



«Фауст» А. Сокурова: философский подтекст трагедии Гёте как проблема

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена уникальному кинематографическому шедевру — попытке режиссера А. Сокурова использовать гениальное создание Гёте — трагедию «Фауст» для высказывания о самых острых явлениях последнего столетия, связанных с возникновением массы, массовых обществ и, как следствие этого, вождей и диктаторов. В статье автор пытается понять, почему трагедия создавалась Гёте так трудно и так долго и не вся была напечатана при жизни автора. Ответ на этот вопрос позволяет приблизиться к пониманию замысла фильма А. Сокурова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

тетралогия,
демонизм,
диктатура,
интертекст,
ранний модерн,
фаустовский
человек, гомункул,
постмодернизм,
трансцендентное,
утопия,
антиутопия

Трагедия Гёте «Фауст» — грандиозный интертекст, в котором можно обнаружить и вторжение открываемого в эту эпоху фольклора, и библейские ассоциации (тема Иова), и влияние романтизма, в частности, увлечение Средневековьем, откуда приходят Дьявол и сам герой, оказывающийся по ту сторону добра и зла, и фантазии мистики Сведенборга, и увлечение античностью, а, следовательно, ощущается влияние классицизма и много чего еще. Сам Гёте называл композицию своей трагедии «варварской», т. е. неклассицистской¹. Он признавался: «Я собрал и использовал все, что я видел, слышал, наблюдал. Мои произведения созданы тысячью различных индивидов: невежды и мудрецы, глубокие умы и глупцы, детство, зрелый возраст, старость предоставили 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 Гёте»².

В этом слиянии самого разнородного — дух динамичной эпохи, эпохи Гёте, в которой «золотой век» человечества все еще связывался с античностью, т. е. с прошлым, но в то же время уже осознавалось нечто такое, что полностью осмыслить можно будет лишь позднее. Чтобы добиться синтеза самых разных влияний, Гёте постоянно и медленно продвигался к окончательному варианту

¹ Аникст А. Гёте и Фауст. От замысла к свершению. — М., 1983. С. 135.

² Зиммель Г. Гёте. В кн.: Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры. — М., 1996. С. 307.

трагедии. Так, едва ли можно отыскать в истории искусства прецедент времени создания «Фауста», над которым он работал, можно сказать, на протяжении всей жизни, первые сцены трагедии он написал, когда ему исполнилось 26 лет. Во всяком случае, как утверждают биографы, он работал над «Фаустом» 60 лет. Первый вариант трагедии появился в 1773 году, но в 1831-м, закончив его последнюю часть, он не переставал еще вносить поправки³. Гёте явно хотел что-то прояснить в том, что он уловил в жизни, но, кажется, так до конца и не смог, завещая это сделать своим истолкователям, в том числе, и художникам, ощущающим силы прикоснуться к его творению. Как мы знаем, таких попыток было множество — и в литературе, и в музыке, и в театре, и в кино.

Когда Гёте просили объяснить, как понимать «Фауста», это провоцировало в нем раздражение. Так, по поводу подобных вопросов, как записал И. Эккерман, Гёте размышлял: «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?»⁴.

Трагедия Гёте как интертекст и трудности постижения его экранной интерпретации

В данном случае последняя строчка в признании Гёте весьма важна. Ведь сюжет Гёте, ставший почти «бродячим» (впрочем, он успел таким стать еще до Гёте), уже давно превратился в предмет изображения в живописи, театре, опере и музыке, а затем и в кино, т. е. воспроизводился с помощью невербальных средств. Но уж коли многое из того, что написал Гёте, нельзя передать полностью словами, то, может быть, это можно выразить с помощью изображения? Конечно, А. Сокуров не является первым кинорежиссером, обратившимся к трагедии Гёте. Обращение к «Фаусту» в кино началось уже с Ж. Мельеса, и наиболее значительным кинопроизведением о Фаусте стал фильм Ф. Мурнау, поставленный в 1926 году и использовавший мотивы не только Гёте, но и Марло⁵. И вот, нам предложена самая последняя кинематографическая версия «Фауста», представленная сценаристом Ю. Арабовым и режиссером А. Сокуровым. Версия, которую мы вольны сопоставлять с литературным первоисточником. Но тут придется с ходу отвергнуть отношение к этой версии как экранизации, да и сами авторы утверждают, что их фильм — не экра-

³ Аникст А.
Указ. соч. С. 22.

⁴ Эккерман И.
Разговоры с Гёте
в последние годы его
жизни. — М., 1981.
С. 596.

⁵ Александрова Н.
Первый немецкий
фильм о Фаусте.
В кн.: Гётевские
чтения. — М., 2007.
С. 292.

⁶ Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой природы // Российская газета. 14. 09. 2011.

низация. Так режиссер указывает: «Мы не делаем экранизацию Гёте»⁶.

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

Все началось с нашего удивления, за которым последовала целая цепь последующих удивлений. Попытка осмыслить этот уникальный проект, разумеется, не исчерпывается нашей способностью удивляться. Но удивление поможет выявить уникальность замысла. Информация о съемках фильма А. Сокуровым по трагедии Гёте, которая время от времени появлялась в прессе, в частности, о высокой фестивальной награде, как и последующий просмотр фильма, постоянно провоцировали удивление. Первый раз это чувство было спровоцировано заявлением режиссера о том, что фильм о Фаусте является продолжением трех его предыдущих фильмов о диктаторах XX века — Ленине, Гитлере и Хирохито. Речь идет о фильмах «Молох», «Телец» и «Солнце». Фильм о Фаусте в этой тетралогии является последним, 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 фильма? И что общего может быть между имевшими место в исторической реальности истекшего столетия политическими деятелями, ставшими воплощением зла, и вымышленным персонажем, созданным в предшествующее столетие? Как можно их ставить рядом?

Правда, Фауст — не только вымышленный литературный персонаж. Человек с таким именем реально существовал. Он описан в разных исторических источниках. Например, религиозным реформатором, сподвижником Лютера — Ф. Меланхтоном⁷. Согласно многим свидетельствам, Фауст был философом, астрологом, алхимиком, хиромантом, прорицателем и 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 в те времена отделиться от магии. Поэтому восприятие таких представителей науки

⁷ Легенда о докторе Фаусте. — М., 1978. С. 271.

⁸ 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. Выпуск 576. Типология культуры. Взаимное воздействие культур. — Тарту, 1982. С. 111.

наделяло их сверхъестественной силой, чему сами ученые тоже верили. И отношение к таким ученым было амбивалентным. С одной стороны, они вызывали интерес, притягивали к себе, а, с другой, отталкивали, вызывали страх⁸. Собственно, такое отношение закрепилось и за реальным Фаустом, а затем и Фаустом, успевшим стать фольклорным и литературным образом. Конечно же, образ Фауста мифологизировался, сильно расходясь с Фаустом как реальным человеком. Поэтому, когда речь идет о Фаусте Гёте, мы, разумеется, имеем дело с фигурой вымышленной. Кроме того, ни к какой политике ни Фауст как историческое лицо, ни Фауст как плод воображения Гёте отношения не имеет.

Второй раз испытываешь удивление, когда начинаешь смотреть фильм и смотреть его, несомненно, с уже успевшими сложиться в результате знакомства с существующими интерпретациями трагедии представлениями. А таких интерпретаций действительно много. Их много еще и потому, что Гёте — не только создатель художественных произведений, литератор, хотя, как доказывал Г. Зиммель, Гёте, как и Л. Толстой, возмущался, когда его творчество связывали с профессиональной деятельностью. «Только не видеть в своих занятиях профессию! Это мне претит, — говорил Гёте. — 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»⁹. Во многом Гёте — еще и философ. В этом своем качестве он, может быть, известен в меньшей степени. Он имел склонность к занятиям естественными науками, что объединяет его со многими философами-просветителями и, естественно, 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 рождающейся гуманитарной сфере.

Конечно, в трагедии Гёте предстает отчасти просветителем, но одновременно и человеком, ощутившим по отношению к ним дистанцию. Не случайно, кантовскую мысль, которую мы узнаем в возражении Вагнера на сказанное Фаустом «Ведь человек дорос, чтоб знать ответ на все свои загадки»¹⁰, высказывает не сам Фауст, а его восторженный и наивный ученик Вагнер. Что же касается просветителей-современников Гёте, которых называли «новыми софистами», то у него по отношению к «духу профессоров и их понятиям»¹¹ ощущается дистанция, даже некая ирония. Однако все просветительские настроения века, как свидетельствуют научные работы Гёте, не были чужды и ему самому. Так что в этом плане Фауст отчасти имеет автобиографический смысл. Эта деталь

⁹ Зиммель Г. Гёте. — М.: Юрист, 1996. С. 163.

¹⁰ Гёте И. Избранные произведения: в 2-х т. Т. 2. — М., 1985. С. 147.

¹¹ Гёте И. Указ. соч. С. 147.

не ускользает от внимательного комментатора трагедии Гёте А. Аникста. Он пишет: «Гёте сочувствовал бунтарскому духу Фауста. Его образ был близок Гёте не только идейно. В личности Фауста были черты, родственные самому Гёте»¹². Настроения, разделяемые Гёте, оказались в основе мировосприятия Нового времени, которое мы сегодня могли бы называть ранним модерном.

Однако, констатируя близость Гёте к настроениям раннего модерна, этими настроениями его творчество явно нельзя исчерпать. В нем было что-то такое, что обещало уже более близкую нам эпоху, когда имеет место разочарование не только в могуществе естественных наук, но и в самом модерне как гештальте. Фигура Гёте явно не столь проста. Испытывая на себе, как и его герой Фауст, многие соблазны своего времени, Гёте оказался одним из тех, кого трудно растворить в мировоззрении раннего модерна с его рационализмом и культом науки. Кстати, фильм А. Сокурова начинается с эпизода анатомирования трупа, отталкивающего своим физиологическим натурализмом. Доктор Фауст демонстрирует своему восторженному ученику Вагнеру, что, собственно, души-то в человеческом теле нет. Тут, конечно, 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.

¹² Аникст А.
Указ. соч. С. 52.

Отсутствие в фильме А. Сокурова интерпретации трагедии Гёте как прасимвола западной цивилизации

Гёте — 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. Естественно, что философская стихия в трагедии «Фауст» столь же значительна, сколь и художественна. Это обстоятельство не могло не способствовать увеличению числа различных интерпретаций трагедии. Да, собственно, оно, наверняка, определило и длительность создания трагедии. У самого Гёте на протяжении многих десятилетий, пока писалась трагедия, менялась интерпретация того, что он хотел выразить. Однако в возникающих интерпретациях трагедии акцент ставился не только на ее художественных достоинствах, но и на философском подтексте. Трагедию Гёте стали использовать для выявления основополагающих признаков и западной цивилизации, и западного человека. Естественно, что для этого Гёте дает все основания. Ведь его трагедию нельзя свести к сюжету из жизни ученого, в которой основное место уделено его страсти к Маргарите.

В этом смысле показательно, например, использование в философском бестселлере XX века — в трактате О. Шпенглера «Закат Европы» таких понятий, как «фаустовская культура» и «фаустовский человек». Когда Шпенглер расшифровывает то, что он под этим понимает, он, по сути, дает интерпретацию западной цивилизации как исключительной, имеющей специфический прасимвол или духовное ядро, пронизывающее все проявления этой цивилизации. В соответствии с образом Гёте, 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 преобразению жизни, а значит, и откату от традиционной морали, от нравственного императива. В основе этого познания оказывается беспокойный дух, стремящийся к распространению в пространстве, а, следовательно, к разрушению существовавших на этом пути барьеров. Это жажда преодоления всего конечного и устремленность к бесконечному.

Иначе говоря, именно западный человек ощутил в себе не только способность к безграничной свободе, но начал ее реализовывать. В этом своем качестве западный человек оказался исключительным психологическим типом, не имеющим прецедентов и аналогий в других культурах. Этот его ментальный комплекс способствовал созданию 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, а затем и Гитлера, вульгаризировавших ментальный комплекс «фаустовского» человека, поскольку его реализацию они свели исключительно к политическим и военным средствам. Да даже если и не только к политическим и военным. В трагедии Гёте 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 и победе разумного. Но этот его порыв стоит ему жизни. Плотина, наверное, будет достроена (если, конечно, будет) 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, в качестве решающего момента для «фаустовского» человека является особое восприятие пространства. Шпенглер это доказывает

с помощью отношения к числу древних греков и представителей Запада. «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, Дезарг) 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 мирочувствование осуществляется в образе бесконечного пространства, в котором все зримое, как нечто обусловленное на фоне безусловного, ощущается почти как действительность второго порядка»¹³.

¹³ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. — М., 1993. С. 228.

По мнению Шпенглера, именно западному мирочувствованию присуща идея безграничного мирового пространства. Ничего подобного в мирочувствовании 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, — пишет Шпенглер, — оценивали и осиливали бескрайние перспективы, представляющие взору с горных вершин. Это фаустовская тоска. Хочется быть наедине с бесконечным пространством»¹⁴.

¹⁴ Шпенглер О. Указ. соч. С. 414.

Кстати сказать, А. Сокуров ощущает эту 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 существующих границ 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 XVIII веком, но, тем не менее, именно в это время стала главным предметом философской мысли.

Выражение «фаустовский» человек используется до сих пор, причем применительно уже не только к Западу, но и вышедшему из Запада, успевшему обрести самостоятельность Новому Свету. Так, например, в истории американской цивилизации М. Лернер для характеристики того психологического и ментального типа,

который представляет американец, прибегает к образу Фауста. Пытаясь понять ментальность американца, М. Лернер пишет: «В своей жажде самоутверждения он (американец — Н. Х.) разрывается между легко достижимыми материальными благами и вечно ускользящим 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»¹⁵. Собственно, уже это суждение провоцирует аналогию с Фаустом, даже если бы М. 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»¹⁶.

Когда в разных интерпретациях трагедии улавливаешь присутствующий в ней философский смысл, то 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 трагедии¹⁷. Так вот, кажется, что размышлений этого рода, т. е. философских размышлений не только о фаустовском человеке, но и о фаустовской культуре в фильме А. Сокурова, собственно, нет.

Между тем, давая фундаментальную и во многом непревзойденную характеристику западной культуры как исключительного ментального образования, О. Шпенглер признавался, что философией своей книги он обязан философии Гёте, в том числе, и той, которая, как мы убеждаемся, пронизывает его трагедию «Фауст». Шпенглер даже утверждал и утверждал справедливо, что Гёте как философ почти неизвестен, а между тем, как он убежден, его имя должно было бы стоять рядом с самыми великими умами человечества. «Место Гёте в западноевропейской метафизике, — пишет он, — 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

¹⁵ Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Т. 1. — М., 1992. С. 81.

¹⁶ Лернер М. Указ. соч. С. 82.

¹⁷ Аникст А. Указ. соч. С. 67.

¹⁸ Шпенглер О.
Указ. соч. С. 186.

положение, что и Платон по отношению к Аристотелю, а свести Платона в систему является столь же сомнительной затеей»¹⁸.

В самом деле, трагедия «Фауст» является литературным произведением, но ее смысл исключительно к литературе не сводится. Эта трагедия в такой же степени представляет литературу, в какой и философию. Вот этот философский смысл трагедии и хочется увидеть реальным, когда речь идет даже не об инсценировке или об экранизации трагедии «Фауст», а только об использовании ее мотивов, на чем настаивают авторы — Ю. Арабов и А. Сокуров. Но, собственно, одной из таких попыток осуществить фильм с использованием мотивов трагедии Гёте и явился фильм А. Сокурова. Но, странное дело, кажется, что в фильме А. Сокурова мы не находим размышлений именно на этом философском уровне. Разумеется, это обстоятельство отнюдь не снижает значимости фильма.

Главное его достижение, 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 интерьерными жилищ. Такое ощущение, что оживает жанровая голландская живопись. Особенно живописен в этом смысле эпизод с прачками, когда Фауст впервые встречает Маргариту, а Мефистофель купается, предстывая во всей своей безобразной наготе. Но эта живопись вовсе не была пропитана мистической атмосферой. Наоборот, для нее характерны поэзия повседневности и оптимизм. А здесь другое, скорее вспоминается Босх. Однако режиссеру, видимо, ближе все же иная изобразительная культура, а именно, экспрессионизм как стихия немецкого духа, что логично. Тем более, что немецкое кино, заимствуя экспрессионистские приемы у живописи, именно этим и обратило в свое время на себя внимание¹⁹. Именно это и определило его значительное место в мировом кино. ■

(Продолжение статьи в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА:

1. Айснер Л. Демонический экран. — М.: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 240 с.
2. Аникст А. Гёте и Фауст. От замысла к свершению. — М.: Книга, 1983. — 270 с.
3. Гёте И. Избранные произведения: в 2-х т. Т. 2. — М.: Правда, 1985. — 701 с.
4. Зиммель Г. Гёте // Зиммель Г. Избранное в 2-х т. Т. 1. Философия культуры. — М.: Юрист, 1996. — 671 с.
5. Легенда о докторе Фаусте. — М.: Наука, 1978. — 430 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. — М.: Мысль, 1993. — 663 с.
7. Эккерман И. Разговоры с Гёте в последние годы жизни. — М.: Художественная литература, 1981. — 687 с.

¹⁹ Айснер Л.
Демонический
экран. — М., 2010.