



## «Фауст» А. Сокурова: проекция политических катастроф в истории XX века на трагедию Гёте

**Н.А. Хренов**

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

Фильм А. Сокурова, поставленный по трагедии Гёте «Фауст», не является экранизацией в привычном смысле этого слова. Использование классического произведения для высказывания о современности способно обернуться вульгарным и поверхностным толкованием. Но, как свидетельствует фильм, идея режиссера включить новый фильм в тетралогия, то есть в группу его фильмов, посвященных диктаторам XX века, диктует внимательное чтение первоисточника. Пытаясь разобраться в первичных интенциях замысла Гёте, автор статьи (цикл статей, начало в № 17) обнаруживает исходную точку возникновения в западной культуре комплекса демонизма, объясняющего, в том числе, и восприятие в политической истории XX века вождей.

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

### Трагедия Гёте — первый диагноз последствий проекта модерна

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

Ощутив в этой цивилизации свободу, вернее, помыслив ее, фаустовский человек всю свою энергию и свой интеллект обратил на то, чтобы пересоздать не себя, а общество, культуру, государство и, наконец, природу. Гёте не случайно заканчивает свою трагедию грандиозной стройкой, одной из тех многочисленных строек, к которым человечество привыкло в XX веке. В финале трагедии разворачивается грандиозное строительство

плотины, в которое втянуты тысячи людей, и руководит этим строительством Фауст. Эти строители укрощают водную и, вообще, природную стихию, отвоевывают у нее часть суши. Идет преодоление и укрощение природы, и утверждается культура, а еще точнее, цивилизация, которая, как свидетельствует история Запада, сначала воспринималась синонимом культуры, а потом ее антагонистом.

Мотив строительства плотины напоминает что-то очень знакомое, например, строительство Беломоро-Балтийского канала в эпоху Сталина, воспетого некоторыми известными советскими писателями. И этот факт, кажется, тоже приближает к замыслу режиссера объединить в тетралогии фильмы о диктаторах XX века и фильм «Фауст». В первой половине XX века в новой российской империи — уже большевистской — тоже много чего возводили. Не без влияния, естественно, установок западной цивилизации, которые стали тиражироваться во всем мире, в том числе, в России.

Еще в XIX веке, отмечая распространение цивилизаторских установок Запада, Н. Данилевский предостерегал русских от этой строительной сутолоки и горячки, которая перекинулась с Запада в Россию. Он писал, что если бы Западу удалось реализовать свои идеи в России, каналов бы много понастроили. «Каналов было бы невесте сколько понакопано, железных дорог, — пишет Н. Данилевский, — десятки тысяч верст настроено, о телеграфах и говорить нечего; на Волге, что на Миссисипи. Не сотни, а тысячи бы пароходов плавало; да на одной ли только Волге! — и Дон был бы сделан как надо судоходным, и Днепровские пороги — взорваны, что ли, или прорыты; и какой бы славный вид открывался в дальней перспективе»<sup>1</sup>.

Таким образом, строительство плотины в «Фаусте» стало символом цивилизационных устремлений Запада, его способности и воли к пересозданию в соответствии с идеей разума всего существующего. Но этот эпизод укрощения природной стихии, строительства плотины в фильме у А. Сокурова отсутствует. В данном случае мы вовсе не стоим на позиции, которую обычно высказывают строгие критики, пишущие об экранизациях. Они часто упрекают режиссеров в вольном обращении с литературными первоисточниками, неправоммерно выпускающими те или иные сюжетные эпизоды, без которых трудно донести основную мысль произведения. Но в данном случае, когда мы упрекаем режиссера за то, что в его фильме отсутствует эпизод строительства плотины, мы вовсе не придерживаемся именно такой точки зрения. Нам кажется, что режиссер зря упускает возможность, которая бы, действительно, позволила найти и подчеркнуть связь, на

<sup>1</sup> Данилевский Н. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 1991. С. 63.

которой он настаивает, утверждая, что фильм по трагедии Гёте примыкает к его фильмам о диктаторах.

Когда это суждение было высказано нами во время дискуссии во ВГИКе, проведенной по следам просмотренного фильма «Фауст» при участии сценариста этого фильма, Ю. Арабов нам возражал. Как он утверждал, с некоторых пор мотив строительства стал в кино избитым. И вообще, отметил он, обо всем этом сказано у А. Платонова. Но ведь близкий к теме строительства роман А. Платонова «Котлован» все же экранизирован не был. Но даже если бы и был экранизирован, что это доказывает? Ровным счетом ничего. В данном случае такой аргумент неприемлем. Ведь к тому времени, когда Гёте писал свою трагедию, сюжет о Фаусте тоже успел стать едва ли не избитым. Но ведь Гёте, слава богу, это не остановило.

Мотив возведения плотины, кроме всего прочего, мог бы иметь символический смысл и использован при характеристике не только западной цивилизации, но и вообще возникших на Западе и распространившихся на весь мир радикальных идей модерна. Ведь что такое эпоха Гёте, эпоха Просвещения, как не ранний модерн, из которого вышли все идеи о революции, о пересоздании общества, но не самого человека, и распространились на весь мир, в том числе, и на Россию? Тем более, что социализм О. Шпенглер тоже относил к фаустовскому жизнечувствованию, правда, ставшему иррелигиозным<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 546.

### Гомункул как бессознательный набросок будущего диктатора

Кстати сказать, в трагедии Гёте есть и еще один мотив, который вырвался из мироощущения раннего модерна. Это мотив создания искусственного человека, в котором пародируется идея воспитания нового человека, способного существовать в новом обществе, возникшем на основе разума. Эта идея предстает здесь в парадоксальном образе Гомункула, который вызывает к жизни ученик Фауста — Вагнер. Вагнер боготворит Фауста и, как он признается в фильме, хочет чаще бывать в его лаборатории, слушать его и учиться у него. И то обстоятельство, что удача благоприятствует именно Вагнеру, призвано свидетельствовать о том, что Фауст тоже причастен к появлению Гомункула. Спустя время, Вагнер ожесточится, будучи оттолкнутым Фаустом, изверившимся в науке. Он будет утверждать, что это Фауст пользуется его, Вагнера, идеями.

Идея Гомункула — идея времени Гёте, идея создания существа, оторванного и от природы, и от культуры. Потом данный сюжет будет странствовать в литературе. В качестве иллюстра-

ции этой овладевшей многими идеи создания искусственного живого существа можно было бы напомнить известный роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», появившийся в 1818 году. В нем естествоиспытатель и химик, «коллега» Фауста Виктор Франкенштейн бросает вызов Творцу, раскрывая тайну создания жизни. Ему удается создать живое существо, но все заканчивается весьма трагично: болезненно ощущающим свое одиночество творением ученого овладевает жажда ненависти и мести людям, и он становится убийцей. Превосходное ответвление фаустовской идеи, которое потом возьмет на вооружение массовая культура.

Отзвук идеи создания Гомункула можно найти в немецком экспрессионистском кино в начале XX века. В 1916 году режиссер О. Рипперт ставит фильм «Гомункулос». Речь в нем идет об искусственно созданном в реторте, ученым Гансенем и его ассистентом, существе. В сюжете мы буквально узнаем мотив из трагедии Гёте. Любопытно, что существо это остро переживает свое одиночество, ощущая себя отщепенцем. Оно проникается презрением к людям. Чтобы отомстить им, становится диктатором и, в конце концов, развязывает мировую войну. Когда Фауст, испытывая терзания совести перед свиданием с Маргаритой, восклицает «Скиталец, выродок унылый, / Я сею горе и разлад, / Как с разрушительной силой / Летящий в пропасть водопад»<sup>3</sup>, то он дает не только характеристику себе, но и романтическому индивидуалисту и, конечно, Гомункулу.

Сюжет фильма О. Рипперта просто подводит к идее А. Сокурова, уловившем связь между фаустовским комплексом и диктаторами XX века. Уделивший мотиву Гомункула, который в немецком кино первых десятилетий XX века не сводится лишь к фильму О. Рипперта, внимание в своей книге «От Калигари до Гитлера» З. Кракауэр пишет о том, что пригрезилось режиссерам немецкого экспрессионистского кино, то со временем врывается в политическую историю; и что после прихода Гитлера к власти, гомункулосы разгуливали по площадям немецких городов, превращаясь в головорезов<sup>4</sup>. Реальность буквально повторяла образы, впервые запечатленные ранним немецким кино.

Размышляя над немецкими фильмами этого рода, в том числе, над теми, в которых есть мотив Гомункула или он подразумевается, З. Кракауэр утверждал, что они предшествовали образу реального политического диктатора, представшим позднее тоже таким Гомункулом. Этот Гомункул, которого в трагедии Гёте удалось создать восторженному ученику Фауста и которого он принесет на встречу с Маргаритой и будет ей показывать, поставлен

<sup>3</sup> Гете И. Избранные произведения: в 2-х т., т. 2. М., 1985. С. 267.

<sup>4</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 289.

рядом с героем гётевской трагедии. Правда, неосторожное движение Маргариты станет причиной падения колбы и смерти живого существа. Однако в этом эпизоде только подчеркивается, что Маргарита у Гёте ассоциируется с женским началом вообще, а оно, в свою очередь, является выражением нравственности и человечности, то есть стихией, противостоящей искусственно созданному существу, подчиненному разрушительным инстинктам.

Не случайно именно Маргарита становится причиной разбившейся реторты и смерти Гомункула. Более того, Маргарита здесь предстает тем образом женского начала, что культивировался романтизмом<sup>5</sup>. Влияние романтиков на Гёте тоже, видимо, имело место. Ведь, по Гёте, культ науки и вообще разума есть выражение мужского начала и мужской культуры. Но, как свидетельствует история с Фаустом, разум не способен решить все задачи. Страсть Фауста к Маргарите возникает потому, что его разум вторгся в сферу чувств. Образовавшийся вакуум необходимо восполнить. Маргарита представляет женскую культуру, то есть культуру чувства, о значимости которой, ощущая уязвимые стороны галантного века, связанные с гипертрофией рационального начала, писали Руссо и Шиллер. Но Маргарита несет с собой не только стихию чувств, но и природы, от которой далеко ушли рационалисты XVIII века. Поэтому Маргарита и влечет Фауста. Но рационалист Фауст не смог воспользоваться тем, что обеспечило бы гармонический строй его души. Его разум слишком холоден. Представившаяся возможность им не используется. Он слишком рационален, чтобы на этом остановиться и обрести счастье. Он переступает то, что несет с собой Маргарита и что представляет часть его души. Но ведь души, в чем призван убедить нас первый эпизод фильма А. Сокурова, оказывается, не существует. В этом эпизоде Фауст вместе с Вагнером занимается анатомией в лаборатории, не обнаруживая в труп души. «Я ее не нашел...», — восклицает в первом эпизоде литературного сценария Фауст.

Именно поэтому и оказываются рядом с Фаустом, с одной стороны, Мефистофель, а с другой — Гомункул как его двойники. Отрыв от природы и пренебрежение чувствами способствуют формированию в нем холодного расчетливого ума и возникновению чувства одиночества. Сближение с Маргаритой могло оказать на Фауста исцеляющее действие. Но оно заканчивается трагедией и для Маргариты, и для Фауста. То средство спасения, которое ему предложила судьба, не сработало. Далее Фауст будет следовать той логике, которая у А. Сокурова станет главной и исчерпывающей. И эта сокуровская логика явно не во всем совпадает с тем, как мыслил сам Гёте. Ведь во второй части траге-

<sup>5</sup> Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 71.

дии Гёте Фауст предстает уже предпринимателем. Он возглавляет строительство плотины. Поскольку именно в процессе этого строительства он и ощущает полноту бытия, поскольку у него возникает необходимость остановить это мгновение, то, по Гёте, — это и есть подлинный финал трагедии.

Смысл своей жизни Фауст находит не в науке и не в любви, а в деятельности. Это весьма позитивный исход трагедии, к которому в конце жизни приходит поэт. Но не слишком ли такой исход дела выдает в Гёте рационалиста? Не является ли такой финал слишком искусственным? Не закончилась ли трагедия «Фауст» гораздо раньше, когда герой, переступив через любовь Маргариты, превращается в холодное и одинокое существо, которому отныне не суждено обрести спокойствие? Разве не этот мотив является в истории Фауста главным?

И понятно, почему А. Сокуров, исключивший из своей версии «Фауста» многие и многие эпизоды трагедии Гёте, все же оставил в фильме мотив Гомункула. Создание Гомункула как результат успехов естественных наук бросает свет и на самого Фауста. Фауст — тот же самый Гомункул. Это, как его видит Гёте, — новый тип человека, впервые демонстрирующий, что он — никакое не подобие Бога, что бы по этому поводу ни говорил сам Фауст. На упреки Духа, назвавшего его «сверхчеловеком», он возражает: «Я, образ и подобье божье...»<sup>6</sup>. Но его земное существование вовсе не предполагает повторения пути Христа, закончившегося Голгофой. Впервые он дает волю и своим идеальным устремлениям, и своим разрушительным страстям, своей жажде познания и жажде наслаждения. Впервые мы видим тип человека, устремленного к тому, чтобы не подражать Богу, а занять его место и быть свободным.

Не забудем, что воссоздаваемая Гёте ситуация — нечто вроде экспериментальной ситуации. Ведь действию в трагедии предшествует разговор Бога с Дьяволом, то есть Мефистофелем. Бог предоставляет человеку свободу. Более того, он диктует дьяволу вызвать к жизни как можно больше препятствий, трудностей и соблазнов, чтобы испытать Фауста, спровоцировать в нем все, что есть и святого, и разрушительного. При этом Бог почему-то уверен, что Фауст выдержит и преодолет все препятствия. Собственно, предшествующий действию разговор Господа с дьяволом как раз и напоминает библейскую историю об Иове<sup>7</sup>. Способен ли Фауст преодолеть препятствия, которые выпадут ему на жизненном пути и сохранит ли он свою человечность, спасет ли себя? Да ведь не просто выпадут. Нужно эти препятствия искусственно создать и испытать его.

<sup>6</sup> Гёте И. Указ. соч. С. 144.

<sup>7</sup> Гёте И. Указ. соч. С. 144.

<sup>8</sup> Гёте И. Указ. соч. С. 136.

Вот характеристика Фауста, данная Мефистофелем Господу: «Он рвется в бой, и любит брать преграды, / И видит цель, малящую вдаль, / И требует у неба звезд в награду / И лучших наслаждений у земли»<sup>8</sup>. Мефистофель здесь набрасывает портрет не вообще человека, а человека эпохи модерна, то есть человека, провозгласившего свободу, но еще не успевшего обуздать страсти. Между тем, это портрет именно современного человека. Того человека, диагноз которому поставит А. Шопенгауэр. Этим диагнозом будет индивидуализм. А. Шопенгауэр и предложит способ лечения — вернуться к Востоку и, наконец-то, осознать в нем не только ценности, которые противостояли утверждению самостоятельной по отношению к Востоку культуры еще в античности, но и те ценности Востока, которыми Запад до сих пор не смог воспользоваться и которые привели его к нравственному тупику. Кстати, этой мысли поворота к Востоку и ассимиляции его ценностей Гёте тоже не был чужд, о чем и свидетельствует его «Западно-восточный диван».

В данном случае Бог оказывается оптимистом и первым утлюпистом. В этом он похож на всех просветителей, убежденных в том, что эпоха Гёте — великая эпоха. Именно в ней человек впервые оказывается способным продемонстрировать свое совершеннолетие, свой разум и свой нравственный императив. До сих пор такая возможность не предоставлялась ни светской, ни духовной властью. Наконец, он обретает свободу... Но, несмотря на оптимизм Бога, каков все же результат? Он — плачевный. Как оказывается, вовсе не Фауст хозяин своих страстей, страсти владеют им. Во всяком случае, такой вывод вытекает из первой части трагедии. Во второй же части у Гёте, как в свое время у Гоголя, герой изменяется в лучшую сторону. Он предстает уже строителем. У Гёте знаменитое «В начале было слово» оказывается в иной интерпретации: сначала было дело. Именно в деле, в деятельности Фауст и предстает во второй части, к которой, как уже сказано, А. Сокуров интереса не проявил.

Но разве в первой части Фауст не предстает двойником искусственного создания — Гомункула, лишённого нравственного начала? Как и Гомункул, образ которого после Гёте был растиражирован в литературе, Фауст одинок. Не случайно О. Шпенглер скажет, что фаустовское жизнечувствование связано с «Я», «затерявшимся в глубочайшем одиночестве и пространстве»<sup>9</sup>. Собственно, в этом шпенглеровском суждении заключается весь смысл сокуровского фильма. Именно этот смысл режиссер вкладывает в финальный эпизод.

<sup>9</sup> Шпенглер О. Указ. соч. С. 510.



### Прозрения Гёте: от утопии к антиутопии

А ведь последний эпизод трагедии Гёте — строительство плотины, конечно же, имеет символическое звучание. Это не только конкретный строительный объект. Это символ возводимой западной цивилизации, ее триумф, ее рационализм и устремленность к воплощению идеальных и разумных социальных проектов. Жаль, конечно, что в фильме эпизод строительства плотины не воспроизводится. Из фильма выпадают восторженные суждения Фауста и комментарии к ним Мефистофеля на фоне строительной горячки. Фауст диктует надсмотрщику: «Усилий не жалея! / Задатками и всевозможной льготой / Вербуй сюда работников без счету / И доноси мне каждый день с работы, / Как подвигается рытье траншей»<sup>10</sup>. Наблюдая все это, Мефистофель не столько для Фауста, сколько для себя говорит: «На этот раз, насколько разумею, / Тебе могилу роют — не траншею»<sup>11</sup>. А чуть раньше, слушая Фауста, когда тот с гордостью говорит о том, что рабочие «возводят вал и насыпи крепят», Мефистофель про себя комментирует: «На мельницу мою ты воду льешь / Плотиной думая скотать буруны, / Морскому черту, старику Нептуну, / Заранее готовишь ты кутеж / В союзе с нами против вас стихии, / И ты узнаешь силы роковые, / И в разрушенье сам, как все, придешь»<sup>12</sup>.

Вот это изречение: «И ты узнаешь силы роковые, / И в разрушенье сам, как все, придешь», высказанное персонажем, выражающим силы зла, и составляет смысл прозрения Гёте. Как можно представить, у Гёте имеет место двойственное отношение к возникшим в его время религии прогресса и культу разума. Строительная вакханалия в самом разгаре, а человек, в данном случае, герой, Фауст, умирает. Не случайно Гёте назвал свое произведение трагедией. И то, что он так долго создавал его, свидетельствует, как трудно ему было сопротивляться идеям своего времени. Да и высказывает он критику этих идей устами Мефистофеля. Видимо, трудно эту критику себе позволить, если твоя должность — министр Веймарского герцогства. Смерть Фауста заставляет еще раз вспомнить один из первых эпизодов трагедии, свидетельствующий о том, что центральный мотив «Фауста» — не столько сделка с дьяволом, сколько эксперимент над человеком, инициатором которого выступает сам Господь.

Почему, собственно, этот эксперимент затевается? Да потому, что Фауст — тип свободного человека, нарушающего все табу, а, следовательно, способного занять место Бога и даже самому стать Богом. Неужели неинтересно, чем этот человек может кончить? Нужно понаблюдать его в действии. Господь — оптимист. В нем есть что-то от просветителей XVIII века. Он верит, что

<sup>10</sup> Гёте И. Указ. соч. С. 609.

<sup>12</sup> Там же. С. 608.



Фауст вырвется из любого тупика. Но при сем он требует, чтобы Мефистофель создал для Фауста препятствия, отдает его под дьявола опеку: «И, если можешь, низведи / В такую бездну человека, / Чтоб он тащился позади»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Гёте И. Указ. соч. С. 137.

Раздумывая над финальным эпизодом трагедии, нельзя сказать, что Фауст из тупика выбрался. Совсем наоборот. Устав свой путь трупами, он оказался на краю могилы. Дело, однако, не только в Фаусте. Его разрушительная, неукротенная сила становится характеристикой всей западной цивилизации. Эта цивилизация, созидая, разрушает, что проницательно усматривает в возведении плотины сам дьявол, демонстрирующий мудрость, как это делал и булгаковский Воланд, который, очевидно, заимствовал у Мефистофеля Гёте некие черты. Если Фауст, в конечном счете, предстает все же утопистом, то Мефистофель в этой утопии увидит то, что сегодня после всех эпохальных строек остается для нас актуальным, а именно, антиутопию. Выясняется, что циник и скептик Мефистофель умнее своего спутника — ученого мужа Фауста. На эту особенность Мефистофеля обратил внимание еще Шиллер, который, как пишет А. Аникст, уловил в Мефистофеле «голос разума»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Аникст А. Указ. соч. С. 251.

### **Кто же является подлинным носителем демонического начала?**

Гёте — несомненно гений. А от гения мы вправе ожидать современных и точных оценок, к чему общество в целом бывает обычно не готово. Это А. Сокуров знает по себе. И мы знаем примеры оценок, намного опережавших реальные процессы. Известен пример с «Бесами» Ф. Достоевского или с поэмой «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше. Уже отмечалось, что Гёте писал «Фауста» несколько десятилетий, закончив его перед смертью, он начал его писать с начала 70-х годов XVIII века. Против течения идти трудно. Трудно сформулировать истину, к пониманию которой человечество будет готово лишь спустя столетия. Гёте обозначил истоки той трагедии, которая приняла в XX веке столь катастрофические формы. Гёте, современник просветителей, не всегда разделял их рационализм и исторический оптимизм. Он предвосхитил наши оценки, названные Шпенглером «закатом» цивилизации. Он — наш современник.

Это ощутил другой гений — кинорежиссер А. Сокуров. Постепенно нам становится понятно, почему он включил «Фауста» в свою тетралогию. Между XX веком и временем Гёте есть связь. Режиссер, возвращаясь к самым истокам, к раннему модерну, обнаруживает у Гёте то, что роднит его с нашим постмодернистским временем.

Но зададимся и иным вопросом: вкладывает ли режиссер в трагедию Гёте свое содержание или содержание, которое нам известно по фильму А. Сокурова, уже имело место у самого Гёте? Представляется, что имеет место последнее. Но трудно идти против течения. Гёте не был бунтарем, как Байрон, например, которого он высоко ценил. Он был государственным мужем. Трудно сказать, почему вторая часть «Фауста» была опубликована лишь после смерти поэта. Может быть, Гёте имел намерение продолжать разрабатывать сюжет, а, может быть, опасался того шума, который мог возникнуть после публикации, что могло ему как государственно-му мужу повредить. Во всяком случае, Гёте завещал опубликовать вторую часть трагедии лишь после своей смерти<sup>15</sup>. Дело тут явно не в покидающих поэта силах, о чем мы можем судить, читая разговоры И. Эккермана с Гёте. Возможно, причина кроется в сомнениях, опасениях и страхе перед открывшейся истиной. Совсем не случайно некоторые свои прозрения Гёте высказывает устами Мефистофеля. Их, действительно, мог высказать лишь дьявол, а вовсе не человек, занимающий важную государственную должность.

<sup>15</sup> Аникст А. Указ. соч. С. 216.

Когда смотришь фильм А. Сокурова, приходится забыть те трактовки образа Фауста, которые в нашей литературе имеют место. Вот как, например, представляет Фауста А. Аникст. «Фаусту не чужды слабости, ошибки, заблуждения. И все же он носитель лучшего в человеке — разума, благородных чувств, ему свойственно стремление к совершенству, жажда беспредельного знания и вера в конечное торжество лучших начал жизни»<sup>16</sup>. Весьма мягкая, можно сказать, оптимистическая трактовка. Что же касается Фауста А. Сокурова, то это нечто другое, и такая оптимистическая трактовка, в которую заставлял себя верить Гёте и верил созданный им Господь, затевающий этот эксперимент и призвавший с этой целью беса, к фильму явно не подходит.

<sup>16</sup> Аникст А. Указ. соч. С. 147.

Так что же такого «крамольного» с точки зрения своей эпохи открыл Гёте, что не укладывалось в представления утопического столетия, в установки просветителей? Стремясь ответить на этот вопрос, мы приходим к констатации следующего приступа удивления, которое нас не покидало до конца просмотра фильма. Удивления, которое перейдет, пожалуй, даже и в восторг от неожиданно возникшего озарения, освещающего суть замысла режиссера. Действительно, охватывает еще большее удивление, когда обнаруживается, что из знакомого сюжета исчез самый яркий персонаж, который когда-либо в истории искусства имел место, вернее, исчезла его традиционная трактовка. Речь идет о дьяволе по имени Мефистофель. А. Сокуров лишает его дьявольской силы, превращая в больного, немощного, калеку, почти бомжа.

Но такое весьма вольное обращение с классическим текстом грозит деформацией смысла. Если дьявол лишен магической мощи, то вроде бы и весь сюжет лишается напряжения и логики. Но ведь не лишается! Почему? Тут, пожалуй, мы перестаем удивляться и начинаем понимать логику режиссера. А она заключается в том, что демоническое начало, носителем которого должен быть Мефистофель, как это и есть во всех интерпретациях трагедии Гёте, режиссер в фильме переносит на самого Фауста. Демоническое подстергает человека, когда он, будучи одержим идеей безграничной свободы, теряет ощущение нравственной нормы.

Мало кто до А. Сокурова заметил то обстоятельство, что у Гёте Мефистофель поставлен рядом с Фаустом вовсе не для того, чтобы противопоставить демонизм духовности. Совсем нет. Мефистофель рядом с Фаустом потому, что мефистофелевское, то есть демоническое начало присуще и самому Фаусту. Присутствие Мефистофеля в трагедии объясняется необходимостью выявить в центральном персонаже тот демонизм, который у Мефистофеля предстает в гипертрофированной форме.

Иначе говоря, Мефистофель утратил свою привычную оперную ауру, перестал быть носителем демонической стихии, что, вообще-то, всегда было хрестоматийным. Иначе говоря, театральность дьявола в фильме значительно потускнела. Им стал местный ростовщик, о котором в городе известно, что он — колдун. Его стараются избегать, обходить, и только отец Фауста, тоже врач, как это показано в фильме, встречая его на улице, избивает палкой. Мефистофель у А. Сокурова утрачивает свою ауру потому, что происходит метаморфоза, в результате которой становится очевидным, что дьявол у Гёте — нечто вроде метафоры. Он нужен Гёте как обозначение демонической стихии, не более того, а по отношению к Фаусту внешней силы. Когда же Гёте найдет подлинного носителя демонизма, его обозначение в виде Мефистофеля будет излишним. Мысль Гёте такова: носителем демонической силы становится сам Фауст. Полагаем, что именно в этом заключается замысел не только данного фильма, но и всей тетралогии А. Сокурова.

Смысл всего этого замысла можно попытаться сформулировать как происхождение и распространение демонического начала, развертывающегося в западной культуре параллельно атеизму и нигилизму. А также проникновение этого начала в политику, власть, массовую психологию и т. д. Обнаружение этой центральной мысли в трагедии Гёте как раз и объясняет, почему режиссер сопоставляет свой фильм со своими предыдущими фильмами о

диктаторах. И если так смотреть на фильмы А. Сокурова, то мы постепенно привыкаем к мысли о том, что его новый фильм представляет часть, видимо, заключительную, всей тетралогии. Ведь и Ленин, и Гитлер — это не просто политические деятели и вожди, но, в том числе, и носители демонического начала, носители зла, которое для массы в XX веке оказалось столь притягательным.

Получается, что, сделав объектом своего внимания демоническую стихию в ее политических, а потому и катастрофических формах, то есть в образах Гитлера и Ленина, режиссер ощутил необходимость обратиться к исходной точке, к историческому генезису, а, следовательно, к тому источнику, который позволил бы вернуться к первоначалу, к зарождению этой тенденции. Таким первоисточником и стала трагедия Гёте.

Однако такой ракурс рассмотрения произведения Гёте не может не спровоцировать вопрос о самом поэте, о его позиции и об отношении этой его позиции к художникам и мыслителям, которые были его современниками и которых можно было бы назвать представителями раннего модерна. В данном случае можно еще раз обратиться к образу Мефистофеля, устами которого Гёте высказывает, в том числе, и те мысли, которые, будь они высказаны им самим, могли бы показаться им странными. Кстати сказать, далеко не все современники Гёте поняли и приняли трагедию. Ведь Гёте передал Мефистофелю и нечто такое, что было свойственно ему самому. Одно из признаний Гёте как раз об этом свидетельствует: «...Не только мрачные, неудовлетворенные стремления главного героя, но и насмешки и едкая ирония Мефистофеля являются частью собственного моего существа»<sup>17</sup>. Мефистофель, кроме всего прочего, еще и носитель скептицизма, который был весьма полезен в эпоху рождения одной из величайших утопий в мировой истории — утопии модерна или Нового времени. Потому, видимо, работа над трагедией у Гёте и продвигалась с такими трудностями. Потому он никак не мог ее закончить. ■

*(Окончание цикла статей в следующем номере)*

---

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аникст А. Гете и Фауст. От замысла к свершению. — М., 1983.
2. Гете И. Избранные произведения: в 2-х т., т. 2. — М., 1985.
3. Данилевский Н. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. — М., 1991.
4. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб., 1996.
5. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. — М., 1977.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. — М., 1993.

<sup>17</sup> Аникст А. Указ. соч. С.148.