

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



«Фауст» А. Сокурова: от открытия демонизма в эпоху раннего модерна к осознанию политических катастроф XX века

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

Фильм А. Сокурова предстает попыткой использовать трагедию «Фауст» Гёте для высказывания об острых явлениях XX века, связанных с возникновением массы, и, как следствие этого, вождей и диктаторов. Казалось бы, это способно привести к вульгарному и поверхностному толкованию классики. Но в данном случае идея А. Сокурова включить свой новый фильм в то, что он называет тетралогией, т.е. группой фильмов, посвященных диктаторам XX века, вызывает необходимость углубиться в замысел Гёте. Пытаясь осмыслить генезис демонизма в западной культуре и соотнести его с трагедией Гёте, автор показывает (цикл статей в № 17,18,19), что демонизм явился реакцией на гипертрофию в раннем модерне разума. Это обстоятельство во многом объясняет демоническую основу тех идей, что реализовывались при социализме. Так, трагедия Гёте и в самом деле является частью тетралогии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

тетралогия, демонизм, диктатура, диктатор, большевизм, национал-социализм, интертекст, ранний модерн, фаустовский человек, фаустовская культура, аполлонизм, экспрессионизм, экранизация, Просвещение, рационализм, гомункул, постмодернизм, трансцендентное, утопия, антиутопия

Время создания трагедии: открытие демонизма как имманентной стихии

В статьях (№ 17,18) много внимания уделялось демоническому как важной характеристике Фауста, в котором Гёте видел и своих современников — представителей раннего модерна, увлеченных естественными науками и вызвавших к жизни утопию, которую в последующей истории 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.

Посмотрим, как искусство эпохи Гёте диагностирует активность демонического. По этому поводу обратимся к историку искусства Х. Зедльмайру, фиксирующему активность этой стихии и ее выражение в искусстве как раз во времена Гёте. На первых

¹ Зедльмайр Х.
Утрата середины. М.:
Прогресс-Традиция,
2008. С. 31.

страницах своей книги «Утрата середины» Х. Зедльмайр прослеживает духовную катастрофу западного мира, заявляя, что наше настоящее началось в конце XVIII века¹. Наверное, это так, поскольку на память сразу приходит Французская революция, с которой начались все последующие революции, в том числе и русская. Однако Х. Зедльмайр утверждает, что Французская революция — лишь видимый и частный процесс, протекающий в границах более общего разрушительного процесса. В качестве одного из признаков этого общего процесса исследователь называет взрыв бесформенного и хаотического, а еще точнее, демонического начала.

² Зедльмайр Х.
Указ. соч. С. 126.

По мнению Х. Зедльмайра, это, например, во многом определило живопись Гойи, которого и следует считать художником, впервые проявившим то, без чего современное искусство не существует. По мнению исследователя, «видения Гойи поднимаются совсем из иных зон, чем зоны морали»². Вот как он описывает эту трансформацию человека, для которого демоническая стихия является уже не внешней, а внутренней. «Прежде преисподняя была замкнутой потусторонней областью, — пишет он. — 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»³.

³ Там же.

Но то же самое происходит и в трагедии Гёте. Только у Гёте это глубоко запрятано, и его приходится выявлять. Носителем демонического 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. При этом любопытно, что Фауст у Гёте — не простой смертный, не обычный человек. Когда Фауст произносит: «Я богословьем овладел, / Над философией корпел, / Юриспруденцию долбил / И медицину изучил»⁴,

⁴ Гёте И. Избранные произведения:
в 2-х т. Т. 2. М.:
Правда, 1985. С. 139.

то 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 превосходит реальные возможности естественных наук, связанные с опытом, и он, разочаровавшись в научном познании, пытается свою жажду познания удовлетворить, 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 суетловье»⁵.

⁵ Гёте И. Указ. соч. С. 140.

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

Здесь опять следует сказать о проницательности А. Сокурова, прозревшего связь между XVIII и XX веком. Действительно, демонизм был открыт именно в XVIII веке. Этот век провозгласил свободу человека. Но ее нужно было еще сделать реальной. Этот образ свободного человека нужно было сформировать, завершить. Однако длительное время он продолжал оставаться незавершенным. Категорический императив Канта был превзойден в теории. Но как сделать его реально действующим? До тех пор, пока этот образ не завершится, демоническое начало будет активным. Ведь демоническое связано с хаосом. Одержимость свободой проявляется и в свободе от нравственного начала. Здесь 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 в свое время ощущали уже Леонардо и Микеланджело. Имея в виду Микеланджело, А. Вебер пишет: «Внутренне он борется с приступами демонической одержимости телесной красотой, будь то мужская или женская. Микеланджело пребывает до глубокой старости во власти этого

⁶ Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. СПб.: Университетская книга, 1999. С. 394.

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»⁶.

Но все же подлинным открытием демонического для А. Вебера было его открытие в XVIII веке, что послужило основой нового языка искусства. Имея в виду одну линию развития искусства, берущую начало еще в XVII веке, А. 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»⁷.

⁷ Вебер А. Указ. соч. С. 420.

Выясняется, что, хотя в XVIII веке трансцендентные глубины бытия и открыты, они оказались приглушенными рационалистическими установками раннего модерна, которые хотя и определяли мировосприятие людей этого столетия, но, тем не менее, не помогали осознать бытие в целом и оказывались препятствием к этому осознанию. «Таким образом, — пишет А. Вебер, — 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»⁸.

⁸ Вебер А. Указ. соч. С. 422.

Таким образом, открыв демоническую стихию бытия, XVIII век 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 Ф. Ницше, пользовавшегося понятием «дионисизм»⁹. До Ф. Ницше «темно-демонических сторон существования» западный мир, казалось, не замечал. Но уже в последние десятилетия XIX века эти стороны вновь оказались реальными. «Это означает, — пишет А. Вебер, — 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

⁹ Вебер А. Указ. соч. С. 432.

¹⁰ Вебер А. Указ. соч. С. 486.

в такой форме, которая требовала мужества, чтобы отчетливо понять это и не пасть духом»¹⁰.

Спрашивается, а что же Гёте? Ведь в эпоху раннего модерна он стоит как бы в стороне. Не случайно самые острые суждения, оппозиционные по отношению к просветительскому утопизму и оптимизму, он заставляет высказывать Мефистофеля. Как свидетельствует его трагедия, многое говорит о том, что задолго до Ф. Ницше он знает о существовании этих демонических стихий. Демоническое он как раз и не связывает с той фигурой, которая, казалось бы, имеет непосредственное отношение к этим стихиям, а связывает его именно с Фаустом. Это-то как раз и свидетельствует о развертывающемся новом переходном процессе. Это-то как раз и улавливает А. Сокуров. Не случайно А. Вебер называет Гёте «одиноким факельщиком в XIX веке», констатируя, что «свой век он превзошел»¹¹. Да, это так, ибо Гёте обнаружил вторую сторону своего времени, связанного не только с культом разума, но и с взрывом демонизма.

¹¹ Вебер А. Указ. соч. С. 426.

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

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

Демоническое в его творческих и разрушительных формах

Высказывался ли сам Гёте о демоническом, а если высказывался, то как к нему относился и какое содержание в него вкладывал? Обратимся к И. Эккерману, старательно записывавшему

разговоры с гением, в том числе, и по поводу продолжающейся работы над трагедией. Судя по записям, Гёте придавал исключительное внимание демоническому и к этой теме постоянно возвращался. Так, в 1831 году И. Эккерман затрагивает тему о существовании тайной и проблематической силы, которую все ощущают, но никто, даже философы, объяснить не может. В данном случае И. Эккерман не цитирует Гёте, а своими словами пересказывает его мнение. «Гёте, — пишет он, — 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»¹².

В том же году, как пишет И. Эккерман, Гёте высказывается более конкретно. И. Эккерман подчеркивает: за обедом опять зашел разговор о демоническом. Значит, этот разговор постоянно возобновлялся, служил темой бесед. Вот записанная И. Эккерманом формулировка демонического, данная самим Гёте. «Демоническое, — говорит он, — это то, чего не может постигнуть ни рассудок, ни разум»¹³. Как полагает Гёте, демоническое сопровождает деятельность великих людей («Людей, обладающих такого рода демоническими натурами, греки причисляли к богам»)¹⁴. Немаловажно отметить и то, что великих людей, обладающих демонизмом, рожают, как говорит Гёте, смутные времена. По этому поводу Гёте выразился так: «Демоническое тяготеет к выдающимся людям и предпочтительно выбирает сумеречные времена»¹⁵. На вопрос И. Эккермана, а может ли демоническое проявляться в событиях, Гёте отвечал 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»¹⁶.

В качестве примера проявлений демонизма Гёте называл людей искусства, творцов, например, Паганини и Байрона. «Поэзии, — говорит он, — 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 всё себе покоряет, но действие ее остается безотчетным. Поэтоуму и религиозные обряды никогда без нее не обходятся; она первейшее средство воздействия на людей»¹⁷.

Как выясняется, приведенные суждения Гёте о демоническом расходятся с толкованием демонического, которое имеет место и у Х. Зедльмайра, и у А. Вебера. В демоническом Гёте усматривал

¹² Эккерман И. Разговоры с Гёте в последние годы жизни. М.: Художественная литература, 1981. С. 410.

¹³ Эккерман И. Указ. соч. С. 412.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Эккерман И. Указ. соч. С. 431.

¹⁶ Эккерман И. Указ. соч. С. 412.

¹⁷ Эккерман И. Указ. соч. С. 414.

не только темное, а точнее, 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, действительно, с начала XX века становится предметом философской рефлексии. Об этом свидетельствуют, например, суждения Н. Бердяева и П. Флоренского о творчестве. Так, Н. Бердяев констатирует: «Творец может быть демоничен, и демонизм его может отпечатлеться на его творении»¹⁸. Однако Н. Бердяев ставит акцент на том, что смысл творческого акта как раз и заключается в том, что демоническая стихия, активизировавшаяся в творческом акте, в этом же акте и претворяется в нечто светлое и духовное: «Демоническое зло человеческой природы сгорает в творческом экстазе, претворяется в иное бытие»¹⁹. Так, констатируя, например, в Леонардо демоническое начало, о чем, как он говорит, свидетельствуют его Джоконда, Вахк и Иоанн Креститель, философ утверждает, что в творческом экстазе этот демонизм перегорел и преобразился.

Так ли это? П. Флоренский, например, придерживается иного мнения. Обращаясь к полотнам Леонардо, он усматривает в них лишь отпадение от Бога. Так, о «Джоконде» он пишет следующее: «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»²⁰. В данном случае философ ссылается на исследование А. Волинского о Леонардо да Винчи, где говорится о демонической стихии в творчестве Леонардо²¹.

Наконец, касаясь демонизма выдающихся личностей, Гёте говорит и о великих политиках, вождах и диктаторах, что имеют отношение к затронутой А. Сокуровым теме. Так, по его мнению, демонизм был присущ Наполеону²².

Таким образом, несомненно, что в демоническом Гёте видел не только темное, разрушительное, но и позитивное, творческое начало. Для нас же особенно интересным оказывается ответ Гёте на вопрос И. Эккермана по поводу Мефистофеля как носителя демонической силы. (Может быть, в этом суждении Гёте как раз и кроется разгадка, почему А. Сокуров превратил гётевского Мефистофеля в бомжа, совершенно лишая его демонического начала.) Странное дело, Гёте отверг утверждение И. Эккермана о Мефистофеле как носителе демонической силы: «Нет, — возразил он, — Мефистофель слишком негативен, демоническое же проявляется только в безусловно позитивной деятельной силе»²³.

¹⁸ Бердяев Н.
Философия свободы.
Смысл творчества.
М.: Правда, 1989.
С. 386.

¹⁹ Там же.

²⁰ Флоренский П.
Стоп и утверждение
истины. Т. 1. М.:
Правда, 1990. С. 174.

²¹ Волинский А.
Леонардо да Винчи.
Киев, 1909.

²² Эккерман И.
Указ. соч. С. 412.

²³ Там же.

Из этого можно заключить, что замысел А. Сокурова устранить демоническое начало из образа Мефистофеля и передать его Фаусту оправдано. Сам Гёте отказывает дьяволу в том, что именно он — носитель демонического. Ведь как высказывается Гёте, демоническое есть лишь там, где есть страсть. Но какая страсть у Мефистофеля? У него есть лишь ирония, скептицизм, цинизм, вообще, дух отрицания. А вот у Фауста страсть есть. Он влеком и жаждой познания, и жаждой жизни, и жаждой наслаждения, и жаждой деятельности. И все это вместе влечет его к смерти, к гибели.

Здесь мы снова можем вернуться к финальному эпизоду трагедии — строительству плотины, которым А. Сокуров не воспользовался. В трагедии Гёте 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 слово, / Чтоб думать, что оно всему основа. / “В начале мысль была”. Вот перевод. / Он ближе этот стих передает»²⁴. Затем в монологе Фауста «слово», замененное мыслью, вытесняется «силой». Но и это не устраивает Фауста. Наконец, Фаусту удается сформулировать свое кредо: «Но после небольшого колебания / Я отклоняю это толкование. / Я был опять, как вижу, с толку сбит; / В начале было Дело — стих гласит»²⁵. Этот вывод, который появляется уже в первой части в качестве возможного, предвосхищает кредо строителя Фауста из последней части, где он восклицает: «Мое стремление — дело, труд»²⁶.

²⁴ Гёте И. Указ. соч. С. 168.

²⁵ Гёте И. Указ. соч. С. 169.

²⁶ Гёте И. Указ. соч. С. 552.

Демонизм как изнанка революционных утопических проектов

Мотив деятельности, выходящей в трагедии на первый план, позволяет сопоставить произведение Гёте с пушкинским «Медным всадником». Но чтобы извлечь из этого сопоставления некие проясняющие трагедию Гёте смыслы, обратим внимание на то, что среди упоминаемых Гёте выдающихся людей с демонической страстью мы обнаруживаем и Петра Великого. «Демоническое, — говорит Гёте, — охотно избирает своим обиталищем значительных индивидуумов, в особенности, если в руках у них власть, как у Фридриха или Петра Великого»²⁷. Раз Гёте в числе демонических персонажей истории называет Петра и поскольку названные произведения Гёте и Пушкина появляются в одно и то же время, то почему бы нам не сопоставить и образы, и произведения этих поэтов? Тем более, что в литературе это сопоставление уже имело место. Мы знаем, что сам А. Пушкин отреаги-

²⁷ Эккерман И. Указ. соч. С. 415.

²⁸ Эпштейн М. Фауст и Петр. Типологический анализ параллельных мотивов у Гёте и Пушкина. Гётевские чтения, 1984. М.: Наука, 1986. С. 187.

ровал на первую часть гётевской трагедии сочинением «Сцены из “Фауста”». Но мы в данном случае имеем в виду вторую часть трагедии Гёте, которую Пушкин едва ли мог знать, как об этом пишет М. Эпштейн, который первым провел параллель между трагедией Гёте и поэмой А. Пушкина²⁸. Именно эта часть как раз и содержит философский подтекст, отсутствие которого в фильме А. Сокурова нас удивило.

И у Гёте, и у Пушкина речь заходит о великой строительной и переустройственной утопии, во власти которой оказалась не только фаустовская, то есть западная культура, но, в том числе, 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 в некотором расхождении между ними в оценке одних и тех же явлений. Так, русский пророк прозрел то, что, может быть и даже наверняка, прозрел и Гёте, но что опасался высказать.

Хотя, если принять во внимание уже не только сопоставление Фауста и Петра, а, в том числе, и суждения Мефистофеля о деятельности Фауста, то мы обнаруживаем, что у духа отрицания можно найти и то, что есть и у Пушкина. Ведь Петр у Пушкина получился амбивалентным. Он — и великий строитель, преобразователь, и в то же время своими преобразованиями он провоцирует сопротивление природы (наводнение, наделяемое Пушкиным символическим смыслом), а, следовательно, становится виновником несчастья людей. У Гёте Фауст получается убежденным строителем — фанатиком, утопистом. И только. Конечно, и его деятельность вызывает к жизни трагедию. Ведь у Гёте гибнут по вине Фауста несчастные старики Филемон и Бавкида. Однако в мотиве строительства у Гёте меньше трагического, нежели это прозвучало в поэме Пушкина.

Фаустовская культура, смысл которой получает выражение в трагедии Гёте, пусть и становится предметом развенчания дьявола, тем не менее, все равно без утопии не существует. Это продемонстрирует восьмидесятилетний Гёте, воспевающий строительство. Он убежден, что хаос необходимо обуздать, и это требует великого напряжения, даже жертв. Но все это оправдывает осуществление великой цели — обуздания природы и творения нового цивилизационного космоса, творения культуры. Именно эта вера в созидание культуры и ослепляет Фауста, и он снова, как и в предыдущих ситуациях, оказывается перед тупиком. Но на этот раз ситуацию творения надприродного мира Гёте 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, 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 этому мгновению, оказывается по сравнению с ним второстепенным.

Деятельность диктаторов XX века как выражение демонизма

Такова исходная идея модерна, которую, как мы убеждаемся, разделяет все-таки и Гёте. Естественно, сегодня мы обнаруживаем, что то, что в предшествующие столетия казалось великой идеей, воспринимается утопией, в жертву которой были принесены многочисленные жертвы. Более того, мы уже осмысливаем результаты утопии как антиутопию. Так можно ли с той же верой в модерн браться за «Фауста» Гёте? Можно ли человеку, размышляющему над миром, превращенным по воле мыслителей, вызвавшим модерн к жизни, как и все революции, в антиутопию, воспроизводить эпизод возведения плотины так, как это сделано у Гёте? 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 распространяясь, страсть отрывается от нравственного начала. Демоническое воплощается в формах политики. Именно демоническое выплеснулось и в национал-социализме, и в большевизме.

Убивая в финальном эпизоде Мефистофеля, Фауст в фильме А. Сокурова устремляется в пространство, в скалы, в горы. Финальный эпизод с мертвецами, которые тянутся к Фаусту и пытаются его удержать в аду, для фильма, пожалуй, является ключевым. Режиссер ставит точку, которая все проясняет. До сих пор 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 и Мефистофель, что Иван Карамазов со Смердяковым у Достоевского. Фауст возмущается, когда преступление совершено, а не тогда, когда его следовало упредить. В реальности действия 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 демон-

стрирует нетерпение. Бес реализует желания Фауста. Взаимоот-
талкивание героев — оборотная сторона их взаимоприятия.

Конечно, финальный эпизод фильма многое из того, что до этого казалось неясным и вызывало удивление, проясняет. Но это прояснение — проблема не только того, кто смотрит фильм, но, как оказывается, и тех, кто его создает. В этом смысле весьма показательно признание Ю. Арабова, сделанное во введении к литературному варианту сценария. «Проблема финала встала, — признается он, — 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».

Вот как Ю. Арабов оценивает то, что, в конечном счете, получилось в фильме и что вложил в финальный эпизод даже не сценарист, а именно режиссер. «Эту сцену вы можете прочесть в литературном сценарии, — добавляет сценарист, — 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, но Ю. Арабов — соавтор фильма, и такое суждение далеко от скромности. Но в данном случае со сценаристом можно согласиться.

Это, действительно, воспринимается и оценивается именно так, как говорит Ю. Арабов. В финале фильма проясняется то, что Мефистофель был всего лишь двойником Фауста. Присутствие Мефистофеля в фильме объясняется необходимостью обозначить внутреннюю суть Фауста, смысл которой трудно выразить, дать ей название, осмыслить.

Оказываясь во власти демонического начала, Фауст, в конце концов, забивает 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, это демоническое, прорывается в мир и распространяется, овладевая душами людей, превращаясь в причину той трагедии XX века, которая приобретает массовый размах. В финале фильма Фауст, оставшись один, не слышит зова Маргариты, доносящийся сверху, с неба. Ему уже непонятен голос чувств и природы, тем более, Бога. Он признается Мефистофелю, который в литературном сценарии просто называется ростовщиком: «У меня теперь нет сердца, И нету места для чужой боли...» Далее, когда Мефистофель пытается задержать покидающего его Фауста, тот

²⁹ Шпенглер О.
Закат Европы.
Очерки морфологии
мировой истории.
М.: Мысль, 1993.
С. 349.

говорит: «Я хочу быть один». Не случайно Шпенглер относит Фауста к одному из самых одиноких героев, когда-либо имевших место в разных культурах²⁹. 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 внутренней сутью самого Фауста.

Фауст устремляется в скалы, горы, в холодное бесконечное пространство. Именно в этом эпизоде режиссер и, пожалуй, в еще большей степени оператор Б. Дельбонель заставляют вспомнить прозрения Шпенглера по поводу воли фаустовского человека к пространству. Но это отталкивающее, холодное, лишенное человеческого тепла пространство, в нем нет ощущения присутствия человека. Это пространство может обжить лишь Гомункул, но он так же холоден, как и эти скалы, и эти камни. Здесь нет жизни. В этом пространстве Маргарита существовать не может.

В данном случае, ставя, наконец-то, точку на трансформации сути Фауста, А. Сокуров, как можно предположить, находит великолепный изобразительный материал, помогающий ему создать атмосферу финального эпизода. Как нам представляется, он вдохновляется полотнами современника Гёте Каспара Давида Фридриха, который, изображая природу, пытался обнаружить в ней то, что подчеркивает мотив смерти, выражает этот мотив. Его картины — апокалиптические видения. На них могут быть и люди, но они бессильны перед свершившейся катастрофой. На его картинах тоже есть морские стихии, скалы и горы, как и в финальном эпизоде фильма А. Сокурова. Но все это образы отчужденной, равнодушной природы.

Собственно, если иметь в виду свершившуюся метаморфозу Фауста, об этой природе даже нельзя сказать, что она равнодушна. Она соответствует внутренней сущности Фауста. Здесь-то она предстает именно как «неравнодушная» природа. Ведь она тоже источает и излучает тот холод и ту смерть, что исходит от самого Фауста, обратившегося в Сатану. Конечно, сам Гёте 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 слухавил ли Гёте в данном случае?

Из трагедии Гёте А. Сокуров извлек то, что в свое время волновало и самого Гёте, что он открыл. Вернее, что ему открылось и чем он, может быть, был даже напуган. А это довольно мрачная истина. Мрачное прозрение, от которого он в старости все же не отказался, но, может быть, имел наивное стремление спрятать, замаскировать. Однако из этого, спрятанного, А. Сокуров из-

влекает то, что позволяет ему прочитать текст большой истории XX века, осмыслить в ней самое мрачное, но и выявить суть, которая нас сегодня и пугает, и отталкивает.

В финальном эпизоде фильма у А. Сокурова тоже, как и у Каспара Давида Фридриха, кажется, что только что случилось не убийство дьявола, а некая планетарная катастрофа. Именно такую атмосферу случившейся катастрофы и внушает 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, непростым настоящим и с трагическим будущим. Места, где мы снимали, больше нет — там разразилось извержение, парализовавшее Европу»³⁰.

Действительно, создаваемая в финальном эпизоде атмосфера впечатляет. Но, создавая ее, режиссер ставит точку в той логике, которая в первых эпизодах фильма не ощущалась, но предполагалась. Это не противоречит Гёте. Наоборот, это именно гётевское видение происходящего. Когда герои в четвертом акте трагедии появляются в горах, бытовые мотивировки сюжета совершенно исчезают. Герои оказываются в пространстве Вселенной, задействованы не только скалы, но и облака. Мефистофель, обозревая мрачный пейзаж, восклицает: «Ведь эту местность я узнал: / Крутая эта высь сначала / Дно преисподней представляла»³¹. У режиссера, как и на полотнах Каспара Давида Фридриха, как раз и получилось это «дно преисподней». Поэтому и понятно, почему к Фаусту у гейзера тянутся мертвецы. В том числе оживший убитый им брат Маргариты Валентин.

По сути, в данном эпизоде режиссер реализует не утопию Фауста, а предсказание Мефистофеля о том, что строительство плотины, понимаемое как символ цивилизации вообще, закончится тем, что на поверхность выйдут вытесненные в подсознание разрушительные силы. Собственно, мысль о взрыве разрушительных стихий и передает в финальном эпизоде А. Сокуров. Этим эпизодом, конечно, в сознании зрителя провоцируются все имевшие место в XX веке в мире катастрофы. И не только природные, но и политические. Этот эпизод теряет черты реальности и кажется фантастическим. Фауст — уже не реальный человек, а дух зла. Отныне он будет соблазнять самых разных людей и получать свое выражение в образе владеющих ими страстей. Так, воспринимая фильм, мы ощущаем истоки этого соблазнительного зла,

³⁰ Сокуров А. Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой природы // Российская газета. 14. 09. 2011.

³¹ Гёте И. Указ. соч. С. 549.

которое в истории будет накапливаться и увеличиваться. Как это конкретно проявляется, рассказывают фильмы, вошедшие в тетралогия А. Сокурова, — о Гитлере, Ленине и Хирохито. Таким образом, присоединение «Фауста» к названным фильмам логично и оправдано. Повода для удивления больше нет. Есть понимание и признание. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. *Философия свободы. Смысл творчества*. — М.: Правда, 1989.
2. Вебер А. *Избранное: кризис европейской культуры*. — СПб.: Университетская книга, 1999.
3. Волинский А. *Леонардо да Винчи*. — Киев, 1909.
4. Гёте И. *Избранные произведения: в 2-х т.* — М.: Правда, 1985.
5. Зедльмайр Х. *Утрата середины*. — М.: Прогресс-Традиция, 2008.
6. Сокуров А. *Фауст жив*. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой натуры // Российская газета. 14. 09. 2011.
7. Флоренский П. *Столп и утверждение истины*, т. 1. — М.: Правда, 1990.
8. Шпенглер О. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*. — М.: Мысль, 1993.
9. Эккерман И. *Разговоры с Гёте в последние годы жизни*. — М.: Художественная литература, 1981.
10. Эпштейн М. *Фауст и Петр. Типологический анализ параллельных мотивов у Гёте и Пушкина. Гётевские чтения*. 1984. — М.: Наука, 1986.

REFERENCES

1. Berdjaev N. *Filosofija svobody. Smysl tvorčestva* [The philosophy of freedom. The sense of art]. — М.: Pravda, 1989.
2. Veber A. *Izbrannoe: krizis evropejskoj kul'tury* [Favorite: the crisis of European culture]. — SPb.: Universitetskaja kniga, 1999.
3. Volynskij A. *Leonardo da Vinči* [Leonardo da Vinci]. — Kiev, 1909.
4. Gëte I. *Izbrannnye proizvedenija v 2-ch t.* [Selected works in 2 vol.] — М.: Pravda, 1985.
5. Zedl'majr X. *Utrata serediny* [The loss of the middle]. — М.: Progress-Tradicija, 2008.
6. Sokurov A. *Faust zhiv. Alersandr Sokurov o zloveščich paradoksach čelovečeskoj natury* [Faust alive. Alexander Sokurov about sinister paradoxes of human nature] // Rossijskaja gazeta. 14. 09. 2011.
7. Florenskij P. *Stolp i utverzhenie istiny, m.1.* [The pillar and ground of the truth, vol. 1.] — М.: Pravda, 1990.
8. Èkkerman I. *Razgovory s Gëte v poslednie gody žizni* [Conversations with Goethe in the last years of his life]. — М.: Chudožestvennaja literature, 1981.
9. Èpštejn M. *Faust i Petr. Tipologičeskij analiz parallel'nyh motivov u Gëte i Puškina. Gëtevskie čtenija*. 1984 [Faust and Peter. Typological analysis of parallel motifs in Goethe and Pushkin. Goethe read. 1984]. — М.: Nauka, 1986.

From an Exploration of Demonism in Early Modern Era to an Awareness of the Political Catastrophes of the 20th Century: Notes on “Faust” by Alexander Sokurov

N.A. Khrenov

PhD, Professor

UDK 7.01

ABSTRACT: The article focuses on Alexander Sokurov’s “Faust”, one of the most outstanding pieces of Russian and world cinema (a Venice Film Festival Award). It comments on the director’s artistic intentions and the affinities with other parts of Sokurov’s film tetralogy about the 20th century dictators Lenin, Hitler and Hirohito.

Contemporary postmodern art practices demonstrate an unprecedented freedom in treating the classical masterpieces; at the same time, this approach cannot be applied to Sokurov’s film. The author comes to the conclusion that Goethe’s intention itself could be analyzed only in comparison with the following historical processes. The 20th century events allow deeper understanding of Goethe’s prophetic talent. The article raises a question about the origin of such a mental complex as demonism which was significantly growing during the times of religious crisis, and widely expanded nihilism.

At the same time, demonism that was discovered during the era of Enlightenment had clashed with an optimistic attitude of Modern as a discourse. Its consequent exploration took place a century later and was associated with Friedrich Nietzsche who had managed to forebode the historical calamities related to the 20th century revolutions and world wars from his position of a 19th century philosopher.

Nietzsche didn’t prognosticate arrival of the dictators, but he defined the barbarian spirit in its new civilized forms. The images of the 20th century dictators became the embodiment of this spirit, so the phenomenon has attracted Sokurov’s directorial attention.

In his “Faust” the director put a spotlight on the early Modern era when the Man began to claim God’s heavenly position. Goethean times with a strong intention to build utopia, as well as an immortal tragedy by Goethe, had attracted Alexander Sokurov who saw it as a harbinger of the 20th century realities.

Goethe’s tragedy is one of the first attempts to understand the inner workings of the constructive, creative and destructive elements that have been invading the world during the early Modern era. Sokurov’s films tell the story of how utopia turned into its opposite, an anti-utopia, i.e. the destructive forms of demonism.

KEY WORDS: tetralogy, demonism, dictatorship, dictator, bolshevism, national-socialism, intertext, early modern, Faustian person, Faustian culture, Apollonian principle, expressionism, screen adaptation, Enlightenment, rationalism, homunculus, postmodernism, transcendental, utopia, anti-utopia