



Трансформация архаического мифа и дискурс власти в фильме А. Сокурова «Молох»

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, доцент

Статья посвящена анализу трансформации мифа в творчестве А. Сокурова на примере фильма «Молох». В работе исследуется горная мифология в немецкой культуре и связывается с неомифологией, создаваемой в фильме А. Сокурова. Анализируются три ипостаси киновоплощения образа Молоха: Адольф Гитлер, нацистская идея и энтропия.

кино,
Сокуров,
Молох,
Вагнер,
миф,
энтропия

¹ Фильмы А. Сокурова: «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст».

«**М**олох» — первый фильм А. Сокурова из так называемой «Тетралогии о власти, посвященной людям, от которых в свое время зависел ход мировой истории»¹. Один день из жизни Адольфа Гитлера и приближенных к нему Евы Браун, Мартина Бормана, Йозефа и Магды Геббельс, проведенный ими в горной резиденции Кельштайнхаус («Орлиное гнездо»). Образ горного замка слишком символичен, чтобы не включить его в образно-символическую систему фильма. Общеизвестно, что горная мифология для немецкой культуры одна из важнейших — от «Песни о Нибелунгах» до жанра горного фильма, родившегося в начале 1920-х годов.

Мифология горы разнообразна, но главное, что важно отметить в ее символическом образе, — она традиционно воплощает собой так называемую космогоническую вертикаль: мир небесный, земной и подземный. Она может оказаться местом, ведущим человека в мир горний, божественный, или, наоборот, в мир подземный. На склоне горы может жить и дышать разреженным воздухом Заратустра Фридриха Ницше, или сюда слетаются ведьмы в Вальпургиеву ночь. В любом случае это образ, противостоящий земной жизни, а в нашем случае, прежде всего, место обитания богов и героев. Как, например, в древнегерманской мифологии небесный город Асгард, где у каждого бога свой чертог: у Одина — Валахьяльв, у Тора — Трудхейм и т. д., а у павших в бою героев-воинов — замок-рай Вальхалла.

Подъем на гору и тем более жизнь на ее склоне всегда были наполнены особыми символическими значениями. Так рождался в свое время и жанр горного фильма. С одной стороны, восхождение было связано с проверкой моральных и физических качеств человека, с другой — это реализация романтического стремления к миру горному. Именно этот благородный холодный пейзаж проявляет самые высокие чувства человека. Опасность, смерть — это воплощенный дух трагического, и он прекрасен (вспомним Ф. Ницше).

Наиболее точно про этот жанр высказалась Сьюзен Зонтаг: «Скалолазание в фильме Фанка выступало навязчивой визуальной метафорой безграничного стремления к возвышенной мистической цели — прекрасной и пугающей одновременно, — которой позднее суждено было облечься в конкретную форму культа фюрера»². В каком-то смысле фильм А. Сокурова и Ю. Арабова (его сценарий назывался весьма символично — «Мистерия горы») продолжил традицию горного фильма. Однако повествование здесь идет не о героическом восхождении того, кто в скором времени примерит образ «белокурой бестии», а о том времени, когда это восхождение уже состоялось, и о том человеке, который в результате оказался обитателем этого сакрального места власти.

Кельштайнхаус в фильме — это прообраз мифологического Асгарда, за которым закрепляется особое время — будущее³. Здесь, среди облаков, особенно хорошо грезить о грядущем. Видеть сны о Тысячелетнем рейхе — царстве праведников; о самом высоком здании мира, построенном в Берлине; о войне с Муссолини, нанесшем непоправимый вред климату Германии, о крапиве, которой засеют всю Украину... Сны неожиданно становятся важной составляющей такого явления, как нацизм.

Впервые Сокуров обращается к этой теме в фильме «Соната для Гитлера», где основной вывод звучит приблизительно так: истоки нацизма заключаются в бедственном и униженном положении народа, который всегда с особой надеждой ждет пришествия мессии, обещающего сделать его (этот народ) счастливым. Потому так важны для понимания фильма эти грезы о будущем, сны — исполнение желаний, которые видит тот самый несчастный человек.

И вновь перед нами вариация главной темы режиссера — одиночество и сиротство человека. Однако раскрывается она на сей раз неожиданно: сознание несчастного, которого режиссер обычно всегда жалеет, есть питательная почва для расцвета нацизма. Вот слова самого Сокурова: «Нацизму только на первый

² Зонтаг С. Магический фашизм // Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 116.

³ В древнегерманской мифологии мир земной связан с настоящим, а мир подземный с прошлым. — *Прим. авт.*

⁴ Сокуров А. Вступление к публикации киносценария Юрия Арабова // Искусство кино, № 5, 1999. С. 145.

взгляд предшествуют социально-политические предпосылки. Важно понять, что для его возникновения необходимо появление в человеческом обществе огромного числа несчастных людей и во главе этих несчастных должен встать самый несчастный из всех несчастных — счастливый своим несчастьем человек»⁴.

По всей видимости, этот тезис и есть некая отправная точка в режиссерской версии, превратившей «Мистерию горы» в «Молоха». Однако при знакомстве с фильмом возникает главный вопрос: кто же в этой истории Молох, то самое языческое божество, которому приносят в жертву детские жизни, проводя их через огонь.

Первый, самый естественный и простой ответ — это Адольф Гитлер. Именно он, занявший место Вотана в горнем мире, требует все новых и новых жертв. Это он отказывает пастору в его просьбе о молодом солдате-дезертире, испугавшемся «пройти через огонь», что выглядит как отповедь христианству со стороны язычества, настаивающего на имманентности Бога и мира:

«Сколько дивизий СС находится в моем распоряжении? — задал вопрос хозяин без видимой связи с контекстом разговора.

— Не имею понятия.

— Шесть, — сказал фюрер. — И ни один из этих солдат не ходит в церковь. А куда они идут, вы знаете?

Гость промолчал.

— На смерть, — сухо объяснил Ади. — Ваш племянник вместе с вами ходил в церковь. Но на смерть почему-то не пошел, хотя видел в церкви каждый день распятого Бога. Кто объяснит этот парадокс? Молиться распятому мертвецу и не хотеть умереть!..

— Ответ на это дает молодость, — попытался возразить пастор.

— Нет, — жестко отрубил фюрер. — Ответ на это дают личинки мухи.

Сколько яиц откладывает муха? — спросил меж тем Ади.

Пастор пожал плечами.

— Несколько миллионов. То есть все яйца, которые отложены, все погибли. До единого. Но мухи-то живы! Живы! Откуда, я вас спрашиваю?!

Пастор стоял, опустив голову, как школьник.

— А живы они потому, что это кому-то выгодно. Кто-то заботится об их маленькой жизни и продлевает ее вопреки всякой вероятности, вопреки яйцам и прочей чепухе! Вопреки науке, логике и разумению! Я не знаю, кто это. Может, Бог, а может мировой закон, космические излучения, судьба, эволюция... Не знаю. Но то же самое происходит с человеком. Если природе нужно,

чтобы этот конкретный человек жил, его ничто не уничтожит, ни Восточный фронт, ни Западный. А если он ничего не стоит, если это фитюлька, тряпка на эволюционной деятельности, то и сгинет, исчезнет безо всякой моей помощи!...».

Гитлер есть первая ипостась Молоха — историческая. Именно в осознании себя самым несчастным и одновременно счастливым своим несчастьем он выглядит так карикатурно, смешно, а главное — несамостоятельно и непоследовательно⁵. Как считает Сокуров, это несчастное сознание, желающее видеть реализацию своих снов о счастливом будущем, становится символом страны. В фильме Гитлер — несчастный божок, капризный, со множеством фобий, и в какой-то момент складывается ощущение, что он, скорее, кем-то назначен на эту роль.

Вторая ипостась божества — идеологическая. Молох — это сама идея о великой Германии, о Тысячелетнем рейхе, которой приносятся в жертву миллионы, в том числе и сами «небожители». Все ее жертвы: и невинные, и те, кто пытается ей служить. В основе этой идеи лежит античная гармония, о которой и говорит Гитлер. Это разумный и гармоничный мир, требующий уничтожения всего, что ему не соответствует. В нем есть своя красота. Именно такая очищенная, холодная красота и совершенство, сопряженные с этическими качествами высшего человека, имеют право на жизнь, а все остальное — гадость, как утверждает Гитлер в фильме, и должно быть уничтожено, как только что народившиеся щенки, которых демонстрируют фюреру (слабое и беспомощное вызывает в нем отторжение). Гитлер выбирает лишь то, что несет в себе черты холодного совершенства (ничего «слишком человеческого»): Еву Браун, в которой он видит идеал античной красоты; мистический горный пейзаж, который он должен, по его же словам, запечатлеть в сердце, и, естественно, идею о сверхчеловеке.

Но и это не последняя ипостась Молоха. Есть и третья — самая главная. Появление первых двух связано со страхом перед смертью, исчезновением. Только служение вечной гармонии позволяет человеку быть сильным (правда, сам Гитлер в фильме безумно боится собственной смерти). Даже идя на верную гибель, солдат вермахта должен знать, что будет продолжен в величии Тысячелетнего рейха. Нацистская идея с ее холодной гармонией и жертвенностью — это одна из попыток противостояния энтропии. Создается нерушимое, тысячелетнее государство и преданный ему человек. За идеей, которая требует жертвы, стоит Смерть. Вот воплощение еще одной и главной ипостаси Молоха — Смерть, появляющаяся чуть ли не в каждой работе режиссера. Возникает

⁵ После ухода пастора у Гитлера начинается истерический припадок. Упав, он начинает свой разговор с Богом: «Ну что ты от меня хочешь, тебя же нет». — *Прим. авт.*

она и в этом фильме, прежде всего, в виде фобий, которые становятся отправными точками в создании этой холодной гармонии. Гитлер очень остро чувствует и боится всего, что связано с круговоротом жизни и смерти, всего человеческого, телесного: отсюда его вегетарианство с разговорами о трупном чае в частности, и безразличность ко всем естественным проявлениям вообще.

Все, что творит фюрер, — это битва за жизнь вечную и совершенную («Мы победим смерть», — заявляет он Еве в одном из эпизодов фильма). Не случайно сам Гитлер часто сравнивал себя с вагнеровским Зигфридом, борющимся против того, что А. Лосев в своей смысловой интерпретации «Кольца Нибелунга»⁶ назвал Бездной. Бездной, порождающей мир и в то же время пожирающей его (тот же самый Молох): «Вагнер в эпоху “Кольца” — язычник. Сущность язычества — ощущение имманентности Бога и мира, безличный пантеизм. В единой Бездне слиты Бог и мир, сознание и бытие, закон и Хаос. Это — древний стихийный Хаос, всеобщая Праматерь, рождающее лоно всяческих оформлений. Бездна эта — безлика, бессамостна, слепа; она — сплошное и нерасчлененное вожделение к самой себе, самовожделение, самосознание, перво-любовь. Она — за пределами добра и зла, за пределами разумных категорий, за пределами норм. Она вечно действует и рождает, сама не зная для чего и для кого. И она вечно пожирает рождаемое. Она — безумное влечение, анархический инстинкт жизни, мучительно-сладкое наслаждение бытия самим собою, вечно страстное и неутомимое самопорождение и самоуничтожение, мучительная радость непостоянства и вожделенное самодавление в хаотическом сладострастии непостоянства»⁷. Произведение Р. Вагнера необычайно важно для понимания идей Александра Сокурова и Юрия Арабова, тем более что режиссер использовал его в музыкальном решении фильма (последнюю четвертую оперу цикла — «Гибель богов»).

Правда, насколько идеи А. Сокурова коррелируются с идеями Р. Вагнера, вопрос сложный и неоднозначный уже в силу принципиальной труднотолкуемости самой тетралогии «Кольцо Нибелунга». Но все же попытаемся установить главную связь, вольно или невольно возникшую между оперой и фильмом.

В самом общем виде смысл тетралогии Р. Вагнера заключен в идее вечной смены рождения и смерти мира. То, что А. Лосев называет Бездной (где слиты воедино Бог, человек, Хаос, Порядок и пр.), порождает мир богов, героев, людей, а затем его уничтожает. Рожденные Бездной боги (например, Вотан) пытаются бороться за свою индивидуальность, изменение порядка мира, подчинение его себе, переустройство по своим законам гармонии. Они

⁶ Цикл четырех опер, объединенных единым названием «Кольцо Нибелунга», был создан Р. Вагнером в 1848–1874 гг. на основе средневековой поэмы «Песнь о Нибелунгах», образах германской мифологии и исландских саг. — *Прим. авт.*

⁷ Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // Лосев А. Ф. Форма. Стили. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 669.

встают на путь насилия. Но это ни к чему не приводит — Бездна сильнее, и она всегда призывает своих сынов. Тогда боги создают людей-героев (Зигфрид), которые совершенно свободны, им не известна трагическая тайна мира (о невозможности подобного противостояния). Битва Зигфрида — это, в сущности, битва со смертью ради торжества вечной гармонии. Но все тщетно: с поражением Зигфрида гибнет и обитель богов Вальхалла.

Нетрудно заметить параллели в стремлениях Зигфрида и Гитлера создать идеальный мир и противостоять энтропии. Зигфрид — стихийное дитя природы, стоящий выше Закона, — жаждет завладеть кольцом Нибелунга и через него получить власть над миром.

Проблема этого идеального мира заключена в том, что смерти противопоставляется не живое, бесконечно воспроизводящее себя, а абстракция, хотя и выглядящая способом преодоления энтропии, но, в сущности, являющаяся одной из ее же форм, противостоящих закону жизни, как образ личинок мух, гибнущих все до одной, что не влияет на существование их как вида.

Так «новый Зигфрид» пытается одержать победу над смертью, предложив путь сверхчеловека. Это не федоровская утопия с идеей патрофикации, не гармонические отношения поколений А. Платонова, не христианство, но альтернативный путь, освещенный «голубым светом» горы⁸, который мыслится языческим.

Но «прохладный сумрак», тот самый главный Молох, победит и его. Победит его заблуждения, быть может, даже быстрее, чем все остальные, в силу того, что в качестве альтернативы была предложена холодная и мертвая утопия, которая не в состоянии одержать победу над тем, что лежит в ее основе, — над смертью.

⁸ Образ из фильма Л. Рифеншталь «Голубой свет», 1931.

ЛИТЕРАТУРА

1. Zontag S. Magicheskiy fashizm // Мысль как страсть. — М.: Русское феноменологическое общество, 1997. — 208 с.
2. Sokurov A. Вступление к публикации киносценария Юрия Арабова // Искусство кино, № 5, 1999. — 175 с.
3. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. — М.: Мысль, 1995. — 940 с.

REFERENCES

1. Zontag S. Magicheskiy fashizm [Fascinating Fascism] // Mysl' kakstrast'. — M.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997. — 208 p.
2. Sokurov A. Vstuplenie k publikacii kinoscenariya Uriya Arabova [Introduction to the publication of the screenplay by Yuri Arabov] // Iskusstvo kino, № 5, 1999. — 175 p.
3. Filosofskij kommentarij k dramam Riharda Vagnera [Philosophical commentary on the drama of Richard Wagner] // A.F. Losev Forma. Stil'. Vyrazhenie. — M.: Mysl', 1995. — 940 p.

Transformation of the Archaic Myth and the Discourse of Power in Alexander Sokurov's "Moloch"

Vladimir V. Vinogradov

Doctor of Arts, Assistant Professor

UDC 778.5p(092)1(Сокуров А)

ABSTRACT: The essay analyses the transformation of the myth in the work of Alexander Sokurov, specifically in his biographical drama "Moloch". The author explores the mythology of the mountain in German culture, relating it to the neo-mythology constructed in Sokurov's film. The focus of the essay is the image of Kehlsteinhaus as the embodiment of the mythological Asgard, which is assigned to the future. Most important components of the phenomenon of Nazism — mythological dreams of the Thousand-Year Reich, the Kingdom of the righteous — are born here. According to the author, we see again a variation on Sokurov's main theme of man's loneliness and orphanhood. However, this theme is revealed in "Moloch" in an unexpected manner: the consciousness of the unfortunate, for whom Sokurov usually feels compassion, becomes a fertile ground for Nazism. This is a starting point for transforming Yuri Arabov's screenplay "Mystery of the Mountain" into Alexander Sokurov's film "Moloch".

Pagan Moloch becomes the central image of the new Nazi mythology (as interpreted by Sokurov). The essay's author analyzes three incarnations of this image. One is Adolf Hitler himself, the most unfortunate person who, at the same time, is happy with his own misfortune and who takes within the mountain world the position of Wotan, demanding more and more victims. In Sokurov's film, Hitler is a miserable and whimsical God, possessed by many phobias. The second incarnation of the Godhead is ideological: the idea of a great Germany, a Thousand-Year Reich to which millions are sacrificed, including the "inhabitants of heaven" themselves. At the heart of this idea is the ancient harmony talked about by Hitler: a rational and harmonious world which requires the destruction of everything not corresponding to its nature. Only such purified, cold beauty and perfection, coupled with the ethical qualities of the Supreme Being, have the right to existence. The Third incarnation is entropy, Moloch's main hypostasis. Sokurov shows it primarily in the form of phobias which bring about death and are the starting points for the creation of the coldest of harmonies.

KEY WORDS: cinema, Sokurov, Moloch, Wagner, myth, entropy