



Художественно-символический смысл тетралогии Александра Сокурова*

(философско-эстетический этюд)

В.В. Бычков

доктор философских наук, профессор

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

В статье дана одна из возможных философско-эстетических интерпретаций основного метафизического смысла тетралогии Александра Сокурова, который ярко выражен в ней чисто художественными средствами киноязыка и заключается в том, что Молох власти — это иррациональная страшная хтоническая сила, управляющая не только своими земными носителями (вождями), но и самим «Князем мира сего», а сегодня меняющая и его за ненадобностью на новые иррациональные носители фаустовско-фельетонной эпохи техногенной цивилизации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

имволизация,
художественный
образ, метафи-
зика искусства,
киноязык, худо-
женность,
архетип, власть

* Текст написан
в рамках
исследовательского
проекта № 11-
04-00007а,
поддержанного
РГНФ

Вышел на экраны последний фильм «тетралогии о власти» Александра Сокурова «Фауст», и им высветились многие глубинные смыслы и всех предшествующих лент. Потянуло пере-смотреть всю тетралогия целиком, и такая возможность пред-ставилась. В кинотеатре Dome прошла ретроспектива многих фильмов Сокурова, в том числе показали и всю тетралогия.

Не дело эстетика вникать в кинематографические тонкости, которыми успешно занимаются кинокритики, но у него свой ракурс на искусство — узреть нечто глубинно-метафизическое, если оно, конечно, в нем есть и попытаться что-то сказать об этом. Тетралогия Сокурова, в отличие от подавляющего боль-шинства современных лент, как раз дает такие возможности, и грех ими не воспользоваться.

Итак, «Фауст», замкнув всю серию, высветил и ее глубинные художественно-символические смыслы, которые мне показались крайне интересными и глубоко философичными.

«Молох» (1999), «Телец» (2000), «Солнце» (2005), «Фауст» (2011). Изначально понятно, что уже сами названия фильмов со-знательно символичны, а если мы вспомним, что первый фильм о Гитлере, второй о Ленине, третий о японском императоре Хиро-хито, то само собой очевидно, что все эти персонажи напрямую

связаны с властью, ею были наделены и ее символизируют. О Фаусте — особый разговор. Прямая символика названий *вроде бы* отчасти очевидна. Однако. Герои первых трех фильмов показаны в маргинальных (Гитлер), пограничных (Ленин) или кризисных (Хирохито) ситуациях, в которых соотнесенные с ними в названиях фильмов символы *вроде бы* не очень вяжутся с «героями», да еще реальными носителями власти. Вспомним.

Молох по Библии, как известно, достаточно жестокое языческое божество, идол которого изображался в виде медной статуи человека с бычьей головой; ему приносили в жертву сожжения живых детей. Гитлер (Леонид Мозговой) в фильме Сокурова изображен в день своего отдыха в летней горной резиденции Кельштайнхаус («Орлиное гнездо»), где кроме него присутствуют только любящая его Ева Браун, изнывающая там в полном одиночестве от скуки, Геббельс с женой, Борман и небольшой штат прислуги и охраны. Фюрер представлен не бесноватым вождем народов и жестоким правителем огромного рейха, завоевателем половины мира, но каким-то расслабленным невротиком, боящимся умереть от рака, которого у него нет, неуклюжим кривляющимся шутом в нелепых плясках на пленере, жалким убогим человечком, не знающим даже, что делать ему с влюбленной в него красоткой беспримесного арийского замеса с пышущим здоровьем и силой телом (Елена Руфанова много и умело демонстрирует свое крепкое обнаженное тело, как бы сошедшее с полотен нацистских художников).

Лента, как и все фильмы тетралогии, снята в узком формате (3х4), в черно-белой тональности, в приглушенном, часто полумрачном освещении. Мрачные пустоватые помещения замка, который вообще-то расположен в прекрасном пейзаже предгорий баварских Альп (но его практически не видно — снаружи всё всегда в полном тумане, даже в солнечный день, когда предпринимается вылазка на пленер). Все как-то призрачно, сумеречно, уныло обреченно. Персонажи, кроме Евы, типичные уродцы, выродки, шуты, механические автоматы. И кто-то постоянно наблюдает, подглядывает за всеми действиями главных героев со стороны (мотив, проходящий через все фильмы тетралогии) — то откуда-то с гор в бинокль, то из-за полуоткрытых дверей, то пробегая ненароком по коридорам и т.п. Все под чьим-то неусыпным наблюдением.

Какая здесь власть? Какой страшный Молох? А художественная символика в фильме ощущается, создается всеми строго продуманными средствами фильма, множеством всех его даже очень мелких деталей. И какой-то подкожный ужас пробегает вне за-

висимости от сознательно-мыслительной герменевтики: вот это сумеречное ничтожество — действительно Молох, пожравший уже миллионы жизней (последнее мы знаем из исторического контекста, но не из фильма, и на это тоже, конечно, рассчитывает режиссер)?! Он ли? А символизация здесь налицо, притом чисто художественная, не рациональная, хотя особого свойства, не та классическая, которую я описываю как ведущую к гармонизации с Универсумом. Эта — не анагогическая, но какая-то хтоническая. Она тоже ведет реципиента, но в глубины крошечного бессознательного, требуя незамедлительно и интеллектуальных процедур, пострепетивной герменевтики.

Ключевой сценой для осмысления метафизического смысла картины, возможно мало кем из современных зрителей и замеченной, на мой взгляд, является короткая встреча Гитлера с неким просителем, почему-то допущенным в неприступный замок великого фюрера. Это местный пастор. Он просит Гитлера помиловать какого-то солдата-дезертира, кажется, его родственника. Того должны отправить в концлагерь, где он может погибнуть. Гитлер, понятно, непреклонен. Однако из этой сцены выясняется, что он не верит в Бога, даже молодежи запретил ходить в церковь, а старики сами перестали туда ходить — боятся репрессий со стороны новой безбожной власти.

Гитлер — язычник (вне праведной веры), т.е. языческий царь-Молох, а отсюда его власть в метафизическом смысле иллюзорна, а во внешнем проявлении уродлива. Сам он какой-то расслабленный маньяк, шут, жалкий комик, и вся атмосфера вокруг него — атмосфера мрачных сумерек. Сумеречное сознание безбожной власти, которая как некое привидение, призрак — непонятно даже, на чем и держится. Но — держится! Власть автономна, держится сама по себе и крепко держит своих носителей. Отсюда и сторонние наблюдатели — глаза и уши самой иррациональной, не субъективированной и не объективированной власти — подлинного Молоха, который безжалостен и по отношению к своим земным носителям, корежа и коверкая их себе в угоду. Это один из самых страшных выводов, vyplывающих из подсознания при просмотре картины. Человек в этом фильме только Ева. Ее человечность основана на бескорыстной любви. «Может быть, ты и ноль, как называл тебя мой отец, но я люблю тебя, люблю и такого» — лейтмотив ее отношения к Гитлеру, и он спокойно переваривает это, возможно ощущая, что он действительно ничто, пешка в руках Молоха власти.

Интересный и жутковатый художественный образ власти. Бессознательное власти — сплошные сумерки, туман, мрак. Шу-

товство и жалкое кривляние. Это управляет массами. И еще как управляет!

Символизм, замешанный на элементах абсурда и сюрра, но мощно увлекающий нас в метафизические архетипические глубины бытия и сознания.

Нечто подобное видим мы и в следующем фильме.

Ленин (Леонид Мозговой) показан в последний год жизни в Горках. Жалкий, беспомощный, наполовину парализованный, уже не знающий как умножить 17 на 22. Понимает, что приближается конец. Просит у партии яд, чтобы хоть как-то достойно уйти из жизни. Такое же мрачное, сумеречное освещение во всей ленте, как и в «Молохе», даже в солнечный день на каком-то юродском пикнике (опять шутовски-карнавальный знак пикника на пленере, как и в первом фильме) среди луга с цветущей медуницей (фильм тоже черно-белый), где копошатся две неуклюжие фигуры Ленина и Крупской. Окружающих слуг и охраны тоже мало, и все предельно карикатурны, но уже на типично русский манер. И тоже повсюду подглядывающие физиономии. Почему телец?

Телец в Библии — это и нежный, специально откормленный жертвенный теленок, и золотой литой бычок-идол, которому время от времени стремились поклоняться израильтяне вопреки запрету Бога. Ленин, заложивший основы суровой и жестокой власти, сам предстает здесь жертвенным тельцом этой власти как иррациональной безличной силы, проявляющей себя через неких выродков рода человеческого. Кромешно-сумеречное бессознательное власти пожирает вождей-рабов своих? Художественно эта мысль решена и в этой ленте достаточно убедительно. Безбожные вожди, отказавшиеся от Бога. В самом начале Сокуров снова как бы мимоходом дает маленький, но значимый фрагмент. Ленин слышит музыку и вспоминает, что, когда он слышал ее в детстве, мама называла ее музыкой ангелов, но он не верит ни в Бога, ни в ангелов... Он просто телец, принесенный в жертву маховикам страшной темной силы. В фильме нет никакого про света, подобного той же Еве из первого фильма.

«Солнце». Самого солнца в фильме нет ни в прямом, ни в переносном смысле и в помине. Фильм тоже черно-белый. Мрачные катакомбы бомбоубежища, где живет японский император Хирохито (уникальный актер Иссэй Огата) в последние дни войны — после Хиросимы и массированных бомбардировок Токио. Тот же сумрак во всем. На улице уже не туман, а дым от разбомбленного Токио. Кромешный ад, в котором по задымленному небу летают не птицы и не самолеты, а какие-то фантастические ле-

тучие рыбы. Император живет в сумеречном, монохромно зеленом сознании. И тоже, как и герои предшествующих лент, по-своему юродивый. Его юродство заключается в том, что он — эстетствующий император. Это подчеркивает и вся его субтильная эстетская фигурка, напоминающая его любимого актера Чарли Чаплина (кстати, ему явно импонирует, что американские корреспонденты, снимая его, видят в нем шута Чарли и радостно вопят: Чарли, повернись так, Чарли, сделай то-то, и император-Чарли с достоинством, но охотно кокетничая, все исполняет, а потом не без внутренней гордости спрашивает у своего слуги: правда, я похож на Чарли?), и странное беззвучное, какое-то рыбе, долгое, неоднократно повторяющееся в фильме шевеление губами при сомкнутых зубах. «Открывает рыбка рот — непонятно, что поет», — эта русская детская песенка о нем. Он — эстетствующая рыба на престоле власти в какой-то сюрреалистической империи.

Главное же — его странное, мягко говоря, поведение, для которого американский генерал-прагматик, командующий оккупационными войсками, сразу находит точное название — невеняемый. Во время поражения его страны в войне его интересует не это (он мимоходом отдает распоряжение принять капитуляцию на любых условиях), но красота эволюции в природе (на столе у него бронзовый бюстик его бога — Дарвина). Он наслаждается видом редкого местного крабика, у которого на панцире как бы проступает рисунок лица свирепого самурая, любит старинными европейскими гравюрами. Вообще он живет в своем, замкнутом ото всего, мире. В этом, возможно, и его личная сила, позволяющая ему преодолеть узду Молоха власти, которая тоже изо всех щелей подглядывает и за ним, и управляет им, пока он — Солнце. Он не без мучительной внутренней борьбы отказывается от власти, от своей божественности, снимает с себя титул сына Солнца и радостно бежит с женой к детям как обычный человек. Солнце иллюзорной императорской власти зашло, солнце чисто человеческой жизни, возможно, взойдет... И реальная жизнь эта, как мы знаем из недавней истории, длилась еще долго.

И «Фауст». Здесь нечто *вроде бы* иное. Не только о власти, но и о ней. Этот фильм, кстати, совершенно самодостаточен и смотрится как абсолютно самостоятельный вне зависимости от тетралогии, чего нельзя сказать о трех предшествующих лентах. Те приобретают значительно большую художественно символическую выразительность именно в общем контексте, как бы существенно дополняя друг друга. «Фауст» же и без предшествующих

фильмов в художественном отношении очень хорош. Я думаю, это лучший и самый сильный фильм Сокурова. Он вполне заслуженно получил каннского льва, хотя эту награду дают нередко и за муру, но здесь точное попадание. Безотносительно к тетралогии и к теме власти он — просто хорошая художественная картина, выражающая художественными средствами (и очень сильными) некий значительный комплекс метафизических смыслов бытия и жизни человеческой, которые сильно действуют на эстетически подготовленного реципиента, доставляя высокую радость общением с большим, подлинным искусством.

Думаю, что дополнительную художественную силу этому фильму придал, прежде всего, сам архетип — уходящий в глубины человеческого бессознательного миф о Фаусте. Как он, на мой взгляд, придал в свое время и особую силу роману Томаса Манна «Доктор Фаустус». Это существенно значимый для человечества миф, сам выражающий себя через художника, взявшегося его воплощать. Так произошло и с Сокуровым. Не случайно сегодня многие художники в самых разных видах и жанрах новейшего искусства (особенно часто в театре), ощущая свою *пост*-культурную, уже как бы генетически заложенную слабость (к Сокурову это не относится, он редкое исключение) самостоятельного оригинального творчества, обращаются к древним мифам или классическим, обретшим мифологическую силу сюжетам от Гомера, Библии, древнегреческих трагиков до того же Гёте, Гоголя, Достоевского как к неким костылям художественности, причем и они далеко не всегда их поддерживают.

Итак, «Фауст». Здесь все значительно сложнее и не так символически прямолинейно, как в трех предшествующих картинах. Фильм, кстати, тоже в старинном формате 3х4, практически черно-белый, хотя в редкие моменты и появляются цветные пятна, нагруженные особым, именно художественно-символическим значением. Общий световой тон близок к предшествующим фильмам — сумеречно-серый. Однако здесь этот серый — иногда холодно-серый, иногда тепло-серый, иногда близкий к сепии или к цвету старинных немецких гравюр — художественно очень значим и поднимается нередко до утонченного эстетизма. Многие кадры и сцены фильма потрясающе красивы. По приближенности к красоте изобразительного искусства Сокуров иногда поднимается почти до Гринуэя, хотя тот в этом плане, конечно, недосыгаем. Одна из вершин живописности у Сокурова — нежный в пастельно-сепийных тонах прекрасный лик погрузившейся в свои переживания Маргариты, долго занимающий весь экран в момент ее драматического разговора с Фаустом.

Главным же носителем и предельно карнавальным символом власти в картине является, конечно, Ростовщик (выполняющий функции Мефистофеля). Он скупает души людишек, выстроившихся к нему в длиннейшую очередь (ученик Фауста Вагнер стоит там 150-м и готов уступить место Фаусту, перед ним стоят и местный пастор, и ректор университета), исполняя за это мелкие человеческие (слишком человеческие) желания. У Ростовщика предельно карикатурно безобразное тело (для этого Сокуров показывает его обнаженным, купающимся в водоеме, где женщины, в том числе и прекрасная Гретхен, полощут белье и весело подшучивают над его уродством) с маленьким хвостиком и без признаков пола, но умное, лукавое и — по-своему красивое и вдохновенное лицо (его прекрасно играет Антон Адасинский).

Фауст (Иоханнес Цайлер), напротив, угрюмый, безвольный, нищий, непонятно к чему стремящийся (и стремящийся ли вообще) ученый, который не находит в анатомируемом трупе никакой души, не верит в ее существование, да и в Бога, кажется, не верит, поэтому спокойно готов продать свою мифическую душу Ростовщику (в демоническую силу которого он поверил, убедившись предварительно в ее действительности) за одну ночь любви с Маргаритой. Он вроде бы и нравственный, честный человек, вроде бы и влюбился в Маргариту, вроде бы и стремится овладеть законами природы, чтобы что-то создать самому. Однако все это *вроде бы* — в фильме во всех его деяниях и намерениях настойчиво демонстрируется явная двусмысленность.

А вот носитель власти на земле, Князь мира сего, Ростовщик уверен во всем, все знает о людях, он верит и в Бога, естественно, ибо знает Его почти что лично, а, может быть, и понаслышке от своих предков (он мимоходом оправдывается перед Фаустом, что, дескать, Еву соблазнил не он, а его древний предок). О Боге Ростовщик постоянно и с какой-то уважительной полунасмешкой напоминает Фаусту, который навсегда застрял на первой фразе Евангелия от Иоанна (не может понять, в каком это смысле в начале было слово), при случае с юродским вожделением лобызает лик Христа на кладбищенском распятии, так же вожделенно с обезьяньими ужимками целует лик Мадонны на статуе в храме, при этом не прочь справить там же нужду, когда живот прихватило от выпитого флакончика цикуты, припасенной Фаустом для себя и готового отправиться в мир иной от беспросветности и скудости жизни. Ростовщик у Сокурова — типичный *юродивый* почти в прямом христианском смысле этого термина — умный, много знающий, но скрывающий это под личиной внешне непристойного поведения и безобразного внешнего вида, при этом еще и облада-

ющий некоторой властью над людьми, чем юродивые обычно не обладали. В общем — это совсем не Мефистофель Гёте, не Демон Лермонтова-Врубеля и не Мефистофель Антокольского (кстати, интересно и знаменательно в скобках вспомнить, что Антокольский, завершив после множества долгих поисков предельно символического и эстетски выверенного в духе модерна своего времени Мефистофеля (1883), хотел назвать скульптуру «XIX век», но потом, для «понятности» назвал все-таки «Мефистофелем», над образом которого он работал много лет).

И Ростовщик — резонер и мыслитель. С иронией относится и к конкретным персонажам, к тому же Фаусту, хотя и уважает его как незаурядную личность и прообраз импонирующего ему человека будущего, и к человечеству в целом. Мечтает о бессмертном человеке, лишенном, по сути, разума: «Мысли сокращают человеческий век. Я хочу дожить до того славного времени, когда на общественное и семейное поприще выйдет человек без мыслей, гладкий и чистый, словно речной камень, человек-долгожитель с прозрачной головой и такими же прозрачными ясными глазами... Доктора Фауста знаете? Вот он на правильном пути». Понятно, что правильный путь к человеку без мыслей — это безверие и увлечение наукой, которой только вроде бы и увлечен Фауст, и Лукавый поощряет этот путь. Хотя сам Фауст вроде бы уже и не очень высокого мнения о науке — он то ли в состоянии разочарования, то ли видит ее в ироническом свете будущего (не забудем, Фауст Сокурова — это Фауст с сокуровскими знаниями результатов научно-технического прогресса XXI века, хотя и обитает где-то в прошлых веках по сюжету).

Из разговора Фауста с Маргаритой выясняется, что наука дает такой же ответ на главный вопрос бытия, что и сама жизнь. Тогда *Маргарита* резонно и наивно вопрошает: Зачем же тогда наука?

Фауст: Чтобы занять себя чем-нибудь. Человек не может жить пустым. Вот вы, наверное, вышиваете?

Маргарита: Вышиваю.

Фауст: И наука — то же самое вышивание.

Маргарита (со слезами на глазах): Мне вас очень жалко. Ваша жизнь бессмысленна!..

А науки, которыми занимается Фауст Сокурова, весьма уважаемы в его время: алхимия, астрология, физиология... И вот тебе и на — это только вышивание для заполнения внутренней пустоты, где нет Бога, нет веры. А когда там возгорается любовь (возможно, просто страсть), он готов пойти на все, чтобы овладеть объектом желания. Понятно, что Фауст в этой сцене, если понимать ее буквально, возможно не счит нужным вдаваться в глубокие рассуждения о науке с

пустынькой девочкой, однако в фильме все художественно значимо. И другого определения науки Фауст нигде не дает. Наука — лишь вышивание для заполнения душевной пустоты...

Фауст Сокурова предстает здесь не просто художественным символом собственно «фаустовской культуры» как атеистической буржуазной эпохи господства научно-технического практицизма и прагматизма, каковым гётевский Фауст представлялся Освальду Шпенглеру, но уже символом фаустовско-фельетонной эпохи, очень созвучной рубежу XX-XXI столетий.

Этот аспект фельетонизма мог бы быть усилен одной интересной фразой из сценария Юрия Арабова, которую Сокуров, будучи сам подлинным художником, не смог (рука-душа не поднялась?) все-таки вставить в свой фильм — что-то в нем восстало против нее, — хотя диалоги фильма практически полностью совпадают со сценарием, который я счел необходимым почитать перед повторным просмотром картины. Когда при первом посещении Фаустом Ростовщика тот просит поставить ему автограф на его книге по физиологии, с юродским почтением снятой Ростовщиком с полки, он зачитывает особо понравившийся фрагмент: «... Гиппократ считал, что главная цель высокого искусства — освобождение тела от слизи, которая превалирует в человеке и вредит его здоровью. Жанр трагедии здесь особенно полезен, потому что у зрителя проливается много слез и вместе с ними уходит слизь. «Царя Эдипа» нужно смотреть поздней осенью и зимой, когда слизи в организме особенно много. А комедию, которая с помощью смеха освобождает тело от желчи, — весной и летом...».

Более едко вряд ли можно было высмеять физиологизм, но Сокуров решил, видимо, что это уж слишком актуально, ибо близкие суждения о роли искусства сегодня, в эпоху *пост*-культуры, нередко можно услышать из уст продвинутых *пост*-теоретиков. Увы!

Интересен финал фильма. Получив с помощью Ростовщика на ночь свою любимую, Фауст вроде бы (подчеркну еще раз, весь фильм строится на этих *вроде бы* — символических намеках и недосказанностях, которые существенно инициируют психику реципиента, ждущую спокойного, логически ясного развития событий, высказываний, намерений. Ан, нет! Вроде бы так, а вроде бы и наоборот!) поступает согласно данной им расписке кровью в распоряжение Ростовщика и отправляется с ним на тот свет, о чем ясно свидетельствует их встреча с убиенным им Валентином, братом Маргариты. Однако власть Ростовщика оказывается иллюзорной. Фауст рвет данную Ростовщику расписку, а самого его побивает камнями, полностью заваливая ими, и устремляется с великой надеждой, что он теперь может все, — вроде бы познал

вдруг все законы природы — по каменистой, а далее заснеженной безлюдной и безтварной вообще пустыне к каким-то сияющим (впервые за все фильмы тетралогии освещенным ярким солнечным светом) горным вершинам. Квинтэссенция всех юродивых, шутовских, невменяемых, убогих, кромешно-сумеречных, карикатурных образов-символов вроде бы носителей власти из предшествующих фильмов — Ростовщик-Мefистофель побит камнями мало симпатичным (симпатии зрителей, если уж они и возникают, то скорее на стороне уродливого Ростовщика, как это ни парадоксально, — такова воля режиссера, выраженная художественными средствами) представителем нарождающейся фаустовско-фельетонной эпохи...

Молох власти отбросил за ненадобностью даже своего главного носителя — Князя мира сего и возложил свои надежды на новую силу — предвестника техногенной цивилизации (кстати, вспомним, на него возлагал эти надежды и сам Князь), когда носителями ее станут совсем иные силы. Между тем, из-под груды камней слышится слабеющий писклявый голосок умирающего Ростовщика, обращенный к Фаусту: глупец, а кормить-то тебя здесь кто будет?..

Что еще сказать? Перед нами серьезное художественно-символическое полотно, состоящее из серии картин высокого философского звучания, *вроде бы* даже диссонирующего с главным принципом философии великого Ницше — его «волей к власти» и идеей сверхчеловека. Тетралогия Сокурова — иронический ответ Ницше, данный ровно через столетие, которое существенно и жестко (и жестоко) подкорректировало утопические идеи первого провозвестника *пост-культуры* и показало, что это уже не просто «воля», но мощная хтоническая кромешная сверхприродная сила, всесокрушающая грозная стихия, совершенно не подвластная человеку. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю. Механика судеб. Эссе. — М.: Парад, 1997.
2. Бычков В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. — М.: Издательство МБА, 2010.
3. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. — М.: Прогресс-традиция, 2012.
4. Бычков В. Художественный Апокалипсис Культуры: Строматы XX века. Кн. 1-2. — М.: Культурная революция, 2008.
5. Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века. — М.: РОССПЭН, 2003.
6. Сокуров А. Части речи. — СПб., Сеанс, 2006.
7. Сокуров А. В центре океана. Сборник эссе и рассказов. — СПб.: Амфора, 2011.