Землю, то учёный Ланга, обнимаясь с огромным куском золота, падает в пропасть и гибнет, причём сходство декораций, передающих как в той, так и в другой картине красоты скалистых пейзажей Луны, является бесспорным. Ланг полностью избавляется от элементов назидательности, свойственных «Метрополису», и делает фильм, в котором казавшаяся устаревшей эксцентрическая манера актёрской игры является необходимой для удержания интереса зрителей на протяжении нескольких часов.

Фриц Ланг в фильме «Женщина на Луне» последовательно обращается ко многим мотивам, актуальным для его раннего творчества, однако ни один из них не становится сколь-нибудь значимым для развития действия или расширения проблематики. «Пять мозгов и чековых книжек» [Там же], совместно владеющих мировым запасом золота на Земле и стремящихся помешать его промышленной добыче на Луне, возникают буквально в нескольких кадрах, и активность данного общества, схожего по структуре с организациями, показанными ранее в фильмах Ланга «Пауки» (1918), «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Шпионы» (1928), приводит лишь к внедрению в ряды путешественников его агента. Миссия этого человека в конечном счёте сводится к неудачной и по сути бессмысленной попытке в одиночку вывезти с Луны большой кусок золота, в ходе которой агент гибнет. На протяжении всей первой трети картины люди «пяти мозгов» охотятся за текстом научного доклада, уже прочитанного на астрономическом конгрессе тридцать лет назад, что – с учетом существования построенной ракеты – также не имеет никакого логического обоснования. Однако интересен способ введения агента, называющего себя Вальтером Турнером, в ход повествования. Его длинные худые руки, отбрасывающие огромные тени и тянущиеся в ночи к документам Манфельдта, вызывают отчётливые ассоциации с приёмами, при помощи которых Фридрих Мурнау в 1922 году создаёт образ вампира Носферату («Носферату, симфония ужаса»). Режиссёр подкрепляет эти догадки в эпизоде, в котором мальчик, проникший на корабль, подтверждает членам экспедиции свою любовь к космосу при помощи собственной коллекции комиксов. На обложке первого из них большими буквами напечатан следующий текст: «Вампир на Луне. Монстр вонзает свои когти» [Там же]. Таким образом, сюжетная линия «пяти мозгов», сочетаясь с элементами иронии, лишена социальной патетики, реализованной в других проектах Ланга, в которых фигурируют подобные организации, и реализуется в рамках формирующегося жанра фантастического приключенческого кино.

Романтическая линия фильма, связанная с взаимоотношениями Вольфа Хелиуса, Фриды Вельтен и помолвленного с ней инженера Ханса Виндеггера, также излагается с множеством недоговорённостей. О её наличии зритель большую часть картины догадывается исключительно из долгих взглядов, бросаемых Вольфом на Фриду. В этом «треугольнике» вообще ключевую роль играют жизненные позиции персонажей, а не интимные чувства. Фрида является воплощением феминизма. Для неё предложение Хелиуса отказаться от полета является оскорбительным, и реакция на него выражается следующим образом: «Хелиус, вы хотите в последний миг опозорить женщину в моем лице?» [Там же]. Однако, как справедливо отмечает М. Е. Зольников в статье, преимущественно посвящённой моделям взаимоотношений персонажей «Женщины на Луне», «Фрида на протяжении всего фильма, несмотря на свою силу, смелость и решительность, не предпринимает активных действий» [4, с. 536]. Ханс же ведёт себя абсолютно адекватно ситуации, в которой оказывается: выражает сомнения в необходимости рискованной посадки на Луне, после прилунения стремится в первую очередь устранить поломки на корабле, а не выбегает наружу, подобно другим героям, без скафандра. Ханс лишён слепой веры в безопасность лунной атмосферы, не надеется, как Хелиус, с помощью волшебной лозы обнаружить источник воды. Но именно это и ставит его в положение человека слабого, не способного к великим подвигам. Образ Хелиуса фактически является нераскрытым: на протяжении всего фильма персонаж держится

отстранённо, не раскрывая собственных чувств и взглядов. Фактически Фрида остаётся с ним только в силу готовности героя пожертвовать собой во имя экспедиции. Однако даже в финальном кадре зритель лишается традиционного поцелуя. Герои, достойные друг друга, лишь обнимаются. Романтическая линия приобретает, следовательно, второстепенное значение, также реализована в традициях приключенческой литературы и кинематографа.

В обоих фильмах процесс тщательной многолетней подготовки к полёту остаётся абсолютно нераскрытым. Если в короткометражном проекте Мельеса подобное упущение является естественным, то для фильма, продолжительность которого в разных версиях составляет от 2,5 до 3 часов, отсутствие вразумительного объяснения, откуда берётся корабль у нищего ученого, не имеющего даже кровати и с жадностью глядящего на еду в руках Хелиуса, может быть оправдано только сложившейся кинотрадицией: в «Небесном корабле» подобная машина вообще строится исключительно усилиями астронома и его сына – путешественника, побывавшего во множестве экзотических стран и мечтающего превзойти самого себя. Однако Ланг создаёт тщательно продуманную хронологию покорения космического пространства: дата выступления Манфельдта на астрономическом конгрессе указывается предельно конкретно (17 августа 1896 года), а, следовательно, упоминание о последующем 30-летнем исследовании делает события фильма или происходящими «одновременно» с выходом киноленты в прокат, или вообще относящимися к недавнему прошлому. Показательно, что день, когда учёный произнёс речь о золотых запасах на Луне, считается днём начала «золотой лихорадки» на Клондайке. Не менее важно то, что именно в 1896 году кинематограф за считанные месяцы стал популярным массовым развлечением, охватившим всю Европу. Сцена доклада Манфельдта смонтирована как гипотетически возможный документальный «репортаж», в котором поочередно показываются поведение учёного и реакция зала. Все последующие эпизоды, посвящённые подготовке к полёту, претендуя на реалистичность, являются предельно краткими, отказываются пояснять то, что якобы должно быть известно зрителю. Так, упоминание о «смелых пионерах космоса, которые не вернулись из полёта» [8], приводит к демонстрации единственного кадра, запечатлевшего мемориальную доску в честь героев. Хотя на ней перечислены все фамилии этих космонавтов, никаких деталей их неудачной попытки не указывается.

Весьма интересен в плане логического построения эпизод, рассказывающий об экспериментальном полёте беспилотной ракеты. Все факты здесь раскрываются при помощи чертежей и фотографий, причём на первой же из них запечатлен взрыв, происходящий в результате столкновения ракеты с Луной. Это не мешает, однако, после ряда кадров, показывающих внешний и внутренний вид ракеты или объясняющих научные принципы полёта, перейти к изучению снимков обратной стороны Луны, сделанных самим летательным аппаратом. Очевидная смысловая нестыковка оказывается несущественной в рамках фильма; главной задачей, согласно вступительным титрам, становится демонстрация торжества человеческой мысли, вера в то, что «для человеческого духа нет понятия “никогда”» [Там же]. Чередование множества чертежей в сочетании с пояснительными субтитрами делает сцену достоверной и яркой, несмотря на полное отсутствие на экране вразумительных доказательств полёта самой ракеты.

Примечательно, что эпизоды путешествия на Луну являются далеко не самыми зрелищными и оригинальными. Кадры, в которых в иллюминаторе показываются лунный, солнечный, земной диски, имеются и в работах Мельеса, и в «Небесном корабле», и в «Аэлите». Прилунение, при котором ракета принимает правильное вертикальное положение буквально в последнюю секунду, может конкурировать по неуклюжести с аналогичной сценой в «Путешествии на Луну» Мельеса. Большая часть деталей полёта вообще остаются за кадром, и зритель узнаёт о них из демонстрируемых записей в боржурнале. Игра актёров или нарочито экспрессионистична, или, напротив, передаёт будничное спокойствие очередного дня экспедиции. Однако именно этот минимализм и создаёт атмосферу документальной зарисовки, в результате чего сюжетная линия лишается определяющего значения. Самым ярким эпизодом картины оказывается сцена, лишённая внешнего динамизма и построенная как репортаж о взлёте космического корабля. Торжественные речи «человека у микрофона» на протяжении 10 минут сопровождаются кадрами, в которых показано множество ракурсов жидкотопливной ракеты Германа Оберта. Именно этот эпизод становится классическим и предопределяет стилистику, к которой спустя несколько десятилетий будут прибегать уже создатели документальных репортажей о запусках летательных аппаратов в космос. «Обратный отсчёт» времени, изобретённый именно Фрицем Лангом для фильма «Женщина на Луне», способствует усилению драматизма, присутствующего в каждом кадре, демонстрирующем огромную ракету на фоне огромного ангара. «В фильме вы что-то изображаете, например какой-то предмет, и в этом изображении изображена драма для глаза: от того, как этот предмет расположен или снят... он становится элементом кинематографической симфонии» [Цит. по: 5, с. 501], – эти слова Ф. Мурнау, формулирующего принципы киноэкспрессионизма, идеально характеризуют лучшие кадры фильма «Женщина на Луне». Если принять в качестве главного признака научной фантастики следующее утверждение: «...здесь на первый план выходят художественные образы, в основе которых лежат научные гипотезы и представления» [3, с. 32], – можно с уверенностью утверждать: именно Фриц Ланг является создателем научной кинофантастики, связанной с темой космоса.

Кинофантастика, возникшая исключительно как способ развлечь зрителя и быстро эволюционировавшая в разнообразность социально-философского кино, в фильме Фрида Ланга впервые приобретает героический пафос, ранее присущий лишь фантастической литературе. Режиссёр в условиях дефицита бюджета изобретает художественные принципы, которые позднее лягут в основу жанра мокьюментари (псевдодокументалистики). Реалистичность его картины связана не с научностью как таковой, а с художественным правдоподобием, основанным на способности использовать статичные образы (ракета, фотографии, чертежи) для передачи напряжённости ситуации. Фильм, снятый в 1929 году, продолжает оставаться актуальным образцом для создания современных кинопроектов, посвящённых покорению космоса.

Список источников

1. **Васильева Е. Ю.** Спецэффекты в кино: от иллюзии чуда к иллюзии реальности // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2011. № 4 (88). С. 32-35.
2. **Горохов П. А.** Социально-философская проблематика фантастической прозы А. Н. Толстого // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 7 (45). С. 49-56.
3. **Долгина Е. С.** Проблема дефиниций «утопия» и «научная фантастика» в историческом дискурсе // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6 (37). С. 32-33.
4. **Зольников М. Е.** Космическое путешествие в представлениях немецкого кинематографа конца 1920-х гг. («Женщина на Луне» Фрица Ланга) // Научные труды Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского: сборник трудов конференции. Серия «Гуманитарные науки». Калуга: Изд-во КГУ имени К. Э. Циолковского, 2017. С. 528-537.
5. **Садуль Ж.** Всеобщая история кино: в 6-ти т. / пер. с фр. М.: Искусство, 1982. Т. 4. Послевоенные годы в странах Европы. 1919-1929. 528 с.
6. **Смагина С. А.** «Новая мораль» в советском кинематографе 1920-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 4. С. 165-169.
7. **Субтитры к фильму «Аэлита»** [Электронный ресурс]. URL: <http://subs.com.ru/page.php?id=11592> (дата обращения: 11.01.2018).
8. **Субтитры к фильму «Женщина на Луне»** [Электронный ресурс]. URL: <http://subs.com.ru/page.php?id=12566> (дата обращения: 11.01.2018).
9. **Юмашев Д. О.** Анимация в системе средств массовой информации: развитие коммуникативного потенциала анимации // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2015. Т. 27. № 18 (215). С. 68-72.
10. **NASA назвало самые недостоверные фантастические фильмы** [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/news/2011/01/02/worst/> (дата обращения: 11.01.2018).

**IMPORTANCE OF THE FILM BY FRITZ LANG “WOMAN IN THE MOON” (1929)
FOR DEVELOPMENT OF THE SCIENCE FICTION FILM**

Roman Sergei Nikolaevich, Ph. D. in Philology
State University of Humanities and Technologies, Orekhovo-Zuevo
berbertolu44i@mail.ru

The article discusses the importance of Fritz Lang's film "Woman in the Moon" for the development of science fiction cinema. To understand the creative innovation of this film, the analysis of the artistic specificity of other films made in the first three decades of the existence of cinema and dedicated to space flights is carried out. The author substantiates the proposition that it is Fritz Lang who is the creator of the genre of the science fiction film dedicated to the topic of space travel. In the film "Woman in the Moon" artistic principles for the creation of a pseudo-documentary image are formed, which are topical up to the present day.

Key words and phrases: cinema art; history of live-action film; fantasy film; Georges Méliès; Fritz Lang.

УДК 78:159.9

Дата поступления рукописи: 21.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.32>

Статья посвящена критическому обзору квартетов А. К. Глазунова. Опираясь на высказывания Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского, а также на классификацию психологических типов К.-Г. Юнга, автор показывает доминирование экстравертного ощущения в психологическом мире квартетов. Это привело к растворению в объектах (традиции квартетов Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского и Танеева) и умалению субъективного фактора. В квартетах Глазунова преобладают стремление к наслаждению, повышенный уровень эстетического качества. На первый план выходят культ красоты, экспозиционная статичность, нивелирование разработочных приёмов развития и контраста, заполнение статуарной экспозиционности декоративными способами, демонстрирующими признаки вторичности, заимствованности от творчества куккистов. Вездесущими становятся принципы варьирования, наделение красочными свойствами простейших гармонических оборотов и ладовых наклонений, гипертрофия принципов сюитности, преобладание центростремительности. В итоге автор статьи приходит к выводу о постепенном истощении творческой энергии композитора.

Ключевые слова и фразы: экстраверсия; ощущение; растворение в объектах; умаление субъективного фактора; культ наслаждения; эстетизм; красочность; колористичность; центростремительные свойства сюитности.

Севостьянова Лилия Васильевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
spresso4@gmail.com

КВАРТЕТЫ А. К. ГЛАЗУНОВА: ПОПЫТКА КРИТИЧЕСКОГО ОБЗОРА

А. К. Глазунов является автором семи струнных квартетов, в которых в известной степени просматривается стремление объединить в общее русло свойства петербургской и московской композиторских школ. Но удалось ли ему это в полной мере?