

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 791.44.071(430+44)(092):791.43.037.5

## АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ФИЛЬМАХ Ф. ЛАНГА И А. ГАНСА

Бурый А.Р.

Дрогобычский государственный педагогический университет  
имени Ивана Франко

Анализируются актуальные мотивы конца света в творчестве Фрица Ланга и Абеля Ганса. Исследование эсхатологической проблематики связывается с широким спектром проблем: соотношения разума и веры, расслоение общества, формальная религиозность, тоталитаризм как форма религии и т.п. Значительное внимание уделено феномену христианства как фактора социальной мобилизации. В связи с творчеством А. Ганса рассмотрены взгляды Дмитрия Мережковского на роль киноискусства как мощного проводника идей. Актуальность статьи подчёркивается размышлениями о судьбе христианства в Европе.

**Ключевые слова:** киноискусство, христианство, религиозность, утопия, тоталитаризм, Апокалипсис.

**Постановка проблемы в общем виде.** Религия играет важнейшую роль в жизни огромного количества людей, ведь человеку присуще стремление к поиску смысла жизни, который давал бы возможность познать самого себя и своё место в мире [8, с. 132]. В этом поиске одни обращаются к науке, другие – к материальным благам, иные – к искусству, многие – к религии. Религиозное чувство настолько характерно для человека, что его можно обозначать как *homo religiosus*. Религиозная картина мира существенно отличается от других прежде всего тем, что она обращена к наиболее глубоким проблемам бытия, а религиозность вовсе не означает «воцерковлённость», то есть принадлежность к той или иной конфессии, ибо религиозный опыт, ощущение сакрального как некоторой пограничной реальности может пережить любой человек. **Религиозный опыт при этом предусматривает наличие у человека неких граничных ценностей и веры в то, что они действительно существуют.** Для личности этот опыт часто не менее достоверен, нежели жизненный или научный – иногда он превосходит их по своей глубине и непосредственности. Открытым остаётся лишь вопрос о том, является ли религиозный опыт самостоятельным явлением или же определяется социальными и психологическими условиями и выступает как игра воспалённого воображения.

**Анализ последних публикаций.** К творчеству Ф. Ланга и А. Ганса в разное время обращались выдающиеся историки и теоретики киноискусства [16; 17], ведь творчество этих режиссёров стало важной вехой в культуре XX столетия, – всех перечислить невозможно (из авторов, которые ображали внимание на христианско-эсхатологические мотивы в фильмах Ф. Ланга и А. Ганса, обращаем внимание на «хрестоматийные» исследования П. Лепроона [13], М. Ямпольского [18], З. Кракауэра [12]). Прочтение фундаментальных исследований Н. Нусиновой [15] и

(особенно!) Р. Янгирова [19; 20] побудило к более детальному изучению вопроса истории участия выдающегося русского философа Д. Мережковского в кинематографической жизни конца 1920-х – начала 1930-х гг. **Опубликованные нами ранее исследования [9; 3; 7; 8] требовали логического продолжения в виде обращения к творчеству Ф. Ланга и А. Ганса.**

Киноискусство в разные периоды его развития своеобразно отражало главные тенденции современной европейской религиозности, вкратце описанные нами ранее [8, с. 132]. Побудительными мотивами к созданию предлагаемой статьи стали: во-первых, тот очевидный факт, что судьба христианства представляется одной из самых болезненных проблем современного мира; во-вторых, интересно проанализировать, как мотивы «конца света», столь актуальные сегодня, определяли кинематографическую образность в далёкие 1920-е годы. В общем, это и является **главной целью нашего исследования.** Обратимся к двум, на наш взгляд, наиболее показательным в этом контексте картинам Ф. Ланга и А. Ганса, снятым почти одновременно (один – в 1926 г., другой вышел четыре года спустя) и решающим разные художественные и социальные задания, но объединённых «христианской» (точнее – апокалиптической) связующей нитью.

**Изложение основного материала.**

«Метрополис» (1926) – немой художественный фильм Фрица Ланга по сценарию и параллельно написанному роману Теи фон Харбоу, масштабная метафорическая и научно-фантастическая антиутопия, ставшая высшей точкой и завершением развития немецкого киноэкспрессионизма<sup>1</sup>.

Действие фильма разворачивается в будущем. Огромный футуристический город разделён на две части – верхний «рай», где обитают «хозяева жизни», и подземный промышленный «ад», жилище рабочих, низведённых до положения придатков гигантских машин. «Метрополис – город небоскрёбов XXI века. В его волшебных садах владельцы мира развлекаются, а рядом с ними, в подземельях, люди низшей расы, немые, замученные, люди-автоматы, согнув спины, выполняют бессмысленную работу. И на фоне этого света

<sup>1</sup> Фильм этот оказал огромное влияние на последующее развитие киноискусства. «Метрополис» – первая экранная антиутопия, до сих пор не превзойдённая в Германии по затратам на производство, фильм, по решению ЮНЕСКО включённый в список «Памяти мира» – свод эталонов духовной и материальной культуры.

и тени последний индивидуалист, полусумасшедший интеллигент, создаёт новую Еву. Этот автомат выглядит как мессия; он проповедует господам покорность судьбе, а рабов призывает к восстанию. И они, разбив машины, вызывают катастрофу и первые же оказываются её жертвами» [17, с. 156], – так вкратце излагает сюжет фильма Жорж Садуль.

Считаем возможным и нужным привести изложение сюжета этого эпохального произведения более детально. Сын одного из правителей Метрополиса, Фредер (Густав Фрёлх), ведёт беззаботную и праздную жизнь, развлекаясь в Вечных Садах. Случайно он встречает Марию (Бригитта Хельм), девушку «снизу», которая привела на верхние уровни детей рабочих, чтобы показать им лучшую жизнь, и влюбляется в неё с первого взгляда. Он отправляется её искать и попадает на промышленный уровень как раз в тот момент, когда там происходит авария, в которой погибают несколько человек. Подземная часть Метрополиса представляется Фредеру **Молохом, постоянно требующим всё новых человеческих жертв**<sup>2</sup>. Он идёт к своему отцу, Фредерсену (Альфред Абель), рассказывает об аварии и спрашивает его, **где те люди, чьими руками возведён Метрополис**. В это время к Фредерсену приходит цеховой мастер Грот (Генрих Георге), и приносит ему тайные планы неизвестного подземелья, найденные в карманах двух погибших при аварии рабочих. Фредерсен спрашивает своего помощника Иосафата (Теодор

Лоос), почему о взрыве и планах он узнаёт от сына и мастера, а не от него. Иосафат ничего не может ответить и Фредерсен его увольняет – это означает, что Иосафат обречён отправиться на Дно. Фредер сочувствует Иосафату и предлагает ему работать на него. В это время Фредерсен приказывает начальнику службы безопасности Худому (Фриц Расп) докладывать о каждом шаге сына. Фредер снова отправляется на промышленный уровень, желая на своем опыте понять жизнь рабочих<sup>3</sup>.

Далее Фредерсен приходит к изобретателю Ротвангу (Рудольф Кляйн-Рогге) и обнаруживает в его доме гигантский бюст Хел – своей покойной жены, матери Фредера, в которую Ротванг был когда-то влюблён. Изобретатель мстительно говорит, что сумел вернуть Хел к жизни, и показывает Фредерсену женщину-робота, **«совершенного человека будущего – человеко-машину»**. Фредерсен предлагает Ротвангу придать человеко-машине облик Марии, чтобы разрушить доверие рабочих к девушке<sup>4</sup>. Ротванг соглашается, придумав, как это можно использовать для мести Фредерсену. Тот приказывает Лже-Марии опорочить доброе имя девушки, образ которой она носит. Лже-Мария выступает перед рабочими в часовне и призывает уничтожать машины. Рабочие готовы начать восстание. Они отправляются на промышленный уровень, чтобы **уничтожить машины**, которые Лже-Мария назвала главной причиной их несчастий. Рабочие врываются в машинный зал. Грот пытается объяснить рабочим, что если они уничтожат машину, то весь жилой уровень, где остались дети, будет затоплен, но его никто не слушает. Рабочие набрасываются на него, а Лже-Мария в это время включает Генератор на полную мощность и скрывается. Рабочие в восторге наблюдают за тем, как Генератор и другие машины разрушаются от перегрузки. Гроту в конце концов удаётся напомнить обезумевшим рабочим о том, что их дети остались на Дне. «Кто подготовил вас разрушить машины? – спрашивает он. – Без них вы умрётё!» Рабочие отвечают, что их подговорила ведьма, и отправляются в погоню за ней. В это время Лже-Мария в Йошиваре возглавляет празднование Конца Света, а Фредер и настоящая Мария отводят детей в Вечные Сады. Толпа рабочих нападает на настоящую Марию и ей чудом удаётся спастись от расправы. После напряжённых поворотов сюжета<sup>5</sup> Мария просит Фредера сделать то, что он хотел – стать Посредником между Руками и Головой [14].

Для адекватного восприятия образов фильма важно не упускать из внимания нескольких принципиальных моментов. Во-первых, **бесспорное влияние немецкого романтизма**, столь богатого на легенды и героические подвиги; не самое динамичное, но подразумевающее детальную проработку характеров литературное направление трансформируется режиссёром в утопическую драму с сумасшедшим злодеем-профессором, холодным жестоким магнатом и всеми остальными атрибутами современных нам фантастических фильмов<sup>6</sup>. Во-вторых, **наличие огромного множества библейских аллюзий**: и имена некоторых персонажей (Мария, Иосафат), и ветхозаветных рассказов о Вавилонской башне,

<sup>2</sup> «Ты видел фильм «Метрополис»? – спрашивает Жюль, один из заключённых в лагере смерти Маутхаузен, указывая на бездну, куда вела гигантская лестница, по которой они спускались. Жан Лафитт приводит эти слова в своей книге воспоминаний «Живые борются» [цит. по: 17, с. 156]. При просмотре выдающейся польской драмы «Конец нашего мира» (1962, режиссёр Ванда Якубовская) неоднократно всплывает в памяти приведённый Ж. Садулем отрывок, звучащий в унисон с апокалиптическим названием фильма, действие которого фактически целиком происходит в лагере смерти.

<sup>3</sup> Он заменяет измотанного монотонным трудом рабочего № 11811 (Эрвин Бисвангер) и становится на его место возле машины. Они меняются одеждой и Фредер просит рабочего, чтобы тот отправился к Иосафату и дождался его там. Худой в это время следит за машиной Фредера, шофёр которого получает через № 11811 приказание Фредера ехать на квартиру Иосафата. № 11811 находит в карманах одежды Фредера много денег, поддается искушению и отправляется в Йошивару – квартал разгульных развлечений и «красных фонарей».

<sup>4</sup> Мария в это время пересказывает рабочим легенду о Вавилонской Башне. Великие умы задумали построить башню до небес и тем самым восславить величие Разума, Создателя и Человека. Однако сами они не могли реализовать свой замысел, а потому наняли для постройки Башни рабочих. И случилось так, что Руки, которые строили Башню, ничего не знали о Голове, в которой возникла изначальная идея. И то, что для Головы было вдохновением, для Рук обернулось непосильной ношей, проклятием. Руки и Голова говорили на одном языке, но не понимали друг друга – и Башня так и не была построена. **Для того, чтобы Руки и Голова могли говорить друг с другом, нужен Посредник, и этим Посредником должно быть Сердце.** «Где же этот Посредник?» – спрашивает один из рабочих. «Он придёт!» – отвечает Мария. «Мы будем ждать и терпеть, – говорит рабочий, – Только бы не слишком долго». Рабочие расходятся. Мария узнаёт Фредера и называет Посредником.

<sup>5</sup> Толпа сталкивается с шествием «золотой молодёжи» во главе с невменяемой Лже-Марией. Её привязывают к столбу и намереваются сжечь на огромном костре. Фредер, думая, что это настоящая Мария, пытается её спасти, но его не пускают. Сопеший с ума Ротванг сталкивается возле собора с настоящей Марией и в безумии принимает её за Хел. Вдвоем они оказываются на колокольне собора, и Мария, повиснув на веревке, начинает бить в колокол. Фредер, наконец, понимает, что к столбу привязана не Мария, а человеко-машину, которую огонь лишил человеческого облика. Колокольный звон привлекает его внимание, и он видит на галерее собора Марию, которую преследует Ротванг. Фредер бросается ей на помощь и схватывается с Ротвангом. Поседевший Фредерсен и избитый рабочими Грот должны заключить символическое перемирие, но предсудки мешают им подать друг другу руку.

и грядущий образ Апокалипсиса (при желании в картине можно без труда отыскать его четырёх предвестников), и Вечные Сады как метафора библейских Содомы и Гоморры, заслуживающих разрушения, и видение Смерти, забирающей человеческие жизни, и образ Хел<sup>7</sup>, и напряжённое ожидание явления Мессии, и **Сердце как посредник между головой и руками (рассудком и телом, плотью и духом, разумом и чувством – диапазон возможных толкований весьма широк)**. История Фредера вызывает также параллели с Сиддхартхой – словно перенесённая в современность история индийского принца, который рос в холе и неге среди прекрасных садов, занимаясь науками, искусствами и спортом, и с реальным миром столкнулся вдруг, внезапно, когда стал уже вполне взрослым человеком<sup>8</sup>. Здесь, в фильме, сын правителя Метрополиса живёт-поживает и не знает, откуда все эти блага проистекают, которыми он в своё удовольствие пользуется. А потом он узнал: под их прекрасным футур-полисом – этаж машин, на котором и происходит производство благ. Туда огромные лифты поднимают рабочих – целыми сменами по несколько тысяч человек (громкая серо-чёрная когорта обезличенных людей, двигающихся в заторможенном ритме из пинк-флойдовской «Стены»<sup>9</sup>) поднимают с самого нижнего этажа мира. И работают они буквально до потери пульса. И нет им ходу наверх, несмотря на всю вертикальную мобильность. «Жители подземного города едва ли

<sup>6</sup> Конечно же, в 1926 году совсем не так представляли себе «далёкое будущее», потому аппараты и разного рода механизмы сейчас могут показаться ретрофутуристическими (какими они и являются, если смотреть с точки зрения современного зрителя). Но в фильме присутствуют и достойные «экземпляры»: видеосвязь, механические протезы и робот-андроид). Кстати, через десять лет после «Метрополиса» Чарли Чаплин в своей гениальной сатире «Новые времена» (1936) почти в точности воспроизведёт ланговское изобретение; в американской картине видеосвязь используется в виде системы оповещения и слежения за работой и отдыхом рабочих на крупном промышленном предприятии.

<sup>7</sup> Аллюзия с английским Hell (ад) вполне адекватна. В «Космической одиссее 2001 года» (1968) Стэнли Кубрика бортовой компьютер имел похожее название и выступал как своеобразный символ существа, наделённого почти человеческим умом (рассудком?), но ещё меньшей в сравнении с человеком степенью морального совершенства.

<sup>8</sup> Сиддхартха увидел нищего, больного и мёртвого, утратил профанный оптимизм и пошёл искать «лекарства» для исцеления мира от неизбежного зла.

<sup>9</sup> Кстати, образами из «Метрополиса» вдохновлялись самые разные представители мира искусства, в т. ч. архитектуры, живописи, музыки. В своё время группа «Queen» и Фредди Меркьюри выкупили права на фильм и использовали кадры из него для своих ретрофутуристических клипов «Radio Ga Ga» и «Love Kills».

<sup>10</sup> Речь идёт о французском фильме 1904 года режиссёра Фердинанда Зекка.

<sup>11</sup> У Абея Ганса (о его «Конце света» см. далее): «...слова в нашем современном обществе более не заключают в себе правды. Предрассудки, мораль, случайности лишили слова их истинного значения. Не самый правдивый, а самый ловкий находит наиболее подходящие слова, и мы больше верим молчанию, нежели словам. Одни только действия ещё находятся в согласии с нашей психологией» [10, с. 65].

<sup>12</sup> А ведь картина Ф. Ланга – антиутопия с отчётливыми и гнетущими чертами тоталитаризма. Негативная характеристика поглощения общественности мощным механизмом, невосприимчивость и отдалённость от желанной идиллии, которая растворяется в сознании простого человека с каждым часом всё больше и больше – всё это ведёт к потере реалистичного взгляда на мирное, даже чуть ирреальное в своём равенстве существование. Фантастические образы, придающие оттенок тоталитаризма, являются всего лишь фоном, иллюзией, но обыденность никуда не исчезает, она всегда займёт своё устойчивое место в этой истории. «Машина может управлять человеком? Да, если этой машиной тоже управляет человек. Вот и получается бесконечная цепочка, которая, если и порвётся, то не потеряет ни одного составного звена. «Ведь это город, в котором кипит жизнь, и пусть он и выглядит, будто во сне, на самом деле является конструкцией любого другого города или же общества в нём», – напоминает один из рецензентов «Метрополиса» [11].

не в большей степени роботы, чем тот человек-робот, которого создал изобретатель Ротванг... Предельная стилизация превращает человека в неодушевлённый предмет» [1, с. 118]. А ещё – клонирование погибшей возлюбленной, вставшей между правителем Метрополиса и сумасшедшим изобретателем. Железный человек, управляемый извне, посланный в стан врага с целью провокации; два близнеца: святая и грешница; одна подмена: сын правителя меняется одеждой с простым рабочим, Принц и Нищий; танец Вавилонской блудницы, Смерть и семь смертных грехов, спасение детей, видеоконференция – чтобы примирить и найти компромисс между разумом и руками, между хозяевами и рабочими, «между трудом и капиталом».

«В «Метрополисе» был использован роман Теи фон Гарбоу, но сценарий писался Лангом и его женой параллельно с работой над романом. В качестве эпиграфа к своему роману Теа фон Гарбоу поместила такое предупреждение:

*«В этой книге нет ни настоящего, ни будущего, ни точного места,*

*Ни тенденции, ни партии, ни класса –*

*В ней есть мораль, она покоится на фундаменте согласия:*

*Посредником между мозгом и мускулами должно быть сердце». <...>*

В самом конце романа устами правителя Теа фон Гарбоу говорит: «Путь к достоинству и счастью – это всем нам наука, это Великий Посредник, это – Любовь». ... Символическое примирение Труда и Капитала завершало фильм Ланга, как и «Стачку» престарелого Зекка<sup>10</sup>, где великий правитель тоже протягивает руку рабочему. Всё это происходило в период, когда социал-демократическая партия выступала единым фронтом с партией католического центра» [16, с. 519–520], – указывает Ж. Садуль. Историк киноискусства иронизирует и в нескольких местах своего фундаментального труда приводит слова постановщика, высказывающего недовольство по поводу искусственного, надуманного финала картины, навязанного руководством киностудии UFA. «Посредником между головой и руками должно быть сердце» – это ведь, к сожалению, антиутопия. Такого быть никогда не может. Длинная история человечества это доказывает. Это ирония и ничто иное. В виде моральной философии это прекрасно, красиво, на практике же неосуществимо или превращалось в многочисленные жертвы. Верно подмечает З. Кракауэр: «В самом деле, требование Марии о том, что сердце должно посредничать между действием и помыслом, мог вполне выдвинуть Геббельс. Он тоже обращался к народным сердцам, но во имя тоталитарной пропаганды» [12, с. 167], а в наше время этот приём стал едва ли не самым распространённым эрзац-элементом любой политтехнологии<sup>11</sup>. Поэтому главный, на наш взгляд, вопрос, который традиционно не поднимается исследователями творчества Ф. Ланга, состоит именно в оценке роли христианства как одного из факторов не столько духовной, сколько социальной мобилизации людей. **Не утратило ли христианское учение своей миротворческой притягательности; возможно ли выжить в современном обществе торжествующей массы, руководствуясь христианскими заповедями; в кон-**

**це концов, как не лишиться головы, подставив другую щеку? Не является ли тоталитаризм как социальное явление и образ мыслей общества формой религии, к тому же более действенной в сравнении с христианством?**<sup>12</sup>

«Утопическая переоценка социальной и культурной роли кинематографа характерна для творчества крупного французского кинорежиссёра Абея Ганса, стремившегося создать настоящий культ кино, возвысить седьмое искусство до уровня религиозного действия. Этот энтузиазм прозелита сыграл в судьбе художника далеко не однозначную роль, сделав его одним из создателей новых форм кинозрелища, но и наложив на многие его фильмы печать претенциозной выпренности» [18, с. 62]. В 1915 г. он начинает работать режиссёром в компании «Фильм д'Ар». Фильмы, поставленные А. Гансом в 1917–1919 гг. («Зона смерти», «Матерь скорбящая», «Десятая симфония» и «Я обнинаю»), выдвигают его в ряд наиболее крупных французских кинорежиссёров. Над всеми произведениями режиссёра возвышаются два – «Колесо» (1923) и «Наполеон» (1927). По мнению М. Ямпольского, «в этих работах воплотилась мечта Ганса о создании некоего титанического кинозрелища, способного вобрать в себя всю поэзию мироздания» [18, с. 63]. «Наполеон» – гигантская эпическая фреска, для создания которой режиссёр использовал приём тройного экрана или «поливидения». В «Наполеоне»<sup>13</sup> целый ряд эпизодов разворачивался одновременно на трёх экранах так, что изображения сталкивались в симультанной проекции. Здесь также был использован метод множественных наплывов. Эти приёмы в известной мере явились данью гансовскому стремлению создать кинематографический симфонизм с его сложным переплетением различных зрительных тем. Тройной экран мыслился художником как средство создания аналога музыкальной полифонии. Перед нами попытка синтезировать целый комплекс идей, носившихся в это время в воздухе. Все они объединены А. Гансом под общим знаком – кинематограф со всеми его разнообразнейшими свойствами понимается режиссёром как беспрецедентное средство художественного самовыражения. Не анонимное искусство, не механическое средство, но поле приложения титанических возможностей грядущего творческого гения. По мысли А. Ганса, Бетховен и Вагнер, Шекспир и Рембрандт могли лишь отчасти выразить себя, ограниченные узкими рамками своего «частного» искусства. Кинема-

<sup>12</sup> Именно наполеоновская тема стала доминирующей в творчестве режиссёра, которого часто называют «Виктором Гюго французского кинематографа». По его сценарию Лупу Пик снимет в 1928 году драму «Наполеон на острове Святой Елены», а сам А. Ганс обратится ещё раз к образу Наполеона в одной из своих последних постановок («Аустерлиц», 1960).

<sup>13</sup> Именно в начальном эпизоде мы видим те ставшие впоследствии объектами язвительной критики Пьера-Паоло Пазолини атрибуты и образы, сопутствующие изображению страстей Господних. Иронично улыбающийся молодой «нигилист», отпускающий сальные шуточки о Марии-Магдалине, напыщенный священник, праздная девица с собачкой (надменная тупость взгляда девицы, несовместимая с драматизмом происходящего на сцене, вызывает желание немедленно выдворить дамочку прочь, дабы та своим присутствием не оскверняла церковь), жующие статисты, окружающие Спасителя (наблюдающий за ними вдумчивый зритель понимает, что эти сцены почти напрочь лишают постановку ореола священнодействия) и мальчик-дьячок, искренне плачущий из-за жертвы Иисуса (видимо, он ещё не испорчен «взрослыми» стереотипами и воспринимает происходящее как истинную трагедию).

тограф выступает в глазах режиссёра искусством «универсальным», тотальным. Поэтому его приход связан с раскрепощением дремлющих в человеке сил, новым подъёмом творческого титанизма, чуть ли не равным по своему масштабу Ренессансу. В художественных воззрениях А. Ганса последовательно отрицается популярная концепция кино как «самовыражающегося» бытия, ей противопоставлен культ художника-творца.

В непосредственной идейной связи с рассмотренной нами выше фантастической антиутопией Ф. Ланга пребывает первый французский звуковой фильм «**Конец света**» (1930), поставленный А. Гансом. В нем режиссёр стремился создать картину будущего, в него должно было входить повествование о великих религиях и пророках. В своём стремлении превзойти «Нетерпимость» (1916) Д.У. Гриффита постановщик питался модными в то время идеями Камиля Фламариона. В основу фильма должна была лечь символическая и полумистическая притча, в которой действовали бы Мечта, Женщина, Капитал и иные герои-аллегии. Над идеей экранизации романа Фламариона А. Ганс начал думать ещё до войны, но воплотить он её решился уже со звуком. Возможно, попытка создать что-то типа «Нетерпимости» или «Метрополиса», но в звуке, и не очень удалась (хотя, комбинированные съёмки и операторская работа впечатляют), но А. Ганс оказался одним из основоположников жанра апокалиптических фильмов-катастроф.

Фильм открывает эпизод распятия Христа. Это лишь театральное представление, дающееся в церкви<sup>14</sup>. Роль Христа играет Жан Новалик – писатель, поэт, провидец (в этой роли выступил сам А. Ганс), чей брат Марсиаль (Виктор Франсан) отправляется в обсерваторию Пик-дю-Миди продолжать астрономические исследования. Оба влюблены в Женевьеву де Мюрси (Коллетт Дарфёй), но Жан убеждён, что его удел – страдания, и хочет пожертвовать собой ради брата и уступить ему женщину. Марсиаль отказывается от этой жертвы. Отец Женевьевы (Жан д'Ид), ученый и соперник Марсиаля, хочет выдать дочь за Шомбурга (Самсон Файнзильбер), карьериста, разбогатевшего на биржевых играх. Шомбург устраивает вечеринку в честь Женевьевы и под занавес овладевает ею силой. Жан на улице пытается защитить девочку от побоев родителей, но те несправедливо обвиняют его, и за ним гонится толпа. Брошенный кем-то камень попадает ему в лоб; несколько дней Жан находится на грани безумия. Марсиаль узнает, что комета, размерами в 7 раз превышающая диаметр земного ядра, неотвратно столкнётся с нашей планетой через 114 дней. Он говорит об этом брату, который восклицает: «Я знал!». Жан составляет завещание и перед смертью просит Марсиаля воспользоваться надвигающимся бедствием, чтобы научить людей лучше понимать и любить друг друга. Планете грозит война, и Марсиаль просит главного редактора крупной газеты опубликовать новость о неотвратимом приближении кометы. Он вступает в союз с биржевиком Верстером (Жорж Колен) и договаривается, что тот будет играть на понижение и бороться со спекуляциями Шомбурга, делая ставку на войну. Женевьева, быстро устав от борьбы за благо человечества, хочет просто

жить. Она возвращается к Шомбургу, который готовит покушение на Марсиаля и хочет помешать ему обратиться к народу по радио с Эйфелевой башни с призывом против мобилизации. Он погибает в кабине лифта, кабель которого Марсиаль подрезал газовой горелкой. Марсиаль созывает Всемирные Генеральные Штаты, люди всей Земли дрожат от страха или молятся. За 32 часа до столкновения с кометой многие стараются забыть о ней, пьют, танцуют и устраивают оргии. Марсиаль провозглашает Вселенскую Республику для тех, кому удастся выжить.

«Конец света» с его отчётливыми религиозными аллюзиями свидетельствовал о том, что «Ганс уже давно не ограничивается одним чисто художественным творчеством. Этот кинематографист ещё и поэт. Вдохновенное лицо, мечтательный взгляд, большой лоб, обрамлённый уже седеющими волосами, голос мягкий, проникновенный. В «Наполеоне» Ганс играл Сен-Жюста, в «Конец мира» – Христа. **Кино для него уже не искусство, не язык, а способ приобщения к вере.** Послушайте, как он об этом говорит: «Евангелия будущего будут начертаны огненными перстами «в соборах из живого света, и новые боги заговорят с экрана». ... «Конец мира» ... должен, по мысли автора, вылиться в «поэму разума и идеализма, стержнем которой является идея полного единения всех народов и всех душ». Вот основные черты содержания фильма в том виде, как они были изложены в то время: «Два персонажа-великана, два брата, символизируют Мечту и Действие. Один из них – мечтатель – завещает перед смертью другому, которому суждено спасти человечество, великую тайну, постепенное раскрытие которой прольёт свет на драму конца мира. Женщина с душой странной и раздвоенной, оказывающаяся то во власти добра, то во власти зла, воплощает в себе глубокую драму всех женских сердец. Два крупных банкира (один – настоящий злой гений, другой – равнодушный ко всему дилетант) в разгаре космического катаклизма борются не на жизнь, а на смерть за власть. Один – воплощение денег и прошлого, другой – идеи и грядущего. Таковы главные действующие лица этой грандиозной трагедии» [13, с. 23–24].

Фильм А. Ганса интересен также исследователям культуры русского Серебряного века, ведь к его созданию были привлечены многие из прославленных эмигрантов. Производственную компанию «*L'écran d'Art*» возглавлял Вячеслав Иванов, бывший киевлянин, по профессии инженер, который случайно занялся кинематогра-

фической работой и увлёкся ею настолько, что создал сперва в 1908 году в Киеве прокатное бюро, а в 1915 году стал во главе нового общества «Художественного Экрана», которым руководил вплоть до 1919 г., несмотря даже на революционную смуту. Изучение условий рынков кинопродукции привело его в Париж, где он и создал «*L'écran d'Art*». В.И. Иванов был горячим поклонником звукового кино, считал, что роль Великого Немого исчерпана, и выразил однозначное желание сделать «Конец света» звуковым и говорящим. Одним из операторов-постановщиков фильма (наряду с Жилем Крюгером и Роже Юбером) тоже был русский – Николай Рудаков; Георгий Пожедаев вместе с маститым специалистом Лазарем Меерсоном, деятельность которого стала целой эпохой во французском кино 1930-х годов, был художником-постановщиком. «...картина выходит на четырёх языках: французском, немецком, английском и испанском. Русского языка не будет на экране. Удовольствимся тем, что его достаточно много... за кулисами. В студии всюду русская речь, начиная от директорского кабинета до верхушки декорации, где русский машинист вколачивает гвозди. <...> Некоторые отдельные сцены выполняет известный кинорежиссёр Этьеван, выступавший в своё время на французской сцене Михайловского театра в Петербурге. В числе ближайших помощников – и русский режиссёр г. Соيفер. У киноаппарата бывший альбатросовец Н.П. Рудаков. Декорации Пожедаева. Грим в руках В.И. Кванина и Г.Г. Рахматова» [20, с. 15]. А самое главное, наверное, в том, что активным участником подготовительного процесса съёмки был Дмитрий Мережковский. Кстати, Н.И. Нусинова и Р.М. Янгиров в книгах о судьбах русского кинематографического зарубежья приводят фрагменты интервью, взятого у философа корреспондентом русскоязычного парижского журнала «Театр и жизнь» в 1930 году. Эти фрагменты свидетельствуют и о том, что в лице Д. Мережковского В. Иванов и А. Ганс нашли единомышленника<sup>15</sup>, и о том, насколько важными, нужными и могущественными считал он возможности искусства кино. «– Кино – наиболее яркий выразитель нашего времени: при внутренней неподвижности – внешнее движение, быстрота опьяняющая, дурманящая. Вертящийся дурман. Сначала оно было только развлечением, затем сделалось зрелищем, от которого инертные, косные массы требовали этого дурмана. Быстрота, которая отражает действительность и в то же время переносит зрителя в другое измерение, имеющее своё особое пространство и своё особое время.

– Кино молчало, и в этом было особое его очарование, как во сне. Сейчас оно проснулось, заговорило. Слово разрушает это очарование<sup>16</sup>, но может дать ему, кроме существовавших до сих пор внешних впечатлений, – внутренние, оно может дать и раньше богатому в своём изобразительном искусстве Кино ещё большее богатство, ещё большую силу убедительности и новую обольстительность, внеся в зрительный зал звуковую лирику шумов природы.

– Кинематограф перестаёт быть зрелищем, оно становится наиболее мощным проводником идей. Вернее – может и должен сделаться таковым<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Р. Янгиров указывает на интересный факт: «Неожиданная вспышка национализма, спровоцированная фильмом Ганса («Наполеон» – А.Б.) стала неприятным сюрпризом для русских апатридов и бросила внушительную тень на их восприятие картины и на отношение к её создателю. В какой-то степени сдержанную реакцию эмигрантов предопределял эстетический консерватизм, но им вообще не был близок герой фильма, поскольку отечественная культурно-историческая память была отягощена иным, противоположным французскому опыту. Этот стереотип не могла переломить и попытка исторической реабилитации Наполеона, предпринятая одним из главных литературных метров русского Парижа Дмитрием Мережковским» [19, с. 232].

<sup>16</sup> Сходная мысль звучит из уст вспоминающей былые времена кинодивы из гениального нуара «Бульвар Сансет» (1950) Билли Уайлдера: «Нам не нужны были слова, у нас были лица».

<sup>17</sup> Эту программу теоретически и практически разрабатывал впоследствии П.-П. Пазолини в своей концепции Театра Слова. – Мы обращались к этому вопросу в связи с фильмом «Теорема» ранее в наших статьях [2; 4; 5; 6].

– Абель Ганс ... решил поставить «Конец мира». Но он остановился на катастрофе, приходящей извне, из межпланетного пространства. Между тем, катастрофа эта назрела уже изнутри: не внешние космические, случайные причины угрожают человечеству, а заложенные в нём самом, в его современном состоянии «вертящегося дервиша». Раскрыть глаза на это катастрофическое положение – задача кинематографа, как самого убедительного и самого популярного из искусств. «Конец мира» Абеля Ганса – это первый тревожный сигнал, без которого, может быть, не мог бы прозвучать и последующий призыв.

– Война, чудовищная, в которой будут применяться фантастические средства уничтожения не только всего живого, но и всего созданного человеком на земле, уничтожения, которое будет производиться на громадном расстоянии одним поворотом рычага или нажатием электрической кнопки, – вот близкая перспектива Европы. Идея такого фильма, в котором разработана эта тема, у меня уже есть.

– Будущая, – при современном состоянии умов, неизбежная и близкая, – война явится Атлантидой Европы, если культурные народы не почувствуют надвигающегося ужаса и не зажи-

вут по-новому, хотя бы из чувства простого физического страха.

– Помочь профессиональным кинематографистам в создании этих призывных, набатных картин, в этом и состоит моя главная задача, ради которой я принял сделанное мне предложение, и вне которой у нас вряд ли может наладиться общее дело. С В.И. Ивановым у нас в этом отношении разногласий нет, а это уже много значит...» [15, с. 361–362; 20, с. 30].

Сравним с Абедем Гансом: «Великий фильм? Завтрашнее евангелие. Мост мечты, переброшенный из одной эпохи в другую, искусство алхимии, великое творение для глаз» [10, с. 73]<sup>18</sup>.

Итак, кинематограф на протяжении всей своей истории высказывал живой интерес к христианской теме. Исследование этого огромного участка кинематографической истории позволяет перечислить уже более тысячи наименований фильмов, так или иначе касающихся библейских, христианских образов. Но поистине бесценным в этом плане представляется нам опыт западноевропейского кино 1960-х гг. – возможно, потому, что тут наиболее отчётливо выступает влияние экзистенциальной философии, в осознании значения которой и часто в полемике с основными её положениями формировались мировоззрения самых значительных представителей киноискусства той поры – Ингмара Бергмана, Микеланджело Антониони, Луиса Бунюэля, Робера Брессона, Федерико Феллини, Пьера-Паоло Пазолини, Лукино Висконти, наконец, Жана-Люка Годара. В этой блестящей плеяде особенно выделяется личность Пьера Паоло Пазолини, поскольку именно «исследование святости», то есть изучение христианской проблематики в трансформациях культуры и сознания было определяющим лейтмотивом его творческих исканий. Этот мотив определяет вектор последующих исследований христианской проблематики в образах киноискусства.

<sup>18</sup> Для осуществления планов «великого фильма» потребовалось более года. Но когда длительный переход от замысла к воплощению близился к концу, масштабы картины испугали продюсеров. Они решили сократить это монументальное произведение до размеров обычного полнометражного фильма. Исходя из соображений коммерческого характера, производственная кинофирма вырезала целые сцены и сама перемонтировала фильм. «В искромсанной первой части намерения и поступки персонажей лишены определённости, а присутствующая им символичность делает их ещё более схематичными. Но со второй трети фильма история отодвигается на второй план, а актёры уступают место толпе. Здесь вновь проявляется гений Ганса. Экран становится как бы бездной, где в хаотическом беспорядке смешиваются и ужас человека во всей своей полноте и во всех проявлениях, и панический страх зверя, и разбушевавшая стихия. В таких эпизодах недостатки автора оборачиваются достоинствами; отсутствие последовательности усиливает эмоциональное звучание, а напыщенность становится лиризмом. Здесь Ганс ещё раз показал меру своих творческих сил» [13, с. 25].

## Список литературы:

1. Айснер Л. Демонический экран / Лотте Айснер; [пер. с нем. К. Тимофеева]. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.
2. Бурий А.Р. Деякі філософські аспекти семіотики святості П'єра-Паоло Пазоліні / А.Р. Бурий // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філософські науки. – 2007. – № 8. – С. 10–15.
3. Бурий А. Дмитро Мережковський – П'єр-Паоло Пазоліні: перегук критиків історичного християнства / А.Р. Бурий // Грані. – 2007. – № 5 (55). – С. 52–55.
4. Бурий А.Р. Метаморфози святості очима європейського кіно / А.Р. Бурий // Філософські пошуки. Випуск XXXII. Філософія і наука за умов формування інформаційного суспільства. – Львів – Одеса: Cogito – Центр Європи, 2010. – С. 287–301.
5. Бурий А.Р. Театр Слова П'єра-Паоло Пазоліні / А.Р.Бурий // Я вибрала долю собі сама. Збірник на пошану професора Тетяни Біленко. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2010. – С. 45–57.
6. Бурий А.Р. Філософія життя П'єра-Паоло Пазоліні: екзистенційні мотиви / А.Р. Бурий // Філософські пошуки. Вип. XXVII. Сучасні аспекти співвідношення філософії і науки. – Львів – Одеса: ІФЛС – ЛФС «Cogito» – Центр Європи, 2008. – С. 442–450.
7. Бурый А.Р. Адский котёл под оболочкой цивилизации: религиозное сознание в свете творчества П.-П. Пазолини и Л. Бунюэля / Андрей Бурый // Едність істини, добра і краси. Збірник на пошану професора Віри Серафимівни Мовчан / ред. колегія: В.С. Возняк (головний редактор), О.А. Ткаченко, В.В. Лімонченко. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2013. – С. 32–41.
8. Бурый А.Р. Искусство Пазолини и Бунюэля: религиозно-экзистенциальное измерение / А.Р. Бурый // Молодий вчений. – 2014. – № 8. – С. 132–138.
9. Бурый А.Р. Христианско-эсхатологическая ось в западноевропейском киноискусстве // Эсхатологічна проблематика у філософії та культурі російського Срібного віку. Вип. 18: Матеріали Міжнародної наукової конференції 2012 р. / ред. колегія: В.С. Возняк (головний редактор), В.В. Лімонченко, В.С. Мовчан. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2012. – С. 25–65.
10. Ганс А. Время изображения пришло! / Абель Ганс; [пер. с фр. М.Б. Ямпольский] // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. – М.: Искусство, 1988. – С. 64–73.

11. Город будущего. Рецензия на фильм «Метрополис» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kievrus.com.ua/m-retsenzii/34657-recenzuu-y-otzivi-na-fyilm-metropolys-metropolis.html>
12. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Зигфрид Кракауэр; [пер. с англ. не указан]. – М.: Искусство, 1977. – 320 с.
13. Лепроон П. Современные французские режиссёры / Пьер Лепроон; [пер. с фр. Л.М. Завьялова, М.К. Левина, Б.Л. Перлин]. – М.: Изд-во иностр. л-ры, 1960. – 814 с.
14. Метрополис [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81>
15. Нусинова Н. Когда мы в Россию вернёмся... Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939 / Н.И. Нусинова. – М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003. – 464 с.
16. Садуль Ж. Всеобщая история кино. – Т.4 (Первый полутом): Европа после первой мировой войны / Жорж Садуль; [пер. с фр. Е.М. Шишмарева, А.И. Смелянский, Ю.Л. Шер]. – М.: Искусство, 1982. – 528 с.
17. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / Жорж Садуль; [пер. с фр. М.К. Левина]. – М.: Изд-во иностр. л-ры, 1957. – 464 с.
18. Ямпольский М. Предисловие к статье А. Ганса «Время изображения пришло!» / М.Б. Ямпольский // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. – М.: Искусство, 1988. – С. 62–64.
19. Янгиров Р. «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы / Р.М. Янгиров. – М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Русский путь, 2007. – 496 с. – (Ex cathedra: Искусство).
20. Янгиров Р. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья: в 2 т. / Рашит Янгиров; [предисл., подгот. текста З.М. Зевинной; справоч. аппарат З.М. Зевинной, Т.П. Сухман]. – Т. 2: 1930–1980. – М.: Книжница: Русский путь, 2010. – 640 с.

#### **Бурій А.Р.**

Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка

### **АПОКАЛІПТИЧНІ МОТИВИ У ФІЛЬМАХ Ф. ЛАНґА Й А. ГАНСА**

#### **Анотація**

Автор аналізує актуальні мотиви кінця світу в кінематографічній творчості Фріца Ланґа й Абеля Ганса. Дослідження есхатологічної проблематики пов'язується з розлогим спектром проблем: співвідношення розуму й віри, розшарування суспільства, формальна релігійність, тоталітаризм як форма релігії тощо. Значну увагу приділено феномену християнства як чинника соціальної мобілізації. У зв'язку з творчістю А. Ганса розглянуто погляди Дмитра Мережковського щодо ролі кіномистецтва як потужного провідника ідей. Актуальність статті підкреслюється міркуваннями про долю християнства у Європі.  
**Ключові слова:** кіномистецтво, християнство, релігійність, утопія, тоталітаризм, Апокаліпсис.

#### **Buryj A.R.**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

### **APOCALYPTIC MOTIFS IN THE FILMS OF FRITZ LANG AND ABEL GANCE**

#### **Summary**

The author analyses the apocalyptic motifs in the films directed Fritz Lang and Abel Gance. The study of eschatological problematics is connected with a broad scale of problems: the correlation between reason and faith, stratification of society, formal religiousness, totalitarianism as a form of religion, etc. The author draws attention to the phenomenon of Christianity as a factor of social mobility. In relation to Gance's films the author reviews Dmitri Merezhkovski's ideas concerning cinema as a powerful conductor of ideas. The article also focuses on the fate of Christianity in Europe.

**Keywords:** cinematography, Christianity, religiousness, utopia, totalitarianism, Apocalypses.