

Н. А. Хренов

## «Фауст» А. Сокурова: анатомия демонизма

**Аннотация:** статья посвящена кинематографическому шедевру, связанному с попыткой режиссера А. Сокурова использовать гениальное создание И. В. Гете — трагедию «Фауст» — для высказывания о самых острых явлениях XX в., связанных с возникновением массы, массовых обществ и, как следствие этого, вождей и диктаторов. Фильм А. Сокурова не является экранизацией в привычном и традиционном смысле этого слова. Казалось бы, использование трагедии Гете для высказывания о современности способно привести к вульгарному и поверхностному толкованию классики. Но идея режиссера включить свой новый фильм в то, что он называет тетралогией, т. е. в группу его фильмов, посвященных диктаторам XX в. (В. И. Ленину, А. Гитлеру, Хирохито), потребовала углубиться в замысел Гете и понять, почему эта трагедия писалась им так трудно и так долго и не вся была напечатана при его жизни. Пытаясь разобраться в первичных интенциях замысла поэта, мы обнаруживаем исходную точку комплекса демонизма в западной культуре, объясняющего и восприятие нами политических вождей XX в.

**Ключевые слова:** культурология, демонизм, диктатура, интертекст, фаустовская культура, экранизация, рационализм, постмодернизм, трансцендентное, утопия и антиутопия.

Трагедия И. В. Гете «Фауст» — грандиозный интертекст, в котором можно обнаружить и вторжение открываемого в ту эпоху фольклора, и библейские ассоциации (тема Иова), и влияние романтизма, в частности увлечение Средневековьем, откуда приходит Дьявол и сам герой, оказывающийся по ту сторону добра и зла, и фантазии мистика Сведенборга, и увлечение античностью (следовательно, чувствуется влияние классицизма), и много чего еще. Гете называл композицию своей трагедии «варварской», т. е. неклассицистской<sup>1</sup>. Он признавался: «Я собрал и использовал все, что я видел, слышал, наблюдал. Мои произведения созданы тысячами различных индивидов: невежды и мудрецы, глубокие умы и глупцы, детство, зрелый возраст, старость представили мне свои мысли, свои способности, свою надежду и характер бытия; я часто собирал урожай с посеянного другими. Мое творчество — творчество коллективного существа и носит имя Гете»<sup>2</sup>.

В этом слиянии разнородного — дух динамичной эпохи, эпохи Гете, в которой «золотой век» человечества все еще связывался с античностью, т. е. с прошлым; в то же время уже осознавалось нечто такое, что полностью было осмыслено лишь позднее. Для объединения разнородного Гете постоянно работал. Так, едва ли можно отыскать в истории искусства прецедент времени создания «Фауста»: над ним Гете работал на протяжении всей жизни, первые сцены трагедии написав, когда ему исполнилось 26 лет. Как утверждают биографы, он

трудился над «Фаустом» 60 лет. Первый вариант трагедии появился в 1773 г.; закончив ее последнюю часть в 1831 г., поэт не переставал вносить поправки<sup>3</sup>. Гете явно хотел что-то прояснить в том, что он уловил в жизни, но так до конца и не мог прояснить, завещая это сделать своим истолкователям, в том числе и художникам, ощущавшим в себе силы прикоснуться к его творению. Таких попыток было множество во всех видах искусства.

Когда Гете просили объяснить, как понимать «Фауста», это провоцировало в нем раздражение. По поводу подобных вопросов он размышлял так: «Немцы чудный народ! Они сверх меры отягощают себе жизнь глубокомыслием и идеями, которые повсюду ищут и повсюду суют. А надо бы, набравшись храбрости, больше полагаться на впечатления; представьте жизни услаждать вас, трогать до глубины души, возносить ввысь... Но они подступают ко мне с расспросами: какую идею я тщился воплотить в своем «Фаусте». Да почему я знаю? И разве могу я это выразить словами?»<sup>4</sup>.

В данном случае обнаружить последнюю строчку в признаниях Гете весьма важно. Ведь его сюжет, ставший почти «бродячим» (впрочем, сюжет успел таким стать еще до Гете), давно превратился в предмет изображения в живописи, театре, опере, но и в кино т. е. воспроизводился с помощью невербальных средств. Раз многое из написанного Гете нельзя полностью передать словами, то можно попытаться это выразить с помощью изображения. А Сокуров не является первым кинорежиссером, обратившимся к трагедии Гете. Обращение к «Фаусту»

<sup>1</sup> Аникст А. Гете и Фауст. От замысла к свершению. М., 1983. С. 135.

<sup>2</sup> Зиммель Г. Гете // Зиммель Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М., 1996. С. 307.

<sup>3</sup> Аникст А. Гете и Фауст... С. 22.

<sup>4</sup> Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 596.

## Экранная культура и экранные искусства

в кино началось с Ж. Мельеса; наиболее значительным стал фильм Ф. Мурнау, поставленный в 1926 г. и использовавший мотивы не только Гете, но и Марло<sup>5</sup>. Наконец, нам предложена последняя кинематографическая версия «Фауста» — сценариста Ю. Арабова и режиссера А. Сокурова. Версия, которую мы вольны сопоставлять с литературной. Но в данном случае придется с ходу отвергнуть отношение к этой версии как экранизации, да и сами авторы утверждают, что их фильм — не экранизация: «Мы не делаем экранизацию Гете»<sup>6</sup>.

Однако нам важно все же понять, почему режиссер к этому произведению обратился. Как можно предположить, он явно усматривал в переходности века Гете ту переходность, которая присуща и нам. Постичь современную версию «Фауста» так же трудно, как и саму трагедию Гете. Претендовать на сколько-нибудь объективную и исчерпывающую интерпретацию фильма Ю. Арабова и А. Сокурова явно не приходится. Мы ограничимся размышлениями о том, как трудно было пробиться к основной мысли новой кинематографической версии, которая действительно нам кажется основной, и какие ассоциации фильм в нашем сознании спровоцировал.

Все началось с удивления, за которым последовала цепь последующих удивлений. Информация о съемках фильма А. Сокуровым по трагедии Гете, время от времени появлявшаяся в прессе (в частности, о высокой фестивальной награде), как и последующий просмотр фильма, провоцировали удивление. Первый раз это чувство вызвало заявление режиссера о том, что фильм о Фаусте является продолжением трех его предыдущих фильмов («Молох», «Телец» и «Солнце») о диктаторах XX века (Ленине, Гитлере, Хирохито). Фильм о Фаусте в этой тетралогии является завершающим. Значит, режиссер улавливает связь между названными фильмами, более того, сознательно вкладывает в них какую-то общую идею. Какую? Разве можно ее вычитать непосредственно из его фильма? Что общего может быть между имевшими место в истории истекшего столетия политическими деятелями, ставшими воплощением зла, и вымышленным персонажем, созданным в предшествующие столетия? Как можно их ставить рядом?

Правда, Фауст — не только вымышленный литературный персонаж. Человек с таким именем существовал. Он описан в исторических источниках (например, религиозным реформатором, спод-

вижником Лютера Ф. Меланхтоном<sup>7</sup>). Согласно многим свидетельствам, Фауст был философом, астрологом, алхимиком, хиромантом, прорицателем, медиком. Он явно представлял науку в ее первоначальных формах, когда кроме знания, полученного с помощью опыта, она содержала еще и тайное знание, которое не успело отделиться от магии. Восприятие таких представителей науки сопровождалось наделением их сверхъестественной силой, чему сами ученые тоже верили. Отношение к ним было амбивалентным. С одной стороны, они вызывали интерес, притягивали к себе, с другой — отталкивали, вызывали страх<sup>8</sup>. Такое отношение закрепилось и за реальным Фаустом, и за Фаустом, успевшим стать и фольклорным, и литературным образом. Конечно же, образ Фауста был мифологизирован и расходился с Фаустом — реальным человеком. Когда речь идет о Фаусте Гете, мы имеем дело с фигурой вымышленной. Кроме того, ни к какой политике ни Фауст как историческое лицо, ни Фауст как плод воображения Гете отношения не имеет.

Второй раз испытываешь удивление, когда начинаешь смотреть фильм — и смотреть его с представлениями, уже сложившимися в результате знакомства с существующими интерпретациями этой трагедии. А таких интерпретаций, действительно, много. Их много еще и потому, что Гете — не только создатель художественных произведений, литератор. Гете, как и Л. Толстой, возмущался, когда его творчество связывали с профессиональной деятельностью: «Только не видеть в своих занятиях профессию! Это мне претит. Все, что я могу, я хочу делать играя, как мне придется и пока я испытываю от этого удовольствие. Так я бессознательно играл в молодости, так я хочу сознательно действовать всю остальную жизнь»<sup>9</sup>. Гете еще и философ (в этом качестве он известен в меньшей степени). Он имел склонность к занятиям естественными науками, что объединяет его со многими философами-просветителями и со своим веком, в котором развертывалась грандиозная реформа философии, связанная с ассимиляцией философами естественнонаучных приемов и подходов. Науки о природе начинали диктовать свои императивы только что рождавшейся гуманитарной сфере.

В трагедии Гете тоже предстает просветителем, но одновременно и человеком, ощутившим по

<sup>7</sup> Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. С. 271.

<sup>8</sup> Лотман Ю., Успенский Б. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода // «Свое» и «чужое» в истории русской культуры. Труды по знаковым системам. XV. Вып. 576: Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982. С. 111.

<sup>9</sup> Зиммель Г. Гете... С. 163.

<sup>5</sup> Александрова Н. Первый немецкий фильм о Фаусте // Гетевские чтения. М., 2007. С. 292.

<sup>6</sup> Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой натуры // Российская газета. 14.09.2011.

отношению к ним дистанцию. Не случайно мысль И. Канта, узнаваемую в возражении Вагнера на сказанное Фаустом («ведь человек дорос, чтоб знать ответ на все свои загадки»<sup>10</sup>), высказывает не сам Фауст, а его восторженный и наивный ученик Вагнер. Что же касается просветителей — современников Гете («новых софистов»), то у него по отношению к «духу профессоров и их понятиям»<sup>11</sup> ощущается даже некая ирония. Однако просветительские настроения века, как свидетельствуют научные работы Гете, не были ему чужды. В этом смысле «Фауст» отчасти имеет автобиографический смысл. Эта деталь не ускользает от внимательного комментатора трагедии Гете А. Аникста: «Гете сочувствовал бунтарскому духу Фауста. Его образ был близок Гете не только идейно. В личности Фауста были черты, родственные самому Гете»<sup>12</sup>. Настроения, разделяемые Гете, оказались в основе мировосприятия Нового времени, которое мы сегодня могли бы называть ранним модерном.

Однако, констатируя приобщенность Гете к настроениям раннего модерна, этими настроениями его творчество явно нельзя исчерпать. В нем было что-то, что обещало уже более близкую нам эпоху с ее разочарованием не только в могуществе естественных наук, но и в самом модерне как гештальте. Фигура Гете не столь проста. Испытывая на себе, как и его герой Фауст, многие соблазны своего времени, Гете оказался одним из тех, кого трудно растворить в мировоззрении раннего модерна с его рационализмом и культом науки. Кстати, фильм начинается с эпизода анатомирования трупа, отталкивающего физиологическим натурализмом. Доктор Фауст демонстрирует своему восторженному ученику Вагнеру, что души-то в человеческом теле нет. Тут присутствует изрядная доля иронии по отношению и к вульгарному материализму, и к переоценке наук о природе. Впрочем, это «открытие» еще сыграет свою роль в постижении смысла финального эпизода фильма.

Гете — один из тех, кто, исходя из принципа контраста, открыл гуманитарную сферу. И это ему легче было сделать, поскольку он был не только философом, но и литератором. Осваивая природу, он все же открывает человека, обнаруживая в нем то, что нас и сегодня продолжает волновать. Это обстоятельство не могло не способствовать увеличению числа интерпретаций трагедии. Собственно, оно определило и длительность создания трагедии. У самого Гете на протяжении многих десятилетий, пока писалась трагедия, менялась интер-

претация того, что он хотел изобразить. Однако в интерпретациях трагедии Гете акцент ставился не только на ее художественных достоинствах, но и на философском подтексте. Трагедию Гете стали использовать для выявления основополагающих признаков и западной цивилизации, и западного человека, для чего Гете дает все основания. Ведь его трагедию нельзя свети к сюжету из жизни ученого, в которой основное место уделено его страсти к Маргарите.

В этом смысле показательным является использование в философском бестселлере XX в. — трактате О. Шпенглера «Закат Европы» таких понятий, как «фаустовская культура» и «фаустовский человек». Когда Шпенглер расшифровывает, что он под этим понимает, он, по сути, дает интерпретацию западной цивилизации как совершенно исключительной, имеющей специфический прасимвол или духовное ядро, пронизывающее все проявления этой цивилизации. В соответствии с образом Гете Шпенглером понимается и западный человек как особый тип человека, раздваивающегося между жизнью и разумом, чувственностью и рациональностью, искусством и наукой. Речь идет о личности, стремящейся к познанию и преображению жизни, а значит — и к отказу от традиционной морали, от нравственного императива. В основе такого познания оказывается беспокойный дух, стремящийся к распространению в пространстве и, следовательно, к разрушению существовавших на его пути барьеров. Это жажда преодоления всего конечного и устремленность к бесконечному.

Иначе говоря, именно западный человек не только ощутил в себе способность к безграничной свободе, но и начал ее реализовывать. В этом своем качестве западный человек оказался совершенно исключительным психологическим типом, не имеющим прецедентов и аналогий в других культурах. Этот его ментальный комплекс способствовал возникновению совершенно уникальной культуры, которая, определившись, стала транслировать присущие ей ценности во всем мире. Там, где ментальные ценности наталкивались на препятствия (а именно на уникальность других культур) прибегали к имперским, т. е. военным, средствам. Этим можно объяснить деятельность Наполеона I, а затем и Гитлера, вульгаризировавших ментальный комплекс «фаустовского человека», поскольку его реализацию они свели к политическим и военным средствам или к неполитическим и военным. В трагедии Гете этот комплекс преобразования жизни в разных ее проявлениях представлен в финальном строительстве плотины. Фауст как символическое выражение духа западного человека убежден в необходимости покорения всего природного

<sup>10</sup> Гете И. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 147.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Аникст А. Гете и Фауст... С. 52.

## Экранная культура и экранные искусства

и победы разумного, но этот его порыв стоит ему жизни. Плотина, если и будет достроена, то уже после смерти Фауста. Охваченный страстью обуздать и преобразить природу, он умирает.

Выявляя признаки «фаустовского человека» Запада, Шпенглер противопоставляет его древнему греку. По его мнению, решающим моментом для «фаустовского человека» является особое восприятие пространства. Шпенглер это доказывает с помощью отношения древних греков и представителей Запада к числу: «В то время как античная душа в лице Пифагора пришла около 540 года к открытию своего аполлонического числа как измеримой величины, душа Запада в лице Декарта и его поколения (Паскаль, Ферма, Декарт) нашла в точно соответствующий момент идею числа, родившуюся из страстной фаустовской тяги к бесконечному. Число как чистая величина, связанная с телесной явленностью отдельной вещи, обретает свое контрастное подобие в числе как чистом отношении. Если позволительно определить античный мир, космос, отправляясь от глубокой потребности в зримой ограниченности, как исчислимую сумму материальных вещей, то наше мироощущение осуществляется в образе бесконечного пространства, в котором все зримое, как нечто обусловленное на фоне безусловного, ощущается почти как действительность второго порядка»<sup>13</sup>.

По мнению Шпенглера, именно западному мироощущению присуща идея безграничного мирового пространства. Ничего подобного в мироощущении других культур не существует. Это безграничное пространство позволяет противопоставить фаустовскую культуру аполлоновской, т. е. античной: «Именно мы, а не эллины и не люди высокого Ренессанса, оценивали и осиливали бескрайние перспективы, предстающие взору с горных вершин. Это фаустовская тоска. Хочется быть наедине с бесконечным пространством»<sup>14</sup>.

Кстати сказать, А. Сокуров ощущает связь «фаустовского человека» с горными вершинами, с бесконечным пространством, ведь именно облаками начинается фильм, а заканчивается он эпизодом расправы над Мефистофелем на фоне скал и горных вершин. В начале фильма камера постепенно приближается к земле и сосредоточенному у склона горы городу. В финале фильма она снова взмывает ввысь, чтобы вписать в этот пейзаж человека со столь страстным желанием к преодолению всех границ, существующих не только в пространстве, но в природе, морали, в человеческих отношениях,

в космосе. Естественно, что под комплексом «фаустовского человека» следует, прежде всего, понимать жажду безграничной свободы индивида, которая хотя и не была открыта в XVIII в., но именно в то время стала главным предметом философской мысли.

Выражение «фаустовский человек» используется до сих пор, однако применительно уже не только к Западу, но и к вышедшему из Запада и успешному обрести самостоятельность Новому Свету. Так, в истории американской цивилизации М. Лернер для характеристики психологического и ментального типа американца прибегает к образу Фауста. Пытаясь понять ментальность американца, Лернер пишет: «В своей жажде самоутверждения он (американец. — Н. Х.) разрывается между легко достижимыми материальными благами и вечно ускользающим чувством собственной целостности. Его не оставляет тревожное чувство покинутости, так как старые боги ушли, а новые невесть когда придут. Однако в отличие от людей в предшествовавшие эпохи он жаждет не святости, не доблести, не красоты, не величия, не спасения своей души, наконец. Это не обремененный моралью человек, для которого на первом месте сила, напор и власть. И, кроме того, это человек, перед которым наконец рухнули все преграды»<sup>15</sup>.

Собственно, уже это суждение провоцирует аналогию с Фаустом, даже если бы Лернер его и не упоминал. Но он все же его упоминает: «Он (американец. — Н. Х.) напоминает одновременно и Тамерлана, и доктора Фауста у Марло. Первый из них — это ничем не связанный варвар, несущийся над бескрайними равнинами и оставляющий под собой древние цивилизации, а второй — отважный мыслитель, ломающий все запреты на пути к познанию и готовый заплатить за него даже собственной душой»<sup>16</sup>.

Когда в разных интерпретациях трагедии улавливаешь присутствующий в ней философский смысл, невольно испытываешь страх перед знакомством с каждым новым ее прочтением. То же чувство посетило нас и при восприятии фильма А. Сокурова. А не будет ли выглядеть история Фауста только как любовная история, не будет ли сведено все содержание трагедии к любви Фауста к Маргарите, что, собственно, и представлял первоначальный текст трагедии<sup>17</sup>. Так вот: размышлений этого рода, т. е. философских размышлений о «фаустовском человеке» и о «фаустовской культуре» в фильме А. Сокурова нет.

<sup>13</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 228.

<sup>14</sup> Там же. С. 414.

<sup>15</sup> Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Т. 1. М., 1992. С. 81.

<sup>16</sup> Там же. С. 82.

<sup>17</sup> Аникст А. Гете и Фауст... С. 67.

Давая фундаментальную и во многом непревзойденную характеристику западной культуры как исключительного ментального образования, О. Шпенглер признавался, что философией своей книги он обязан философии Гете, которая, как мы убеждаемся, пронизывает и его трагедию «Фауст». Шпенглер даже утверждал (и утверждал справедливо), что Гете как философ почти неизвестен, а, между тем, его имя должно было бы стоять рядом с самыми великими умами человечества: «Место Гете в западноевропейской метафизике все еще не понято. Его даже не упоминают, говоря о философии. На беду, он не зафиксировал своего учения в застывшей системе; оттого-то систематики и смотрят на него сквозь пальцы. Но он был философом. По отношению к Канту он занимает то положение, что и Платон по отношению к Аристотелю, а свети Платона в систему является столь же сомнительной затеей»<sup>18</sup>.

В самом деле, трагедия «Фауст» — литературное произведение, но ее смысл исключительно к литературе вовсе не сводится. Эта трагедия в такой же степени представляет литературу, в какой и философию. Вот этот философский смысл трагедии хочется увидеть, когда речь идет даже не об инсценировке или об экранизации трагедии «Фауст», а только об использовании ее мотивов, на чем настаивают Ю. Арабов и А. Сокуров. Собственно, одной из таких попыток осуществить фильм с использованием мотивов трагедии Гете и явился трактат О. Шпенглера. Но, странное дело — в фильме А. Сокурова мы не находим размышлений на философском уровне (это обстоятельство отнюдь не снижает значимости фильма).

Главное достижение его, видимо, заключается в изобразительном совершенстве, в создаваемой атмосфере жизни средневекового немецкого городка с его грязными улицами, на которых умирают люди, с его рынками, драками, ссорами, столкновениями, нищетой, с его живописными темными дворишками, скудными интерьерами жилищ. Такое ощущение, что оживает жанровая голландская живопись. Особенно живописен эпизод с прачками, когда Фауст впервые встречает Маргариту, а Мефистофель купается, предстывая во всей своей безобразной наготе. Но голландская живопись вовсе не была пропитана мистической атмосферой; наоборот, для нее характерна поэзия повседневности и оптимизм. А здесь другое, тут уж скорее вспоминается Босх. Режиссеру, видимо, ближе другая изобразительная культура — экспрессионизм как стихия немецкого духа, что логично: немецкое кино, заимствуя экспрессионистские приемы у живописи, этим обратило в свое время на себя внима-

ние<sup>19</sup>; именно это и определило его значительное место в мировом кино.

Переходим к следующему посетившему нас удивлению, идущему от сознания того, что режиссер не воспользовался имеющимися в фильме возможностями, которые могли бы способствовать заявленному им замыслу — представить фильм о Фаусте элементом тетралогии (или группы) своих фильмов о диктаторах XX в. Казалось бы, если режиссер действительно усматривает связь между диктаторами XX в. и Фаустом, то он должен сделать такой отбор эпизодов в трагедии Гете, который бы облегчил осуществление поставленной им перед собой задачи. Но он этого не сделал. Не использовал имеющиеся в трагедии возможности.

Ощувив в этой цивилизации свободу, вернее, помыслив ее, «фаустовский человек» всю свою энергию и свой интеллект обратил на то, чтобы пересоздать не себя, а общество, культуру, государство и, наконец, природу. Гете не случайно заканчивает трагедию грандиозной стройкой, одной из тех многочисленных строек, к которым человечество привыкло в XX веке. В финале трагедии разворачивается строительство плотины, в которое втянуты тысячи людей, и руководит им Фауст. Строители укрощают водную и, вообще, природную стихию, отвоевывают у нее часть суши. Идет преодоление и укрощение природы; утверждается культура, а еще точнее — цивилизация; как свидетельствует история Запада, последняя сначала воспринималась как синоним культуры, а потом как ее антагонист.

Мотив строительства плотины напоминает строительство Беломоро-Балтийского канала в эпоху Сталина, воспетого известными советскими писателями. Этот факт тоже приближает к замыслу режиссера объединить в тетралогии фильмы о диктаторах XX в. и фильм «Фауст». В первой половине XX в. в новой российской империи (уже большевистской) тоже многое возводили — не без влияния установок западной цивилизации, которые стали тиражироваться во всем мире, в том числе и в России.

Еще в XIX в., отмечая распространение цивилизаторских установок Запада, Н. Данилевский предостерегал русских от этой строительной сутолоки и горячки, которая перекинулась с Запада в Россию. Он писал, что если бы Западу удалось реализовать свои идеи в России, «каналов было бы невесть сколько понакопано, железных дорог десятки тысяч верст настроено, о телеграфах и говорить нечего; на Волге, что на Миссисипи. Не сотни, а тысячи бы пароходов плавало; да на одной ли только Волге! — и Дон был бы сделан как надо судоходным, и Днепровские пороги — взорваны,

<sup>18</sup> Шпенглер О. Закат Европы... С. 186.

<sup>19</sup> Айцнер Л. Демонический экран. М., 2010.

## Экранная культура и экранные искусства

что ли, или прорывты; и какой бы славный вид открывался в дальней перспективе»<sup>20</sup>.

Таким образом, строительство плотины в «Фаусте» стало символом цивилизаторских устремлений Запада, его способности и воли к пересозданию в соответствии с идеей разума всего существующего. Но эпизод укрощения природной стихии, строительства плотины в фильме А. Сокурова отсутствует. Мы вовсе не стоим на позиции, обычной для строгих критиков экранизаций: они часто упрекают режиссеров за вольное обращение с литературными первоисточниками, за неправомерное опускание сюжетов, без которых трудно донести основную мысль произведения. Упрекая режиссера за то, что в его фильме отсутствует эпизод строительства плотины, мы не придерживаемся именно такой точки зрения. Нам кажется, что режиссер зря упускает возможность, которая бы действительно позволила найти и подчеркнуть связь, на которой он настаивает, утверждая, что фильм по трагедии Гете примыкает к его фильмам о диктаторах.

Когда нами это суждение было высказано во время дискуссии во ВГИКе, проведенной по следам только что просмотренного фильма «Фауст» с участием его сценариста Ю. Арабова, Арабов нам возражал. Он утверждал, что с некоторых пор мотив строительства стал в кино уже избитым; обо всем этом сказано у А. Платонова. Но ведь близкий к теме строительства роман А. Платонова «Котлован» экранизирован не был. А даже если бы и был экранизирован, то что это доказывает? Ровным счетом ничего. В данном случае такой аргумент неприемлем. Ведь к тому времени, когда Гете писал свою трагедию, сюжет о Фаусте тоже успел стать известным, если не избитым, однако Гете это не остановило.

Мотив возведения плотины, кроме всего прочего, мог иметь символический характер и мог быть использован при характеристике не только западной цивилизации, но и выпущенных Западом и распространившихся на весь мир радикальных идей модерна. Ведь что такое эпоха Гете, эпоха Просвещения, как не ранний модерн, из которого вышли все идеи о революции, о пересоздании общества, но не самого человека, и распространились повсеместно, в том числе и в России? Отметим, что социализм О. Шпенглер тоже относил к фаустовскому жизнечувствованию (правда, ставшему иррелигиозным)<sup>21</sup>.

В трагедии Гете есть еще один мотив, вырвавшийся из мироощущения раннего модерна, —

мотив создания искусственного человека, в котором пародируется идея воспитания нового человека, способного существовать в новом обществе, возникшем на основе разума. Эта идея предстает в парадоксальном образе Гомункула, вызванного к жизни учеником Фауста Вагнером. Вагнер боготворит Фауста и, как он признается в фильме, хочет чаще бывать в его лаборатории, слушать его и учиться у него. И то обстоятельство, что удача благоприятствует именно Вагнеру, призвано свидетельствовать о том, что Фауст тоже причастен к появлению Гомункула. Спустя время Вагнер ожесточится, будучи оттолкнут Фаустом, изверившимся в науке. Он будет утверждать, что это Фауст пользуется его, Вагнера, идеями.

Идея создания искусственного живого существа, оторванного и от природы, и от культуры (Гомункула), идея времени Гете потом будет странствовать по литературе. В качестве иллюстрации напомним о романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818). В нем естествоиспытатель и химик, «коллега» Фауста Виктор Франкенштейн бросает вызов творцу, раскрывая тайну создания жизни. Ему удается создать живое существо, но все заканчивается трагично: болезненно ощущавшим свое одиночество творением ученого овладевает жажда ненависти и мести людям, и оно становится убийцей. Превосходное ответвление фаустовской идеи, которое потом возьмет на вооружение массовая культура.

Отзвук идеи Гомункула можно констатировать в начале XX в. в немецком экспрессионистском кино. Так, в 1916 г. режиссер О. Рипперт поставил фильм «Гомункулос», где речь шла о существе, искусственно созданном в реторте ученым Гансеном и его ассистентом. Оно остро переживало свое одиночество, ощущая себя отщепенцем, прониклось презрением к людям, чтобы отомстить им, стало диктатором и, в конце концов, развязало мировую войну.

Когда Фауст, испытывая терзания совести перед свиданием с Маргаритой, восклицает: «Скиталец, выродец унылый, / Я сею горе и разлад, / Как с разрушительной силой / Летящий в пропасть водопад»<sup>22</sup>, — он дает не только характеристику себя, но и характеристику романтического индивидуалиста и, конечно, Гомункула.

Сюжет фильма О. Рипперта подводит к идее А. Сокурова, уловившего связь между фаустовским комплексом и диктаторами XX в. З. Кракауэр, в своей книге «От Калигари до Гитлера» уделивший внимание мотиву Гомункула, который в немецком кино первых десятилетий XX в. не сводится лишь к фильму О. Рипперта, пишет:

<sup>20</sup> Данилевский Н. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германороманскому. М., 1991. С. 63.

<sup>21</sup> Шпенглер О. Закат Европы... С. 546.

<sup>22</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 267.

то, что пригрелось режиссерам немецкого экспрессионистского кино, со временем врывается в политическую историю; после прихода к власти А. Гитлера гомункулосы разгуливали по площадям немецких городов, превращаясь в головорезов<sup>23</sup>. Реальность буквально повторяла образы, впервые запечатленные ранним немецким кино.

Размышляя над немецкими фильмами этого рода, в том числе над теми, в которых есть мотив Гомункула или в которых он подразумевается, Кракауэр утверждал, что они предшествуют образу реального политического диктатора. Этот Гомункул поставлен им рядом с героем гетевской трагедии, которого удалось создать восторженному ученику Фауста и которого он принес на встречу с Маргаритой, чье неосторожное движение стало причиной падения колбы и смерти живого существа. Однако в этом эпизоде только подчеркивается то, что Маргарита у Гете ассоциируется с женским началом вообще, а оно, в свою очередь, является выражением нравственности и человечности, т. е. стихией, противостоящей искусственно созданному существу, находящемуся во власти разрушительных инстинктов.

Маргарита не случайно становится причиной разбившейся реторты и смерти Гомункула. Более того, она предстает тем образом женского начала, что культивировался романтизмом<sup>24</sup>. Влияние романтиков на Гете, видимо, имело место. По Гете, культ науки и вообще разума есть выражение мужского начала и мужской культуры. Но, как свидетельствует история с Фаустом, разум не способен решить все задачи. Страсть Фауста к Маргарите возникает потому, что его разум потеснил сферу чувств. Необходимо образовавшийся вакуум восполнить. Маргарита представляет женскую культуру — культуру чувства, о значимости которой, ощущая уязвимые стороны галантного века, связанные с гипертрофией рационального начала, писали Ж. Ж. Руссо и Ф. Шиллер. Но Маргарита несет с собой еще и стихию природы, от которой далеко уходят рационалисты XVIII в., потому Маргарита и влечет Фауста. Однако рационалист Фауст все же не смог воспользоваться тем, что обеспечило бы гармонический строй его души. Его разум слишком холоден. Представившаяся возможность им не используется. Он слишком рационален, чтобы на этом остановиться и обрести счастье. Он переступает то, что несет с собой Маргарита и что представляет часть его души. Но ведь, как убеждает нас фильм, души не существует. У Гете Фауст вместе с

Вагнером занимается в лаборатории анатомией и не обнаруживают в трупе души. «Я ее не нашел...», — восклицает в литературном сценарии Фауст.

Именно поэтому и оказываются рядом с Фаустом как его двойники, с одной стороны, Мефистофель, а с другой — Гомункул. Отрыв от природы и пренебрежение чувствами способствуют формированию в нем холодного расчетливого ума и возникновению чувства одиночества. Сближение с Маргаритой могло оказать на Фауста исцеляющее действие. Но это сближение разворачивается так, что заканчивается трагедией и для Маргариты, и для Фауста. Средство спасения, предложенное ему судьбой, не сработало. Далее Фауст будет следовать той логике, которая у А. Сокурова станет главной и исчерпывающей. И сокуровская логика явно не во всем соответствует Гете. Во второй части его трагедии Фауст предстает предпринимателем: он возглавляет строительство плотины. Поскольку именно в процессе строительства он ощутил полноту бытия, поскольку у него возникла потребность остановить это мгновение, то по Гете это и есть подлинный финал трагедии. Смысл жизни Фауст нашел не в науке и не в любви, а в деятельности. Это позитивный исход трагедии, к которому в конце жизни приходит поэт. Но не слишком ли такой исход дела выдает в Гете рационалиста? Не является ли он слишком искусственным? Не закончилась ли трагедия «Фауст» гораздо раньше — тогда, когда герой переступил через любовь Маргариты, обратившись в холодное и одинокое существо, которому отныне уже не суждено обрести спокойствие? Разве не этот мотив является в истории Фауста главным?

И понятно, почему А. Сокуров, исключивший из своей версии «Фауста» многие эпизоды трагедии Гете, все же оставил в фильме мотив Гомункула. Создание Гомункула как результат успехов естественных наук бросает свет и на самого Фауста: Фауст — тот же самый Гомункул; новый тип человека (как его видит Гете), впервые демонстрирующий, что он — никакое не подобие Бога, что бы по этому поводу ни говорил сам Фауст. На упреки Духа, назвавшего его «сверхчеловеком», он возражает: «Я, образ и подобье божье...»<sup>25</sup>. Но его земное существование вовсе не предполагает повторение пути Христа, закончившегося Голгофой. Впервые он дает волю своим идеальным устремлениям и своим разрушительным страстям, своей жажде познания и жажде наслаждения. Впервые мы видим тип человека, устремленного к тому, чтобы не подражать Богу, а занять его место и быть свободным.

Не забудем, что воссоздаваемая Гете ситуация — нечто вроде экспериментальной ситуации.

<sup>23</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 289.

<sup>24</sup> Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 71.

<sup>25</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 144.

## Экранная культура и экранные искусства

Ведь действию в трагедии предшествует разговор Бога с Дьяволом, т. е. с Мефистофелем. Бог предоставляет человеку свободу. Более того, он диктует дьяволу вызвать к жизни как можно больше препятствий, трудностей и соблазнов, чтобы испытать Фауста, спровоцировать все, что в нем есть и святого, и разрушительного. При этом Бог уверен, что Фауст выдержит и преодолеет все препятствия. Собственно, предшествующий действию разговор Господа с дьяволом напоминает библейскую историю об Иове<sup>26</sup>. Способен ли Фауст преодолеть все препятствия, которые выпадут ему на его жизненном пути, сохранит ли он свою человечность, спасет ли себя как человека? Но не просто выпадут: нужно эти препятствия искусственно создать, чтобы испытать его.

Вот характеристика Фауста, данная Мефистофелем Господу: «Он рвется в бой, и любит брать преграды, / И видит цель, манящую вдали, / И требует у неба звезд в награду / И лучших наслаждений у земли»<sup>27</sup>. Мефистофель набрасывает портрет не вообще человека, а человека эпохи модерна, т. е. человека, провозгласившего свободу, но еще не успевшего обуздать страсти. Это портрет именно современного человека, диагноз которому — индивидуализм — поставил уже А. Шопенгауэр. Он же предложил способ лечения — вернуться к Востоку и наконец-то осознать в нем не только те ценности, которые противостояли утверждению самостоятельной по отношению к Востоку культуры еще в античности, но и те ценности, которыми Запад до сих пор не смог воспользоваться и которые привели его к нравственному тупику. Этой мысли поворота к Востоку и ассимиляции его ценностей Гете тоже не был чужд, о чем свидетельствует его «Западно-восточный диван».

В данном случае Господь оказывается оптимистом и первым утопистом. В этом он похож на всех просветителей, убежденных в том, что эпоха Гете — великая эпоха. Именно тогда человек впервые продемонстрировал свое совершеннолетие, свой разум и свой нравственный императив (до тех пор такая возможность не предоставлялась ему ни светской, ни духовной властью) — и, наконец, обрел свободу. Но, несмотря на оптимизм Бога, каков результат? Он — плачевный: вовсе не Фауст является хозяином своих страстей, а страсти владеют им. Во всяком случае, такой вывод вытекает из первой части трагедии. Во второй же части у Гете, как в свое время у Гоголя, герой изменяется в лучшую сторону — предстает строителем. Знаменитое «в начале было слово» у Гете предстает в иной интерпретации: сначала было дело. Именно в деле,

в деятельности Фауст предстает во второй части, к которой, как уже сказано, А. Сокуров интереса не проявил.

Так разве в первой части Фауст не предстает двойником искусственного создания — Гомункула, лишённого нравственного начала? Как и Гомункул, образ которого после Гете был растиражирован в литературе, Фауст одинок. Не случайно О. Шпенглер скажет, что фаустовское жизненное состояние связано с Я, «затерявшимся в глубочайшем одиночестве и пространстве»<sup>28</sup>. Собственно, в этом шпенглеровском суждении заключается весь смысл сокуровского фильма.

Таким образом, последний эпизод трагедии (строительство плотины) имеет символическое звучание. Это не только конкретный строительный объект, но и символ возводимой западной цивилизации, ее триумф, ее рационализм и устремленность к воплощению идеальных и разумных социальных проектов. Жаль, что в фильме эпизод строительства плотины не воспроизводится, что из фильма выпадают восторженные суждения Фауста и комментарии к ним Мефистофеля на фоне строительной горячки. Фауст диктует надсмотрщику: «Усилий не жалея! / Задатками и всевозможной льготой / Вербуй сюда работников без счета / И доноси мне каждый день с работы, / Как подвигается рытье траншей»<sup>29</sup>. Наблюдая все это, Мефистофель не столько для Фауста, сколько для себя говорит: «На этот раз, насколько разумею, / Тебе могилу роют — не траншею»<sup>30</sup>. А чуть раньше, слушая Фауста, когда тот с гордостью говорит, что рабочие «возводят вал и насыпи крепят», Мефистофель про себя комментирует: «на мельницу мою ты воду льешь / Плотиной думая сковать буруны, / Морскому черту, старику Нептуну, / Заранее готовишь ты кутеж / В союзе с нами против вас стихии, / И ты узнаешь силы роковые, / И в разрушение сам, как все, придешь»<sup>31</sup>.

Изречение «И ты узнаешь силы роковые, / И в разрушение сам, как все, придешь», высказанное персонажем, выражающим дьявольские силы, силы зла, составляет смысл прозрения Гете. Как можно представить, у Гете было двойственное отношение к возникшим в его время религии прогресса и культу разума. Строительная вакханалия в самом разгаре, а человек, в данном случае герой — Фауст, умирает. Не случайно Гете назвал свое произведение трагедией. И то, что он долго создавал это произведение, свидетельствует, как трудно ему было сопротивляться идеям его современников

<sup>26</sup> Анкст А. Гете и Фауст... С. 145.

<sup>27</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 136.

<sup>28</sup> Шпенглер О. Закат Европы... С. 510.

<sup>29</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 609.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 608.



и своему времени. Да и высказывает он свою критику этих идей устами Мефистофеля. Видимо, трудно себе позволить такую критику, если ты — министр Веймарского герцогства.

Смерть Фауста заставляет еще раз вспомнить один из первых эпизодов трагедии, свидетельствующий о том, что центральный мотив «Фауста» — не столько сделка с дьяволом, сколько эксперимент с человеком, инициатором которого выступает сам Господь.

Почему, собственно, этот эксперимент затевается? Да потому, что Фауст — тип свободного человека, способного нарушать все табу, способного занять место Бога и даже самому стать Богом. Неужели не интересно, чем этот человек может кончить? Нужно понаблюдать его в действии. Повторю: Господь — оптимист, в нем есть что-то от просветителей XVIII в. Он верит, что Фауст вырвется из тупика. Но, однако же, требует, чтобы Мефистофель создал для Фауста препятствия, отдав того под его, дьявола, опеку: «И, если можешь, низведи / В такую бездну человека, / Чтоб он тащился позади»<sup>32</sup>.

Раздумывая над финальным эпизодом трагедии, нельзя сказать, что Фауст из тупика выбрался. Наоборот. Устлав свой путь трупами, он оказался на краю могилы. Дело, однако, не только в Фаусте. Его разрушительная, неукротимая сила переходит в характеристику всей западной цивилизации. Эта цивилизация, созидая, разрушает, что пронизательно усматривает в возведении плотины сам дьявол, демонстрирующий мудрость, как это делал булгаковский Воланд, кажется, заимствовавший у Мефистофеля Гете какие-то черты. Если Фауст, в конечном счете, предстает утопистом, то Мефистофель в этой утопии увидит то, что сегодня после всех эпохальных строек остается для нас актуальным — антиутопию. Выясняется, что циник и скептик Мефистофель умнее своего спутника — ученого мужа Фауста. На эту особенность Мефистофеля обратил внимание еще Шиллер, уловивший в Мефистофеле «голос разума»<sup>33</sup>.

Гете — гений. А от гения мы вправе ожидать своевременных и точных оценок, к чему общество в целом бывает обычно не готово. Это А. Сокуров знает по себе. Но ведь были же примеры оценок, намного опережавших реальные процессы: «Бесы» Ф. М. Достоевского или «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше. Уже отмечалось, что Гете писал «Фауста» несколько десятилетий. Против течения идти трудно. Трудно сформулировать истину, к пониманию которой человечество будет готово спустя почти два столетия. Гете стоял у истоков трагедии, которая приняла в XX в. катастрофические формы. Современник про-

светителей, не всегда разделявший их рационализм и исторический оптимизм, он предвосхитил наши оценки свершившегося за два последних столетия, которые Шпенглер назвал «закатом» цивилизации. Он — наш современник, что ощутил другой гений — кинорежиссер А. Сокуров. Постепенно становится понятно, почему он включил «Фауста» в свою тетралогию. Между XX в. и временем Гете есть связь. Режиссер возвращается к истокам, к раннему модерну, обнаруживая у Гете то, что роднит его с постмодернистским временем.

Но зададимся следующим вопросом: режиссер вкладывает в трагедию Гете свое содержание или содержание, известное нам по фильму А. Сокурова, уже имело место у Гете, хотя, может быть, и не лежало на поверхности? Представляется, что оно уже имело место у самого Гете. Проблема здесь заключается в том, что Гете не был бунтарем, как, например, Байрон, которого он высоко ценил. Он ведь был государственным мужем, исполняя обязанности министра в Веймарском герцогстве. Трудно сказать, почему вторая часть «Фауста» была опубликована лишь после смерти поэта. Может, он намеревался продолжить разрабатывать сюжет, а может, опасался шума, который мог иметь место после публикации и повредить ему как государственному мужу. Во всяком случае, Гете завещал опубликовать вторую часть трагедии лишь после своей смерти<sup>34</sup>. Дело тут явно не в возрасте и в не покидающих поэта силах, о чем свидетельствуют разговоры с Гете, записанные И. Эккерманом. Возможно, причина кроется в сомнениях, опасениях и страхе перед открывшейся ему истиной. Повторим: совсем не случайно некоторые свои прозрения Гете высказывает устами Мефистофеля; их действительно мог высказать дьявол, а не человек, занимавший важную должность.

Когда смотришь фильм А. Сокурова, приходится забыть трактовки образа Фауста в нашей литературе. Вот как представляет Фауста А. Аникст: «Фаусту не чужды слабости, ошибки, заблуждения. И все же он носитель лучшего в человеке — разума, благородных чувств, ему свойственно стремление к совершенству, жажда беспредельного знания и вера в конечное торжество лучших начал жизни»<sup>35</sup>. Мягкая, можно сказать, оптимистическая трактовка. Что же касается Фауста А. Сокурова, то оптимистическая трактовка, в которую заставлял себя верить Гете и верил созданный им Господь, затеявший эксперимент и призывавший с этой целью беса, к его фильму явно не подходит.

А что же «крамольное» с точки зрения своей эпохи открыл Гете, что не укладывалось в пред-

<sup>32</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 137.

<sup>33</sup> Аникст А. Гете и Фауст... С. 251.

<sup>34</sup> Там же. С. 216.

<sup>35</sup> Там же. С. 147.

## Экранная культура и экранные искусства

ставления утопического столетия, в установки просветителей? Стремясь ответить на этот вопрос, мы приходим к констатации следующего приступа удивления, которое нас не покидало до конца фильма. Удивления, которое перешло даже в восторг от неожиданно возникшего озарения, осветившего суть замысла режиссера. Ведь из знакомого сюжета исчез самый яркий персонаж, когда-либо в истории искусства имевший место — вернее, исчезла его традиционная трактовка. Дьявола по имени Мефистофель А. Сокуров лишил дьявольской силы, превратив в больного, немощного, калеку, почти бомжа.

Такоевольное обращение с классическим текстом грозит деформацией смысла. Если дьявол лишен магической мощи, то вроде бы и весь сюжет лишается напряжения и логики. Но ведь не лишается. Почему? Тут, пожалуй, мы перестаем удивляться и начинаем понимать логику режиссера. А она заключается в том, что демоническое начало, носителем которого должен быть Мефистофель, как это и показано во всех интерпретациях трагедии Гете, режиссер перенес на самого Фауста. Демоническое подстерегает человека, когда он, будучи одержим идеей безграничной свободы, теряет ощущение нравственной нормы. Мало кто до А. Сокурова заметил, что у Гете Мефистофель поставлен рядом с Фаустом вовсе не для того, чтобы противопоставить демонизм духовности. Совсем нет. Мефистофель рядом с Фаустом потому, что мефистофелевское, т.е. демоническое, начало присуще самому Фаусту. Присутствие Мефистофеля в трагедии объясняется необходимостью выявить в центральном персонаже демонизм, который у Мефистофеля предстает в чистой и гипертрофированной форме.

Иначе говоря, Мефистофель утратил привычную сатанинскую, оперную ауру, перестав быть носителем демонической стихии, что было хрестоматийным; оперность, театральность дьявола в фильме значительно потускнели. Им стал местный ростовщик, о котором в городе известно, что он — колдун. Его избегают, и только отец Фауста, тоже врач, в фильме, встречая его на улице, избивает палкой. Мефистофель у А. Сокурова утрачивает дьявольскую ауру потому, что происходит метаморфоза, и в ее результате становится очевидным, что дьявол у Гете нечто вроде метафоры. Он нужен поэту как обозначение демонической стихии — пока внешней по отношению к Фаусту силы. Когда же Гете найдет подлинного носителя демонизма, обозначение демонической стихии в виде Мефистофеля будет излишним. Мысль Гете такова: носителем демонической силы становится сам Фауст.

Полагаем, что именно в этом заключается смысл замысла не только данного фильма, но и

всей тетралогии А. Сокурова. Смысл всего замысла можно сформулировать так: происхождение и распространение демонического начала, развертывающегося в западной культуре параллельно атеизму и нигилизму; проникновение этого начала в политику, власть, массовую психологию. Обнаружение этой центральной мысли в трагедии Гете объясняет, почему режиссер сопоставляет фильм со своими предыдущими фильмами о диктаторах. Если так смотреть на фильмы А. Сокурова, то мы постепенно привыкаем к мысли о том, что его новый фильм представляет заключительную часть тетралогии. Ведь и Ленин, и Гитлер — не просто политические деятели и вожди, но и носители демонического начала, оказавшегося для массы столь притягательным. Сделав объектом своего внимания демоническую стихию в ее политических, а потому и катастрофических формах, т.е. в образах Гитлера и Ленина, режиссер, видимо, ощутил необходимость обратиться к исходной точке, к генезису, к источнику, который позволил бы вернуться к первоначалу, к зарождению тенденции. Таким первоисточником и стала трагедия Гете.

Однако такой ракурс рассмотрения произведения Гете не может не спровоцировать вопрос о позиции Гете и об отношении его позиции к позиции современных ему художников и мыслителей — представителей раннего модерна, далеко не все из которых поняли и приняли трагедию. Обратимся еще раз к образу Мефистофеля. Его устами Гете высказывает в числе прочих и те мысли, что, будь они высказаны самим Гете, могли бы показаться им странными. Гете передавал Мефистофелю нечто свойственное ему самому, о чем свидетельствует одно из его признаний: «Не только мрачные, неудовлетворенные стремления главного героя, но и насмешки и едкая ирония Мефистофеля являются частью собственного моего существа»<sup>36</sup>. Мефистофель, кроме всего прочего, еще и носитель скептицизма, который был весьма полезен в эпоху рождения одной из величайших утопий в мировой истории — утопии модерна, или утопии Нового времени.

Но вернемся к демоническому как важной характеристике Фауста. В нем Гете видел и своих современников — представителей раннего модерна, увлеченных естественными науками и вызвавших к жизни в последующей истории утопию, которую пытались реализовать во многих революциях. Активность демонического есть реакция на культивирование идеи свободы. Но удивительно, что эти две тенденции (демонизм и свобода) мало кто связывал вместе. Между тем, обращает внимание на себя уже то, что они возникли одновременно.

<sup>36</sup> Аникст А. Гете и Фауст... С. 148.

Посмотрим, как искусство эпохи Гете диагностирует активность демонического. По этому поводу мы обратимся к Х. Зедльмайру, фиксирующему активность этой стихии и ее выражение в искусстве времени Гете. На первых страницах книги «Утрата середины» Зедльмайр прослеживает духовную катастрофу западного мира, заявляя, что наше настоящее началось с конца XVIII в.<sup>37</sup> На память сразу приходит Французская революция, как, впрочем, и все революции, в том числе, и русская. Однако Х. Зедльмайр утверждает, что Французская революция — лишь видимый и частный процесс, протекающий в границах более общего духовного разрушительного процесса, в качестве одного из признаков которого исследователь называет взрыв бесформенного и хаотического, а точнее, демонического, начала. По мнению Зедльмайра, это во многом определило живопись Ф. Гойи — художника, у которого впервые проявилось то, без чего современное искусство не существует: «видения Гойи поднимаются совсем из иных зон, чем зоны морали»<sup>38</sup>. Вот как он описывает трансформацию человека, для которого демоническая стихия является уже не внешней, а внутренней: «Прежде преисподняя была замкнутой потусторонней областью. В изображениях ада все то, что в человеке как таковом могло пробудить мучительные фантазмы, было изгнано и как бы объективировано. Прорыв адского в мир принимал зримый облик преимущественно в образах искушений святых, в образах тех расчеловечившихся людей, которые унижали и мучили Богочеловека. И это было событием во внешнем мире, как бы временной инфузией и инкарнацией преисподней в мире. В человеке, который адом искушается или оказывается им “одержим”. Но здесь, у Гойи, этот мир чудовищного становится имманентным, оказывается внутри мира, он присутствует в самом человеке. Тем самым рождается новое восприятие человека вообще. Сам человек — не только его внешний облик — подвергается демонизации. Он сам и его мир становятся источником демонических сил. Адское всемогуще, противоположные силы — в беспомощной и отчаянной обороне»<sup>39</sup>.

То же происходит и в трагедии Гете. Только у Гете это глубоко запрятано, его приходится выявлять.носителем демонического у него становится не демон, сатана, дьявол, а человек. Отныне это будет признаком культуры, в которой угасают сакральные ценности. Хотя образ Мефистофеля остается, демонизм становится признаком самого героя. Фауст у Гете — не просто смертный, обычный человек. Когда Фауст произносит: «Я бого-

словьем овладел, / Над философией корпел, / Юриспруденцию долбил / И медицину изучил»<sup>40</sup>, — мы понимаем, что он — один из сообщества просветителей. Он разделяет настроение столетия, связанное со стремлением применить естественные науки к знанию о человеке. (У А. Сокурова Фауст занимается анатомией.) С другой стороны, присущая ему жажда познания превзошла реальные возможности естественных наук, связанных с опытом; разочаровавшись в научном познании, он пытается удовлетворить жажду познания, обратившись к магии: «И к магии я обратился, / Чтоб дух по зову мне явился / И тайну бытия открыл / Чтоб я, невежда, без конца / Не корчил больше мудреца, / А понял бы, уединяясь, / Вселенной внутреннюю связь, / Постиг все сущее в основе / И не вдавался в суесловье»<sup>41</sup>.

В двойственности Фауста, разрывающегося между естественными науками и магией, проявилась двойственность XVIII в. с его месмеризмом, экстрасенсами, духовидцами, с его вниманием к Сведенборгу, идеи которого пришлось опровергать Канту. Но Фауст не только верит в существование неких находящихся вне человеческого разума трансцендентных стихий, но сам является их носителем, не отдавая в этом отчета.

Здесь опять же следует сказать о пронизательности А. Сокурова, прозревшего связь между XVIII и XX вв. Демонизм был открыт в XVIII в., этот век провозгласил свободу человека. Но ее нужно было еще сделать реальной; образ свободного человека нужно было сформировать, завершить. Длительное время он оставался незавершенным. Категорический императив Канта был превосходит в теории, но как сделать его реально действующим? Пока этот образ незавершен, демоническое будет активным, ведь оно связано с хаосом. Одержимость свободой проявляется и в свободе от нравственного начала. История с Маргаритой весьма показательна. Жажда познания переходит в крайности эпикурейства, в жажду чувственных наслаждений, в результате чего Маргарита погибает. Вот первая и, может быть, главная жертва, призванная заострить внимание на нравственных последствиях страсти Фауста.

Когда А. Вебер, раздумывая над судьбой западной цивилизации, пытается обнаружить истоки вторжения в культуру трансцендентных сил, он говорит, что их ощущали уже Леонардо да Винчи и Микеланджело. О Микеланджело Вебер пишет: «Внутренне он борется с приступами демонической одержимости телесной красотой, будь то мужской или женской. Микеланджело пребывает до

<sup>37</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 31.

<sup>38</sup> Там же. С. 126.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 139.

<sup>41</sup> Там же. С. 140.

## Экранная культура и экранные искусства

глубокой старости во власти этого подлинно объективного демонизма, господствующего над ним. Однако наряду с этим он знает, постигает, формирует, исходя из собственных глубин, правда, всегда в обличье красоты, хор совершенно иных, несущих жизнь сил в их до сих пор не открытых основах»<sup>42</sup>.

Подлинным открытием демонического для А. Вебера было его открытие в XVIII в., что послужило основой нового языка искусства. Имея в виду одну линию развития искусства, берущую начало еще в XVII в., Вебер пишет: «Она означает раскрытие сферы недогматического, всю глубину души вмещающего и отдающего себя завершеному языку, к которому человечество, все человечество, — ибо после короткого периода ознакомления он становится понятным всем, — может и будет постоянно возвращаться, так как он открывает шлюзы к самым общим глубинам и изливает в потоках напоенное трансценденцией чувствование. Возникнув, этот язык, как ничто другое, созданное человечеством, не связан ни с временем, ни с местом, ибо он свободен от всего понятийного и особенного»<sup>43</sup>.

Выясняется, что открытые в XVIII в. трансцендентные глубины бытия приглушены рационалистическими установками раннего модерна, которые хотя и определяли мировосприятие людей этого столетия, но не помогали осознать бытие в целом и оказывались препятствием к этому осознанию. «Таким образом, идеи и мыслительные образования XVIII века и там, где они, подобно немецкому трансцендентализму, проникали в большие глубины, отличаются тем, что они не полностью видят существование, не охватывают его в его пластической форме, в его многослойности и противоречивости, а видят его только с одной стороны»<sup>44</sup>.

Таким образом, открыв демоническую стихию бытия, XVIII в. все же вытеснил ее в подсознание. Следующее открытие этой стихии произошло лишь в эпоху Ф. Ницше. Здесь А. Вебер улавливает связь между демонизмом и тем обозначением, которое он получил у Ницше, пользовавшегося понятием «дионисизм»<sup>45</sup>. До Ницше «темно-демонических сторон существования» западный мир не замечал. В последние десятилетия XIX в. эти стороны вновь оказались реальными: «Это означает, что такое видение бытия, которое после XVIII века сначала с энтузиазмом маскировалось, затем в преобразующем вихре прогресса XIX века было вообще почти утрачено, теперь вновь обретено человеком, лучше увидевшим свое время и свою эпоху из им самим избранного или навязанного судьбой

одиночества: и увидено в такой форме, которая требовала мужества, чтобы отчетливо понять это и не пасть духом»<sup>46</sup>.

Спрашивается, а что же Гете? В эпоху раннего модерна он стоит как бы в стороне. Самые острые суждения, оппозиционные по отношению к просветительскому утопизму и оптимизму, заставляет высказывать Мефистофеля. Как свидетельствует его трагедия, задолго до Ф. Ницше он знал о существовании демонических стихий. Демоническое он не связывает с той фигурой, которая, казалось бы, имеет непосредственное отношение к этим стихиям, а связывает его с Фаустом. Это свидетельствует о развертывающемся новом переходном процессе; это-то улавливает А. Сокуров. А. Вебер называет Гете «одиноким факельщиком в XIX веке», констатируя, что «свой век он превзошел»<sup>47</sup>. Это так, ибо Гете обнаружил другую сторону своего времени, связанного не только с культом разума, но и с взрывом демонизма.

Ссылаясь на Х. Зедльмайра и А. Вебера, мы попытались понять эпоху Гете с точки зрения, позволяющей размышлять о генезисе нового иррелигиозного демонизма как подлинной причине развернувшихся в политической истории катастроф. Заключение, сделанные Зедльмайром и Вебером, подводят нас к более глубокому пониманию того, что сделал в своей трагедии Гете. Но ведь это открытие тот сделал в художественных формах, а они многозначны и открыты для любого толкования. Может быть, то, о чем мы говорим в связи с замыслом Гете, — лишь проекция на трагедию нашего ее понимания? Можно ли обнаружить непосредственные суждения Гете о своей трагедии, которые утвердят нас в нашем толковании и трагедии, и фильма?

Мы уже приводили высказывание Гете по поводу задававшегося ему вопроса, как следует понимать «Фауста». Сам Гете решительно отвечал, что ответа не знает. Некоторые гении, в отличие от Гете, часто отвечают на такие вопросы, но это еще не означает, что они действительно видят в своем произведении то, к чему, как им кажется, сводится его смысл. И все же у Гете можно найти суждение, приближающее нас к пониманию той трактовки «Фауста», которую позволил в своем фильме А. Сокуров.

Высказывался ли сам Гете о демоническом, а если высказывался, то как он к нему относился и какое содержание в него вкладывал? Обратимся к И. Эккерману, старательно записывавшему разговоры с гением, в том числе и по поводу работы над трагедией. Судя по тексту, Гете придавал демоническому исключительное значение и к этой теме постоянно возвращался. В 1831 г. Эккерман

<sup>42</sup> Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. СПб., 1999. С. 394.

<sup>43</sup> Там же. С. 420.

<sup>44</sup> Там же. С. 422.

<sup>45</sup> Там же. С. 432.

<sup>46</sup> Там же. С. 486.

<sup>47</sup> Там же. С. 426.

в беседе с ним затронул тему существования некоей тайной силы, которую все ощущают, но никто, даже философы, объяснить не могут, и своими словами пересказал его мнение: « Гете называет эту не поддающуюся выражению загадку мироздания и человеческой жизни демоническим, и когда он говорит об ее сущности, начинает казаться, что пелена спадает с темных глубин нашего бытия»<sup>48</sup>.

В том же году, как записал И. Эккерман, Гете более конкретно высказался о демоническом. Эккерман подчеркивает: за обедом опять зашел разговор о демоническом. Значит, этот разговор постоянно возобновлялся и служил предметом разговоров. Вот записанная Эккерманом формулировка демонического, данная самим Гете: «Демоническое — это то, чего не может постигнуть ни рассудок, ни разум»<sup>49</sup>; демоническое сопровождает деятельность великих людей: «Людей, обладающих такого рода демоническими натурами, греки причисляли к богам»<sup>50</sup>. Великих людей, обладающих демонизмом, рождают смутные времена. По этому поводу Гете выразился так: «Демоническое тяготеет к выдающимся людям и предпочтительно выбирает сумеречные времена»<sup>51</sup>. На вопрос Эккермана, может ли демоническое проявляться в событии, Гете ответил утвердительно: «Даже с особой силой, и прежде всего в тех, которые мы не можем постигнуть ни рассудком, ни разумом. Оно самым неожиданным образом проявляется и в природе — как видимой, так и невидимой. Есть существа, насквозь проникнутые демонизмом, а в других действуют лишь отдельные его элементы»<sup>52</sup>.

В качестве примера проявлений демонизма Гете называл людей искусства, творцов, например, Паганини и Байрона: «Поэзии, бесспорно, присуще демоническое начало, и, прежде всего, поэзии бессознательного, на которую недостает ни разума, ни рассудка, от чего она так и завораживает нас. В музыке это сказывается еще ярче, ибо она вознесена столь высоко, что разуму ее не осилить. Она все себе покоряет, но действие ее остается безотчетным. Поэтому и религиозные обряды никогда без нее не обходятся; она — первейшее средство воздействия на людей»<sup>53</sup>.

Приведенные нами выше суждения Гете о демоническом расходятся с толкованием демонического Х. Зедльмайром и А. Вебером. В демоническом Гете усматривал не только темное (разрушительное) начало, но и начало созидательное, творческое. Это вообще бессознательная стихия

творчества безотносительно к тому, что она несет с собой — добро или зло. Демонизм как признак творческой стихии с начала XX в. стал предметом философской рефлексии, о чем свидетельствуют, например, суждения Н. Бердяева и П. Флоренского о творчестве.

Н. Бердяев констатирует: «Творец может быть демоничен, и демонизм его может отпечатлеться на его творении»<sup>54</sup>. Однако он делает акцент на том, что смысл творческого акта заключается в том, чтобы демоническая стихия, активизировавшаяся в творческом акте, в этом же самом акте и была претворена в нечто светлое и духовное: «Демоническое зло человеческой природы стогорает в творческом экстазе, претворяется в иное бытие»<sup>55</sup>. Констатируя в Леонардо демоническое начало, о чем свидетельствуют его «Джоконда», «Вакх» и «Иоанн Креститель», философ утверждает, что в творческом экстазе этот демонизм перегорел и преобразился.

П. Флоренский придерживается иного мнения. Обращаясь к полотнам Леонардо, он усматривает в них лишь отпадение от Бога. Так, о «Джоконде» он пишет: «В сущности, это — улыбка греха, соблазна и прелести, — улыбка блудная и растленная, ничего положительного не выражающая (в том-то и загадочность ее!), кроме какого-то внутреннего смущения, какой-то внутренней смуты духа, но — и нераскаянности»<sup>56</sup>. Философ ссылается на исследование А. Волынского о Леонардо да Винчи, в котором говорится о демонической стихии в творчестве художника<sup>57</sup>.

Наконец, касаясь демонизма выдающихся личностей, Гете говорит и о великих политиках, вождах и диктаторах, что имеют отношение к затронутой А. Сокуровым теме. По его мнению, демонизм был присущ Наполеону<sup>58</sup>.

Таким образом, несомненно, что в демоническом Гете видел не только темное, разрушительное, но и позитивное, творческое начало. Для нас же особенно интересен его ответ на вопрос И. Эккермана по поводу Мефистофеля как носителя демонической силы (в чем, кажется, сомневаться не приходится). Может быть, в этом суждении Гете как раз и кроется разгадка, почему А. Сокуров превратил гетевского Мефистофеля в бомжа, совершенно лишив его демонического начала. Гете отверг утверждение Эккермана по поводу Мефистофеля как носителя демонической силы: «Нет,

<sup>48</sup> Эккерман И. Разговоры с Гете... С. 410.

<sup>49</sup> Там же. С. 412.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 431.

<sup>52</sup> Там же. С. 412.

<sup>53</sup> Там же. С. 414.

<sup>54</sup> Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 386.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. 1. М., 1990. С. 174.

<sup>57</sup> Волынский А. Леонардо да Винчи. Киев, 1909.

<sup>58</sup> Бердяев Н. Философия свободы... С. 386.

## Экранная культура и экранные искусства

Мефистофель слишком негативен, демоническое же проявляется только в безусловно позитивной деятельной силе»<sup>59</sup>. Отсюда можно заключить, что замысел Сокурова устранить демоническое начало из образа Мефистофеля и передать его Фаусту оправдан. Сам Гете отказывает дьяволу в том, что он — носитель демонического: демоническое есть лишь там, где есть страсть. Но какая страсть у Мефистофеля? У него лишь ирония, скептицизм, цинизм, вообще дух отрицания. А вот у Фауста, действительно, страсть есть. Он влеком и жадной познания, и жадной жизни, и жадной наслаждения, и жадной деятельности. И все это вместе влечет его к гибели.

Вернемся к финальному эпизоду трагедии — строительству плотины, которым А. Сокуров не воспользовался. В трагедии Гете постоянно звучит мысль о необходимости уточнения библейского изречения «в начале было слово»: «В начале было Слово. С первых строк / Загадка. Так ли понял я намек? / Ведь я так высоко не ставлю слова, / Чтоб думать, что оно всему основа. / “В начале мысль была”. Вот перевод / Он ближе этот стих передает»<sup>60</sup>. Затем в монологе Фауста «слово», замененное «мыслью», вытесняется «силой». Но и это не устраивает Фауста. Наконец, ему удается сформулировать свое кредо: «Но после небольшого колебания / Я отклоняю это толкованье. / Я был опять, как вижу, с толку сбит; / В начале было Дело — стих гласит»<sup>61</sup>. Этот вывод, который появляется в первой части в качестве возможного, предвосхищает кредо строителя Фауста из последней части, где он восклицает: «Мое стремление — дело, труд»<sup>62</sup>.

Мотив деятельности, выходящей в трагедии на первый план, позволяет сопоставить произведение Гете с пушкинским «Медным всадником». Но чтобы извлечь из этого сопоставления проясняющие трагедию Гете смыслы, обратим внимание на то, что среди упоминаемых Гете выдающихся людей с сопровождающей их демонической страстью мы обнаруживаем Петра Великого: «Демоническое охотно избирает своим обиталищем значительных индивидуумов, в особенности, если в руках у них власть, как у Фридриха или Петра Великого»<sup>63</sup>. Раз Гете в числе демонических персонажей истории называет Петра и раз названные произведения Гете и Пушкина появляются в одно и то же время, почему бы нам не сопоставить и образы, и произведения этих поэтов в целом? Тем более, что в литературе это сопоставление уже имело место. Сам А. С. Пушкин отреагировал на первую часть гетев-

ской трагедии «Сценами из “Фауста”». Как пишет М. Эпштейн, первым проведший параллель между трагедией Гете и поэмой А. Пушкина, вторую часть трагедии Гете Пушкин едва ли мог знать<sup>64</sup>, а именно она содержит философский подтекст, отсутствие которого в фильме А. Сокурова нас удивило.

И у Гете, и у Пушкина речь заходит о великой строительной и переустройственной утопии, во власти которой оказалась не только фаустовская, т. е. западная культура, но и Россия. Это не удивительно, ведь речь идет об эпохе, вызвавшей к жизни одну из самых великих утопий в истории человечества — утопии модерна. Только вот любопытно, что, имея дело с двумя великими поэтами-пророками, мы не можем не удивляться и некоторому расхождению в их оценках одних и тех же явлений: русский пророк прозрел то, что прозрел, но опасался высказать Гете.

Если принять во внимание уже не только сопоставление Фауста и Петра, а и суждения Мефистофеля о деятельности Фауста, то мы обнаружим, что у духа отрицания можно найти и то, что есть у Пушкина. Петру у Пушкина получился амбивалентным. Он — великий строитель, преобразователь, но своими преобразованиями он провоцирует сопротивление природы (наводнение, наделяемое поэтом символическим смыслом), становясь виновником несчастья людей. У Гете Фауст получается убежденным строителем-фанатиком, утопистом. И только. Конечно, и его деятельность вызывает к жизни трагедии (по вине Фауста гибнут несчастные старики Филемон и Бавкида). Однако в мотиве строительства у Гете меньше трагического, нежели это прозвучало в поэме Пушкина.

Фаустовская культура, смысл которой невольно получает выражение в трагедии Гете, пусть и становится предметом развенчания дьявола, но все равно без утопии не существует. Это продемонстрировал 80-летний Гете, воспевавший строительство. Он убежден, что хаос необходимо обуздать, и это требует великого напряжения, даже жертв. Но все это оправдано великой целью — обуздание природы и творение нового цивилизационного космоса, творение культуры. Великая вера в создание культуры ослепляет Фауста, и он снова, как и в предыдущих ситуациях, оказывается в тупике. Однако на этот раз ситуацию творения надприродного мира Гете не приравнивает к предыдущим ситуациям и не дает ей негативной оценки. Мгновение остановлено, как остановлено и действие трагедии. Это высший миг слияния с бытием, мирозданием, находящимся в процессе пересоздания,

<sup>59</sup> Эккерман И. Разговоры с Гете... С. 412.

<sup>60</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 168.

<sup>61</sup> Там же. 169.

<sup>62</sup> Там же. С. 552.

<sup>63</sup> Эккерман И. Разговоры с Гете... С. 415.

<sup>64</sup> Эпштейн М. Фауст и Петр. Типологический анализ параллельных мотивов у Гете и Пушкина // Гетевские чтения. 1984. М., 1986. С. 187.

преображения. Но этот миг оказывается в то же время и мигом смерти, небытия. Герой гибнет, обретая, наконец, смысл бытия и, как ему кажется, собственной жизни. Все остальное, и прежде всего предшествующее, по сравнению с этим мгновением второстепенно.

Такова исходная идея модерна, которую, как мы убеждаемся, разделяет все-таки и Гете. Мы сегодня обнаруживаем, что казавшееся в предшествующие столетия великой идеей воспринимается как утопия, в жертву которой были принесены многочисленные жизни. Более того, мы уже осмысляем результаты утопии как антиутопию. Так можно ли с той же верой в модерн братья за «Фауста» Гете? Можно ли человеку, размышляющему над миром, превращенном по воле мыслителей, вызвавших модерн к жизни, как и все революции, в антиутопию, воспроизводить эпизод возведения плотины так, как это сделано у Гете? Конечно же, нет. Как считал Кант, человек часто подвержен ослеплению, что может привести к трагедии. Это и происходит с Фаустом А. Сокурова. Однажды возникнув и получив развитие, демонизм начинает господствовать в мире, проникая в разные сферы, в том числе и в политику. Будучи вызванной к жизни и получая распространение, страсть отрывается от нравственного начала. Демоническое получает распространение в формах политики, выплескивается и в национал-социализме, и в большевизме.

Убивая в финальном эпизоде Мефистофеля, Фауст в фильме А. Сокурова устремляется в пространство. Финальный эпизод с мертвецами, тянущимися к Фаусту и пытающимися его удержать в аду, для фильма является ключевым. Режиссер ставит точку, которая все проясняет. На протяжении всего фильма Фауст спорит с ростовщиком, возмущается его действиями (убийством брата и отравлением матери Маргариты, смертью самой Маргариты и ее ребенка). Но здесь Фауст — двойник Мефистофеля (как Иван Карамазов со Смердяковым у Достоевского). Фауст возмущается, когда преступление уже совершено, а не тогда, когда его следовало предупредить. Действие беса — реализация стремления страсти Фауста к наслаждению. Ближе к концу фильма Фауст предстает уже не пассивным и разочарованным, а охваченным страстью. Он все больше проявляет раздражительность от бездействия Мефистофеля и демонстрирует нетерпение. Бес реализует желания Фауста. Поэтому взаимоотношение героев — обратная сторона их взаимоотношения.

Финальный эпизод фильма многое из того, что до этого в фильме казалось неясным и вызывало удивление, проясняет. Однако это прояснение — проблема не только для того, кто смотрит фильм,

но и для тех, кто его создал. В этом смысле показательно признание Ю. Арабова во введении к литературному варианту сценария: «Проблема финала встала уже на уровне сценария. Первоначально я планировал окончить фильм на пушкинской «Сцене из «Фауста»» со знаменитым «Мне скучно, бес». Но режиссер с этим категорически не согласился. Он заставлял меня переписывать сцену снова и снова, пока не произошло то, что произошло».

И вот как Ю. Арабов оценивает то, что в конечном счете получилось в фильме и что вложил в финальный эпизод даже не сценарист, а режиссер: «Эту сцену вы можете прочесть в литературном сценарии, в фильме же она еще более усилена и обогащена. Сокуров посредством ее достиг совершенно внятного философского и метафизического высказывания, редкого не только для отечественного, но для мирового кинематографа в целом». Это признание может показаться нескромным, ведь как-никак Ю. Арабов — соавтор фильма. Но в данном случае со сценаристом можно согласиться. Это действительно воспринимается и оценивается так, как говорит Арабов. Именно в финале фильма проясняется, что Мефистофель был всего лишь двойником Фауста. Присутствие Мефистофеля в фильме объясняется необходимостью обозначить ту внутреннюю суть Фауста, смысл которой трудно выразить, дать ей название, осмыслить.

Все более оказываясь во власти демонического начала, Фауст, в конце концов, забывает беса камнями. Бес ему больше не нужен. Он сам становится бесом. Граница преодолена. Отныне именно Фауст, а совсем не Мефистофель оказывается носителем демонического. А оно прорывается в мир и распространяется в нем, овладевая душами людей, превращаясь в причину той трагедии в XX в., которая приобретает массовый размах. В финале фильма Фауст, оставшись один, не слышит зова Маргариты, доносящегося сверху, с неба. Ему уже непонятен голос чувств и природы, тем более Бога. Он признается Мефистофелю, который в литературном сценарии просто назван ростовщиком: «У меня теперь нет сердца, и нету места для чужой боли...» Далее, когда Мефистофель пытается задержать покидающего его Фауста, тот говорит: «Я хочу быть один». Шпенглер относил Фауста к одному из самых одиноких героев, когда-либо имевших место в разных культурах<sup>65</sup>. Что же касается беса, то Фауст говорит: «Ты совершенно бесполезен. Ты, в самом деле, ничто». Да, дьявол теперь «ничто», ибо то, что составляло его содержание, стало сутью самого Фауста.

В финале фильма Фауст устремляется в скалы. Именно в этом эпизоде режиссер и, пожалуй, в еще

<sup>65</sup> Шпенглер О. Закат Европы... С. 349.

## Экранная культура и экранные искусства

большей степени оператор Б. Дельбонель заставляют вспомнить прозрения Шпенглера по поводу воли «фаустовского человека» к пространству. Но это — отталкивающее, холодное, лишённое человеческого тепла пространство, в нём нет ощущения присутствия человека. Это пространство может обжить лишь Гомункул, но он так же холоден, как и эти скалы. Здесь нет жизни. В таком пространстве Маргарита существовать не может.

Ставя, наконец-то, точку на трансформации сути Фауста, А. Сокуров находит великолепный изобразительный материал, помогающий ему создать атмосферу финального эпизода. Нам представляется, он вдохновлялся полотнами современника Гете К. Д. Фридриха; изображая природу, тот пытался в ней обнаружить то, что подчеркивает мотив смерти. Его картины представляют собой апокалиптические видения. На них могут быть представлены и люди, но они бессильны перед свершившейся в природе катастрофой. На его картинах есть мотивы морской стихии, скал и гор, как и в финальном эпизоде фильма А. Сокурова, но все это образы отчужденной, равнодушной природы.

Собственно, если иметь в виду свершившуюся с Фаустом метаморфозу, то об этой природе даже нельзя сказать, что она равнодушна. Она соответствует сущности Фауста. Здесь-то она предстает именно как «неравнодушная» природа, источая и излучая тот холод и ту смерть, что исходит от Фауста, обратившегося в Сатану. Конечно, сам Гете явно не хотел такой метаморфозы. Последняя часть его трагедии — это, как нам представляется, попытка сбить читателя с толку и во что бы то ни стало добиться эффекта положительного исхода действия. Но не придумал ли его Гете, не слухав ли в данном случае?

Из трагедии Гете А. Сокуров извлек то, что в свое время волновало и самого поэта, что он открыл. Вернее, что ему открылось и чем он, может быть, был даже напуган. А открылась ему мрачная истина. Мрачное прозрение, от которого он в старости не отказался, но, может, наивно стремился спрятать, замаскировать. Из этого сокрытого содержания А. Сокуров извлекает то, что позволяет ему прочесть текст большой истории XX в., осмыслить в ней самое мрачное, выявить ее суть, которая нас сегодня и пугает, и отталкивает.

В финальном эпизоде фильма у А. Сокурова, как и у К. Д. Фридриха, кажется, что только что случилось не убийство дьявола, а планетарная катастрофа. Но именно такую атмосферу и хотел передать зрителю с помощью этого эпизода режиссер. Об этом он говорит так: «Выбор среды, где развивается действие, принципиально важен. Среда — часть

драматургии. Финал снимался в Исландии: эта земля производит впечатление необъяснимое. Там чувствуешь дыхание чего-то конечного. Как будто самое страшное, что может случиться с планетой, произошло. Это земля с тяжелым прошлым, непрым настоящим и с трагическим будущим. Места, где мы снимали, больше нет — там разразилось извержение, парализовавшее Европу»<sup>66</sup>.

Действительно, создаваемая в финальном эпизоде атмосфера впечатляет. Создавая ее, режиссер ставит точку в той логике, которая еще в первых эпизодах фильма не ощущалась, но предполагалась. Такая атмосфера не противоречит Гете. Наоборот, это именно гетевское видение происходящего. Когда герои в 4-м акте трагедии появляются в горах, бытовые мотивировки сюжета уже совершенно исчезают. Герои оказываются в пространстве Вселенной. Здесь задействованы не только скалы, но и облака. Мефистофель, обзревая мрачный пейзаж, восклицает: «Ведь эту местность я узнал: / Крутая эта высь сначала / Дно преисподней представляла»<sup>67</sup>. У режиссера, как и на полотнах К. Д. Фридриха, как раз и получилось «дно преисподней». Поэтому понятно, почему к Фаусту у самого гейзера тянутся мертвецы, в том числе оживший и убитый им брат Маргариты Валентин.

По сути, в данном эпизоде режиссер реализует не утопию Фауста, а предсказание Мефистофеля о том, что строительство плотины, понимаемое здесь как символ цивилизации вообще, кончается тем, что на поверхность выйдут вытесненные в подсознание разрушительные силы. Мысль о взрыве разрушительных стихий и передает в финальном эпизоде А. Сокурова. Этим эпизодом в сознании провоцируются все последующие катастрофы, имевшие место в мире в XX в. — не только природные, но и политические. В этом эпизоде изображение теряет черты реальности. Кажется, что Фауст — не реальный человек, а дух зла. Отныне он будет соблазнять самых разных людей и выражать себя с помощью владеющих ими страстей и деятельности. Так воспринимая фильм, мы ощущаем истоки соблазнительного зла, которое будет накапливаться и увеличиваться. Как это проявится конкретно, расскажут остальные фильмы тетралогии А. Сокурова — фильмы о Гитлере, Ленине и Хирохито.

Таким образом, присоединение фильма «Фауст» к названным фильмам логично и оправданно. Повода для удивления больше нет.

<sup>66</sup> Сокуров А. Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой природы // Российская газета. 14.09.2011.

<sup>67</sup> Гете И. Избр. произв. Т. 2. С. 549.



## Культура и искусство 2(14) • 2013

---

### Список литературы:

1. Аникст А. Гете и Фауст. От замысла к свершению. М., 1983.
2. Александрова Н. Первый немецкий фильм о Фаусте // Гетевские чтения. М., 2007.
3. Айснер Л. Демонический экран. М., 2010.
4. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
5. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры. СПб., 1999.
6. Вольтман А. Леонардо да Винчи. Киев, 1909.
7. Гете И. В. Избранные произведения: В 2 т. М., 1985.
8. Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1978.
9. Данилевский Н. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 1991.
10. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
11. Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008.
12. Зиммель Г. Гете // Зиммель Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М., 1996.
13. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.
14. Легенда о докторе Фаусте. М., 1978.
15. Лотман Ю., Успенский Б. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода // «Свое» и «чужое» в истории русской культуры. Труды по знаковым системам. XV. Вып. 576: Типология культур. Взаимное действие культур. Тарту, 1982.
16. Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Т. 1–2. М., 1992.
17. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. 1. М., 1990.
18. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993.
19. Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.
20. Эпштейн М. Фауст и Петр. Типологический анализ параллельных мотивов у Гете и Пушкина // Гетевские чтения. М., 1984.

### References (transliteration):

1. Anikst A. Gete i Faust. Ot zamysla k sversheniyu. M., 1983.
2. Aleksandrova N. Pervyy nemetskiy fil'm o Fauste // Getevskie chteniya. M., 2007.
3. Aysner L. Demonicheskiy ekran. M., 2010.
4. Berdyayev N. Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva. M., 1989.
5. Veber A. Izbrannoe: Krizis evropeyskoy kul'tury. SPb., 1999.
6. Volynskiy A. Leonardo da Vinchi. Kiev, 1909.
7. Gete I. V. Izbrannyye proizvedeniya v 2-kh t., M., 1985.
8. Gete I. V. Sobranie sochineniy v 10 t., M., 1978.
9. Danilevskiy N. Rossiya i Evropa. Vzglyad na kul'turnye i politicheskie otnosheniya slavyanskogo mira k germano-romanskomu. M., 1991.
10. Zhirmunskiy V. Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika. SPb., 1996.
11. Zedl'mayr Kh. Utrata serediny. M., 2008.
12. Zimmel' G. Gete. V kn. : Zimmel' G. Izbrannoe, t. 1. Filosofiya kul'tury. M., 1996.
13. Krakauer Z. Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino. M., 1977.
14. Legenda o doktore Fauste. M., 1978.
15. Lotman Yu., Uspenskiy B. «Izгой» i «izgoynichestvo» kak sotsial'no-psikhologicheskaya pozitsiya v russkoy kul'ture preimushchestvenno dopetrovskogo perioda («Svoe» i «chuzhoe» v istorii russkoy kul'tury). Trudy po znakovym sistemam. KhU. Vypusk 576. Tipologiya kul'tur. Vzaimnoe deystvie kul'tur. Tartu. 1982.
16. Lerner M. Razvitie tsivilizatsii v Amerike. T. 1–2. M., 1992.
17. Florenskiy P. Stolp i utverzhdenie istiny. T. 1. M., 1990.
18. Shpengler O. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii. M., 1993.
19. Ekkerman I. Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni. M., 1981.
20. Epshteyn M. Faust i Petr. Tipologicheskii analiz parallel'nykh motivov u Gete i Pushkina. V kn. Getevskie chteniya. M., 1984.