

Зольников Михаил Евгеньевич

РАННИЕ ФИЛЬМЫ ФРИЦА ЛАНГА В КОНТЕКСТЕ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА 1910-1920-Х ГГ. ("УСТАЛАЯ СМЕРТЬ" И "НИБЕЛУНГИ")

Несмотря на длительный период изучения, характеристики немецкого кино 1910-20-х гг., в том числе киноэкспрессионизма, по сей день остаются нечеткими. Автор статьи, рассматривая ранние фильмы одного из самых известных режиссеров эпохи немого кино Фрица Ланга (1890-1976) в ряду девяти "классических" экспрессионистских лент, приходит к выводу, что творчество Ланга обладает значительной спецификой и обогащает характеристики экспрессионистских фильмов детальным изображением обихода города, природы, новым типом антагонистов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/10-3/16.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. III. С. 63-66. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/10-3/

© 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

прописаны в ФГОС, невозможно. Необходимо устойчивое взаимодействие с родительской общностью, а самое главное – их просвещение по всем вопросам деятельности школы и рефлексия, которой и является оценка качества образования как системы, как процесса и как результата.

Список литературы

1. **Бикметов Е. Ю.** Взаимодействие семьи и школы в социализации индивида // Социологические исследования. 2007. № 9. С. 86-92.
2. **Запорощенко Л. А.** Взаимодействие с родительской общественностью в рамках реализации новых образовательных стандартов [Электронный ресурс]: методические рекомендации по внедрению федеральных государственных образовательных стандартов начального общего образования. URL: <http://ru.calameo.com/read/001122411f30928c7244a> (дата обращения: 03.05.2014).
3. **Отчет о научно-исследовательской работе «Качество образования в оценках родителей учащихся в условиях ФГОС»** // Архив Кафедры менеджмента и социологии Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова. Абакан, 2014. 102 с.

**EDUCATION QUALITY AS FOUNDATION OF SCHOOL AND PARENTS INTERACTION
IN THE CONDITIONS OF MODERNIZATION**

Zakharova Anastasiya Aleksandrovna
Khakass State University named after N. F. Katanov
polnoch88@mail.ru

The question about the place of parents' community in the educational organization in the modern conditions of the introduction of the federal standards of the last generation is raised. Special attention is paid to the impact of the standards introduction on the assessment of education quality by parents. The results of a sociologic study detecting parents' opinions concerning education quality and the impact of the standards introduction on the interaction of family and school are presented.

Key words and phrases: pupils' parents; educational organization; federal state educational standard; education quality; assessment; interaction.

УДК 791.43.03

Искусствоведение

Несмотря на длительный период изучения, характеристики немецкого кино 1910-20-х гг., в том числе киноэкспрессионизма, по сей день остаются нечеткими. Автор статьи, рассматривая ранние фильмы одного из самых известных режиссеров эпохи немого кино Фрица Ланга (1890-1976) в ряду девяти «классических» экспрессионистских лент, приходит к выводу, что творчество Ланга обладает значительной спецификой и обогащает характеристики экспрессионистских фильмов детальным изображением обихода города, природы, новым типом антагонистов.

Ключевые слова и фразы: Фриц Ланг; «Нибелунги»; «Усталая Смерть»; специфика киноэкспрессионизма; нетипичные черты.

Зольников Михаил Евгеньевич

Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова
Zman1988@yandex.ru

**РАННИЕ ФИЛЬМЫ ФРИЦА ЛАНГА В КОНТЕКСТЕ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА 1910-1920-Х ГГ.
(«УСТАЛАЯ СМЕРТЬ» И «НИБЕЛУНГИ»)®**

Немецкое кино 1910-20-х гг. вызывает особый интерес в связи с появлением в этом виде искусства новых приемов, которые связаны своим происхождением с экспрессионизмом в живописи и литературе. После 1913 года, т.е. времени, когда в Европе прошли премьеры фильма Стеллана Рийе и Пауля Вегенера «Пражский студент» („Der Student von Prag”), в научных и публицистических работах все чаще появляется термин «киноэкспрессионизм». Он широко используется на протяжении почти всего XX века, однако современными авторами понятие употребляется все более и более осторожно. Все настойчивее ставятся вопросы о том, что именно можно включить в список собственно «экспрессионистских» фильмов и не нуждаются ли в пересмотре характеристики, которыми обладают эти картины. Разобраться в некоторых моментах и призвана данная статья. Несмотря на большой интерес исследователей к этому явлению, наиболее значительные труды о нем были написаны только в середине XX в. такими западными классиками, как Зигфрид Кракауэр [9], Андре Базен [7], Жорж Садуль [5]. Авторы особо интересовали эстетические, общекультурные, национальные «посылы» таких фильмов. Интересные замечания общего плана по этому поводу есть в работе русского автора Сергея Комарова [2].

1970-80-е гг. стали временем переосмысления киноэкспрессионизма. Национальная тематика отходит на второй план, более детально анализируются художественные средства, мотивы творчества, выходят первые монографии, посвященные отдельным режиссерам, в том числе интересующему нас Ф. Лангу. В это время публикуются работы Лотты Айснер [8] и Людвиг Мейбёма [10]. В 1990-х гг. на первый план выходят труды по психологии киноэкспрессионизма, наиболее значительные из них принадлежат перу Ричарда Маккормика [11] и Патрика Макгиллигана [12]. На рубеже веков вышел сборник исследовательских статей [13], посвященный анализу фильма Фрица Ланга «Метрополис» (1927), что показывает возрождение интереса к творчеству режиссера. В нем собраны наиболее значимые англоязычные статьи, написанные в XX веке. Годом позже проблематика «Метрополиса» заинтересовала Герхарда Вана [14]. В аналитических работах последних лет киноэкспрессионизм рассматривается как исток фильмов ужасов (Дмитрий Комм) [3].

Несмотря на значительный объем литературы, исследование немецкого кино 1910-20-х гг. во многих аспектах остается актуальным. Ныне становятся доступными копии фильмов в их первоначальном «режиссерском» виде с оригинальными цветами и субтитрами, появляется возможность использования в их анализе современных междисциплинарных подходов, их оценки в широком культурном контексте всего XX века.

Данная статья посвящена фильмам немецкого кинорежиссера, признанного одним из ярчайших представителей экспрессионизма, создателя самого крупнобюджетного фильма эпохи немоего кино («Метрополис», 1927) Фрица Ланга (1890-1976). Перед этим фильмом имели место его масштабные ленты «Усталая Смерть» (1921) и «Нибелунги» (1924). Сценарии двух ранних фильмов были написаны самим Лангом вместе с его женой, немецкой актрисой и автором сценариев 14-ти классических экспрессионистских фильмов (1920-1932) Теа фон Харбоу (1888-1954).

Мы будем опираться на близкие к оригиналам издания фильмов. Для «Усталой Смерти» это редакция Брета Хэмптона (Bret Hampton): в ней максимально сохранены кадры первоисточника. При редактировании Хэмптон также использовал ленты французского переиздания “Les Trois Lumieres”. Все субтитры были переведены на английский с оригинальной немецкой версии 1921 года, при этом даже сохранены виды шрифтов. А для «Нибелунгов» – редакция фонда Мурнау в сотрудничестве с HR и 2DR (2002). Особенность этой редакции в том, что изображение снималось и оцифровывалось с оригинальных негативов, предоставленных мюнхенским архивом фильмов. Для воссоздания музыкального контекста была использована также оригинальная партитура Готтфрида Хупертца, которую исполнил симфонический оркестр Франкфуртского радио под управлением Фрэнка Штробеля.

Прежде всего, обозначим художественные приемы, которые выступают как наиболее частотные для фильмов 1910-20-х гг. По общему мнению, относительно полное представление об этом могут дать девять «классических» фильмов эпохи экспрессионизма – режиссеров Стеллана Рийе («Пражский студент», 1913), Пауля Вегенера («Голем – как он пришёл в мир», 1920), Фридриха Мурнау («Носферату, симфония ужаса», 1921; «Фауст», 1926), Артура Робисона («Тени: Ночная галлюцинация», 1923), Роберта Вине («Кабинет доктора Калигари», 1924; «Руки Орлака», 1924), Пауля Лени («Кабинет восковых фигур», 1924) и Хенрика Галеена («Альрауне», 1928). В кратком обобщении эти черты выглядят так.

1. Действие экспрессионистских фильмов происходит в условных городах, чаще всего безымянных, а в случае, если город все-таки назван, автор (режиссер) не стремится его реалистично показать.

2. Для киноэкспрессионизма характерно искажение пропорций (что чаще всего связывают со стремлением изобразить на экране сознание мятущегося или психически больного человека).

3. В фильмах экспрессионистов протагонист ярко противопоставлен антагонисту; последний при этом почти всегда наделяется сверхъестественными способностями и призван вызывать у зрителя чувство страха. Можно добавить также, что действие фильмов, способы выражения эмоций, поведение героев в целом отмечены большой экспрессией, связанной с восприятием враждебного окружающего мира, чему способствует сосредоточение драматического интереса не на взаимоотношениях героев, диалогах между ними, а на их поступках, действиях.

Формат статьи позволяет кратко указать только на некоторые моменты в связи с данными характеристиками, привести по одному-два примера-аргумента. Начнем с выявления мест действия. «Усталая Смерть», действительно, начинается повествование в безымянном городе. Однако сюжет фильма построен с использованием приема «фрамь»: в него вплетено несколько связанных новелл. Действие одной из них происходит в узнаваемой сразу средневековой Венеции. Мосты, здания, гондолы вполне соответствуют тому, как они представлены в многочисленных визуальных изображениях прошлого и настоящего, охарактеризованы в трудах искусствоведов (Муратова [4], Федоровой [6]). Город встречает зрителя шумной и праздной толпой, гуляющей по мосту. Сразу же вспоминается одна из характеристик Венеции, данных Павлом Муратовым: она «...постоянно что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скъявони» [4, с. 8]. Однако узнаваемым город делают не только «места», но и люди, а также некоторые «следы» исторического прошлого. Например, один из главных персонажей принадлежит к некому «Совету Четырнадцати», в его обязанности входит обнаружение заговорщиков. Пользуясь своим «служебным положением», он планирует разделаться с другим персонажем. Как известно, в Венецианской республике с 1310 г. функционировал специальный орган государственной безопасности – Совет Десяти, созданный после заговора Тьеполо-Кверини (заговор против дожа Градениго с целью захвата власти и изменения государственного строя) с целью борьбы с его последствиями. После неоднократных временных постановлений в 1335 г. он получил статус постоянного института власти с очень широкими полномочиями. По данным Федоровой, «члены этого совета обладали неограниченной властью

шпионить за любым венецианцем и преследовать его по своему усмотрению» [6, с. 271]. Ланг, скорее всего, отсылает нас именно к этому совету. Такое детальное изображение города, такие прозрачные аллюзии в связи с конкретными моментами его истории и моделями поведения его обитателей явно не вписываются в общие характеристики киноэкспрессионизма и более характерны для «больших исторических» (по Садулло) фильмов, связанных с экранизацией литературных произведений и берущих свое начало от театра Макса Рейнхардта.

Перейдем к «Нибелунгам». Фильм открывается панорамным «эпическим» кадром – перед зрителями могучая гора, окутанная облаками на фоне заката. Эту гору со всех сторон окружает густой лес. Следующие кадры переносят нас к подножью горы, где в пещере живет главный герой Зигфрид и учится кузнечному делу у старого мастера Мима. Иными словами, в данном случае вовсе не город, а природа определяет начальное место действия.

Интересно, что ради этих кадров Ланг отступает от сюжета «Песни о Нибелунгах» – поэмы, написанной неизвестным автором в конце XII – начале XIII века, на которой основан сценарий фильма. В поэме Зигфрид живет в Римской провинции на нижнем Рейне, в месте, где располагаются современные Нидерланды, в столице Ксантене. «Типичный» киноэкспрессионист остановился бы скорее именно на этом литературном факте.

Ланг подчеркивает, акцентирует родство Зигфрида с природой. Природа в «Нибелунгах» вообще играет важную роль. Приведем еще один пример. Во второй части фильма одна из главных героинь путешествует из Вормса во дворец Аттилы. В кадрах, рисующих это путешествие, интересно наблюдать следующее: по мере того как меняется настроение героини, зима плавно сменяется весной. На деревьях набухают почки, появляется трава, расцветают цветы. Ко времени прибытия во дворец Аттилы начинается лето. Очевидно, что дорога из Вормса до дворца на территории современной Венгрии не может длиться так долго. В «Песни о Нибелунгах» нет временного описания этого путешествия, однако есть описание поездки гуннов из дворца Аттилы в Вормс: «На Рейн посол приехал через двенадцать дней. / Дошло о том известье до братьев-королей» [1, с. 492]. Причем по поэме послы добирались через Вену, чтобы там закупить дорогие ткани, т.е. делали крюк. Ясно, что Ланг использует в данном случае тему природы, чтобы обозначить эмоциональное состояние героини: от отчаяния и горя через надежду к решимости отомстить. Иными словами, природа в фильмах Ланга играет роль одного из важных средств выражения. Такой подход тоже не вмещается в характеристики экспрессионистского кино, в котором вообще крайне редко изображается природа. Ни в одном из девяти названных выше фильмов действие не происходит «на природе».

Что касается городов, то здесь есть и сходство, и различие. Они представлены в части картин – «Пражском студенте» и «Големе» Вегенера, «Носферату» Мурнау, а также в «русском эпизоде» рамы «Кабинета восковых фигур» Лени, но определить их «исторические прототипы» сложно, так как режиссеры не стремятся представить их достоверный облик или обиход, более того, намеренно смещают естественные пропорции улиц и зданий для создания определенных визуальных и психологических эффектов. Лотта Айснер, например, обращает внимание, что на протяжении всего русского эпизода «Восковых фигур» Лени использует архитектурные формы, мешающие телу двигаться естественным образом и искажающие жесты.

Ланг, с одной стороны, отчасти следует этой тенденции – при изображении столицы Бургундии города-крепости Вормса в «Нибелунгах», он не показывает «мест памяти», которые указывают на то, что это именно Вормс, дома и другие строения напоминают геометрические фигуры, а людские толпы – орнамент. С другой стороны, эпизод со средневековой Венецией показывает внимание режиссера к деталям.

В немецких и австрийских фильмах 1920-х годов искажение пропорций – частотный прием, он считается типично экспрессионистским. Но и здесь не все «по одному образцу». Очень ярко характеризует его в фильме Лени «Кабинет восковых фигур» Лотта Айснер, когда описывает камеру пыток во дворце. Она указывает, что, когда царь смотрит на крутую лестницу, к ступеням которой прикованы жертвы, его тело извивается от наслаждения этим зрелищем. В то же время в четырех из девяти изученных нами фильмов этот прием отсутствует. Это уже названные «Пражский студент» (1913) и «Голем» (1920), а также «Фауст» (1926) Фридриха Мурнау и «Альрауне» (1928) Хенрика Галеена. Возможно, это обусловлено тем, что фильмы Вегенера относятся к раннему периоду киноэкспрессионизма, когда собственно искажение пропорций не приобрело еще такого «знакового» характера в кинематографе. А «Фауст» и «Альрауне» – более поздний период, когда прием мог исчерпать свои художественные возможности.

Общее суждение Айснер о специфике экспрессионистских фильмов проливает свет и на приемы Ланга. В «Усталой Смерти» много ирреального: призраки, прохождения сквозь стену, превращения людей в статуи, животных, беседы персонажей со Смертью. Зигфрид Кракауэр даже назвал фильм «полуволшебной сказкой» [9, р. 94]. Однако в нем нет приема пропорциональных искажений. Единственный эпизод – сцена третьей новеллы, где маг дарит императору крошечное живое войско. Солдаты этого войска с легкостью помещаются на ладони императора. Более богато «пропорциональные эффекты» представлены в «Нибелунгах». В самом начале фильма фигуры людей – лесных жителей кажутся совсем маленькими по сравнению с огромными стволами деревьев дикого леса, и только Зигфрид, верхом на коне, «соответствует» окружающей могучей природе. Режиссер этим явно подчеркивает силу главного героя и его бесстрашие перед природой, возможно, кровную связь с ее могучими силами.

Лотта Айснер в своей монографии, посвященной Лангу, вспоминает еще один эпизод – сцену во дворце в Вормсе. В ней фигуры рыцарей во много раз выше главной героини и ее служанок. Она заключает, что Ланг этим хотел показать силу Вормского королевства.

Так или иначе, Ланг в «Усталой Смерти» и «Нибелунгах», фильмах эпохи расцвета киноэкспрессионизма, не «эксплуатирует» только подобные приемы. Искраженные пропорции в его фильмах – красочные детали,

призванные показать в первом случае возможности волшебства и могущество императора, во втором – близость Зигфрида природной стихии и силу вормских рыцарей; они не служат «языком» характеристик эмоционального состояния героев и их восприятия мира.

Наконец, антагонисты. В восьми из девяти названных выше экспрессионистских фильмах, появившихся и раньше, и позже картин Ланга, есть яркое противопоставление протагониста и антагониста: Балдуина и Скапинелли в «Пражском студенте»; Томаса Хаттера, Элен Хаттер и графа Орлока в «Носферату»; Фауста, Михаила Архангела и Сатаны в «Фаусте»; ревнивого супруга и фокусника в «Тенях»; Орлака и Неро в «Руках Орлака»; многочисленных персонажей эпизодов рамы «Кабинета восковых фигур»; Альрауне и профессора-генетика Якоба в «Альрауне»; Франца и доктора Калигари в «Кабинете доктора Калигари». Лишь Голем в фильме Вегенера не противостоит открыто главным героям. Также выделяется Халиф из первой новеллы «Кабинета восковых фигур», который в начале исполняет роль злодея, замысливает убийство главного героя, чтобы завладеть его женой, а в конце спасает их обоих и становится их покровителем.

Что же мы видим в фильмах Ланга? В «Усталой Смерти» это персонифицированная Смерть, которая забирает жениха главной героини. Лотта Айснер ставит специальный вопрос о становлении образа Смерти в фильмах Ланга и публикует интервью с режиссером. Ланг, отвечая на вопрос Айснер об «Усталой Смерти», говорит, что образ антагониста он почерпнул из своего детского опыта. Когда он тяжело болел и был при смерти, то в бреду вдруг начал воспринимать свою мать, сидящую рядом с его постелью и нежно баюкающую его, как смерть, призывающую его закрыть глаза, перестать страдать, дышать, покинуть этот мир. С тех пор этот образ нежной, интимной смерти не давал ему покоя. Его он и изобразил в своем фильме. Смерть устала от незыблемых законов мироздания и искренне хочет помочь главной героине, сопереживает ее неудачам. В фильме нет противопоставления протагониста и антагониста.

В «Нибелунгах» как такового антагониста нет совсем. Никто из героев не обладает зловещими способностями, а роль «проклятого» золота Нибелунгов по сравнению с поэмой уменьшена. Оно фактически не имеет прямой связи с злоключениями героев. Более того, в «Нибелунгах» зритель испытывает симпатии поочередно то к одной, то к другой группе противоборствующих персонажей. Все герои – благородные и смелые. К гибели их приводит не алчность, не стремление завладеть богатством, как в поэме, а череда трагических обстоятельств.

Итак, подведем итоги. Еще Жорж Садуль во время работы над историей кино высказывался против схематизма в оценке немецких фильмов 1910-1920-х гг. и упоминал множество направлений и тенденций, существовавших параллельно. Фильмы Ланга имеют значительную специфику, если оценивать их как «типично» экспрессионистские. Детальное изображение обихода города; значительная роль природы; искажение пропорций как прием, который служит характеристике героев, но не изображению их эмоционального состояния, нацеленный не на внутреннюю, а на внешнюю сторону; антагонисты у Ланга – не зловещие иррациональные силы, противостоящие главным героям, они способны на сочувствие, а конфликт между сторонами – следствие трагических обстоятельств, а не принципиальная вражда. Тем самым картины Ланга обогащают характеристики экспрессионистских фильмов, требуют их разворачивания и уточнения.

Список литературы

1. **Беоульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах.** М.: Художественная литература, 1975. 751 с.
2. **Комаров С.** История зарубежного кино. М.: Искусство, 1965. Т. 1. Немое кино. 416 с.
3. **Комм Д.** Формулы страха: введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.
4. **Муратов П.** Образы Италии. СПб.: Азбука-классика, 2005. Т. 1. Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. 384 с.
5. **Садуль Ж.** История киноискусства. М.: Издательство иностранной литературы, 1957. Т. 4. Ч. 1. 465 с.
6. **Федорова Е.** Знаменитые города Италии. Рим, Флоренция, Венеция. М., 1985. 480 с.
7. **Bazin A.** Qu'est-ce que le cinéma? Paris, 1958-1962. Vol. 1. 372 p.; Vol. 2. 226 p.; Vol. 3. 207 p.; Vol. 4. 264 p.
8. **Eisner L.** Dämonische Leinwand: die Blütezeit des deutschen Films. Biebrich: Der neue Film, 1955. 173 S.
9. **Kracauer S.** From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Princeton, 1947. 440 p.
10. **Maibohm L.** Fritz Lang und seine Filme. München, 1985. 271 S.
11. **McCormick R.** From Caligari to Dietrich: Sexual, Social, and Cinematic Discourses in Weimar Film // Signs: Journal of Women in Culture & Society. 1993. Vol. 18. № 3. P. 640-668.
12. **McGilligan P.** Fritz Lang: The Nature of the Beast. L.: St. Martin's Press, 1997. 548 p.
13. **Minden M.** Fritz Lang's "Metropolis": Cinematic Visions of Technology and Fear. Woodbridge (Suffolk), 2000. 326 p.
14. **Vana G.** Metropolis: Modell und Mimesis. Berlin, 2001. 208 S.

EARLY FILMS BY FRITZ LANG IN THE CONTEXT OF MOVIE-EXPRESSIONISM OF THE 1910-1920S (“THE WEARY DEATH” AND “THE NIBELUNGS”)

Zol'nikov Mikhail Evgen'evich

*Saratov State Conservatory (Academy) named after L. V. Sobinov
Zman1988@yandex.ru*

In spite of the long period of studies, the characteristics of the German cinema of the 1910-20s, including movie-expressionism, are still vague. Analyzing the early films of one of the most famous producers of the silent movie epoch Fritz Lang (1890-1976) among nine “classical” expressionist films the author concludes that Lang’s creative work is rather specific and enriches the characteristics of expressionist films with the detailed depiction of urban style, nature, new type of antagonists.

Key words and phrases: Fritz Lang; “The Nibelungs”; “The Weary Death”; specifics of movie-expressionism; atypical features.