

УДК 821.112.2

УДК 791.2

ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ «ФАУСТ», ИЛИ ПОЧЕМУ МЕФИСТОФЕЛЬ ОПЯТЬ ПРОИГРАЛ ПАРИ



Ирина Анатольевна Черненко

кандидат филологических наук, доцент Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)
e-mail: i.a.chernenko@yandex.ru

Аннотация. Статья выявляет особенности интерпретации фаустианского сюжета в фильме «Фауст» (реж. Ф. Мурнау, киностудия «УФА», 1926 год). В статье учитывается специфика кинематографической визуализации, принципы экспрессионистской эстетики и диалогические отношения с трагедией И.В. Гете. Особое внимание уделяется концептуально важным сценам (спор высших сил, сад Маргариты и др.), их живописным проекциям и источникам.

Эпизоды киноленты Мурнау, построенной на переключке как литературных, так и визуальных аллюзий, иногда воспринимаются как противоречащие друг другу по своим художественным характеристикам. В статье делается вывод о том, что фильм структурирован с учетом не эстетической, а этической доминанты. Спор о власти над Землей (спор о человеке) между Архангелом и Мефистофелем решается на протяжении всего фильма. Противостояние добра и зла воплощается в системе оппозиций «ангел – демон», «хаос – гармония», «черное – белое», «смерть – спасение», «апокалипсическое – идиллическое» и визуализируется с использованием новаторских кинематографических приемов.

Ключевые слова: Фауст, Мурнау, Гете, спор о человеке, божественное и дьявольское, добро и зло, кино-экспрессионизм.

История создания и рецепции нового «Фауста»

Сюжет о Фаусте привлекал кинематограф с момента его появления. Ж. Лурселль перечисляет первые короткие разножанровые опыты французских кинематографистов по его воплощению средствами нового искусства. Ряд «проб» открывает миниатюры, снятые братьями Люмьер примерно в 1897 году, «Метаморфоза Фауста и появление Маргариты» и «Появление Мефистофеля», а также хронологически близкие ленты Ж. Мельеса, находившегося под сильным впечатлением от музыкальных шедевров Ш. Гуно и Г. Берлиоза. Далее, в 1911 году Э. Кодем был создан кукольный фильм «Совсем маленький Фауст». В 1922 году Ж. Буржуа снял своего «Фауста» «по рельефной технологии Сезара Паролини» [Лурселль].

Однако сюжет, нередко воспринимаемый как специфически немецкий, получил первое масштабное кинематографическое оформление именно в Германии. Речь идет о «суперколоссе УФА¹» – фильме «Фауст» режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау, вышедшем на экраны в 1926 году. «Концерн УФА предполагал превратить фильм в монумент культуры» [Кракауэр: 151].

Работа над лентой о докторе-чернокнижнике велась уже в 1924 году. Режиссе-

ром на тот момент был Людвиг Бергер, которого позднее заменил Мурнау. Одним из вдохновителей проекта можно назвать Эриха Поммера, руководителя по производству кинопродукции концерна «УФА» и одновременно высокого чиновника Главного управления кинематографии – организации, которая определила развитие немецкого кино периода Веймарской республики. «В согласии с политикой германского правительства Поммер был проводником определенной линии в международных связях немецкой кинематографии» [Садуль], и рассчитывал на международное признание немецких фильмов.

Экономически благоприятная эпоха стабилизации немецкой марки, 1924 год, обернулась эпохой одновременно наступившего кризиса немецкой кинопромышленности, связанного с потерей заграничного спроса на немецкие фильмы и «нашествием» Голливуда. Поммер поддерживал формы сотрудничества европейских кинопроизводителей, которые позволили бы выйти из кризисной ситуации. В интервью французскому журналисту немецкий продюсер явственно выразил идею ориентации на европейского зрителя, выгодную не только немецкой кинопромышленности: «Нужно суметь установить систему обмена, позволяющую ускорить амортизацию

¹ «Universum Film Aktiengesellschaft».

созданных фильмов. Нужно научиться создавать “европейские фильмы”, которые, не будучи ни французскими, ни английскими, ни итальянскими, ни немецкими, были бы фильмами “континентальными”. Перед ними откроется возможность широкого показа по всей Европе, облегчится компенсация затрат, которые велики во всех странах» [цит. по: Садуль].

Как представляется, потенциал фаустианского сюжета как нельзя более соответствовал чаяниям Поммера о возможностях кино, интересного европейскому зрителю. «На долю “Фауста” <Мурнау – И. Ч.> выпал значительный успех» за границами Германии, что отметил в «Психологической истории немецкого кино» даже З. Кракауэр, который активно не принял данную киноинтерпретацию сюжета, прибегнув в оценках к достаточно резким выражениям. Однако, несмотря на внимание публики, финансовый результат предприятия не оправдал ожиданий, не окупились грандиозные траты на съемочные эксперименты и технические новации. «Для этого фильма Мурнау располагал фактически неограниченными средствами. И тем не менее “Фауст” завершился финансовой катастрофой, после которой Мурнау покинул

Германию. Его уже некоторое время приглашала фирма “Фокс”» [Садуль]. В Голливуд также уехали Поммер и исполнитель роли Мефистофеля Эмиль Яннингс.

Премьерные показы фильма в Берлине состоялись 25 августа (для прессы) и 14 октября 1926 года. С тех пор фильм много раз удостоивался диаметрально противоположных оценок. Восторженные оценки обусловлены прежде всего новаторскими достижениями съемочной группы, которая создавалась, если можно так сказать, с прицелом на будущий шедевр. Роберт Херльт, выдающийся художник-сценограф, автор декораций, художник по костюмам уже имел опыт совместной работы с Мурнау в «Последнем человеке» (1924) и «Тартюфе» (1924), как, впрочем, и исполнитель роли Мефистофеля Яннингс (игра которого тоже вызвала множество положительных откликов). Был приглашен оператор Карл Хоффманн, способный, по мнению Херльта и второго художника-сценографа Вальтера Рерига, воплотить их экспериментальные идеи. Блестящий актерский ансамбль¹ составили мастера мировой известности, и дебютанткой была лишь исполнительница роли Маргариты Камилла Хорн, да и то по стечению обстоятельств:

¹ Геста Экман (Фауст), Эмиль Яннингс (Мефистофель), Камилла Хорн (Гретхен), Фрида Рихард (мать Гретхен), Вильгельм Дитерле (Валентин), Иветт Жилбер (Марта Швердтляйн), Эрик Барклай (герцог Пармский), Ханна Ральф (герцогиня Пармская), Вернер Фуеттерер (Архангел), Ханс Браузеветтер (крестьянский парень), Лотар Мютель (монах), а также Ханс Рамо, Херта фон Вальтер, Эмми Вида.

роль Маргариты готовили для знаменитости – Лилиан Гиш. По стечению же обстоятельств команду пополнил и сценарист Ханс Кизер, проявивший себя ранее как поэт и режиссер.



Рис. 1. Режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау и актеры «Фауста» на съемочной площадке в перерыве между съемками. Слева направо: Мурнау, Иветт Жильбер (Марта), Геста Экман (Фауст), неизвестный и Эмиль Яннингс (Мефистофель).

Отметим почти безоговорочное восхищение операторской работой, сценографией («архитектурой» декораций) и результатом их совместного творчества. «Здесь все задачи <...> решены с мастерской виртуозностью. Фотографии Хоффманна вызывают безграничный восторг. Его камера рисует картины <...> Рериг и Херльт устанавливали строения, выбирали ландшафты» (из рецензии Х. Волленберга, опубликованной 15 октября 1926 года в «Лихтбильд-бюне» после бер-

линской премьеры). Благодаря их «чувству стиля, инстинкту живописцев, знанию процесса совместной с Хоффманном работы» был осуществлен этот прорыв [Wollenberg].

Варианты отрицательных оценок связаны с не оправдавшимся ожиданием увидеть не самостоятельное произведение, а киноверсию известных литературных шедевров. Здесь под прицелом оказался автор сценария Ханс Кизер. Принято считать, что Кизер обратился к трем источникам – народной книге о Фаусте, драме Марло и трагедии Гете. Кроме того, у Кизера, по всей видимости, была возможность познакомиться и учесть в собственной версии сценарные идеи Бергера (который, как уже говорилось, начинал работу над фильмом).

Интересно, что в критических оценках повторяется уничижительное здесь сравнение с либретто к опере Гуно. Например, берлинский «Фильм-курьер» от 26 августа 1826 года опубликовал отклик Х. Фельда на премьерный показ ленты, где критик рассматривает как неудачный хэппи энд фильма Мурнау и предполагает, что «может быть, было бы лучше сохранить мощный финал старой легенды – низвержение Фауста в ад». (Напомним, фильм имеет подзаголовок – «Народная легенда».) Финальные метры, с точки зрения Фельда, наносят урон фильму. «Начало фильма соответствует средневековому сказанию о Фаусте. В конце он рискованно сблизился с «Маргаритой» Гуно» [Feld]. Указание на то,

что фильм распадается на неравноценные в эстетическом смысле части – лейтмотив многих рецензий.

«Хамбургер Эхо» от 5 января 1927 года приводит рецензию Т. Хаубаха, побывавшего на «напряженно ожидавшейся» премьере «Фауста» в Гамбурге: «Что увидели здесь <на премьере – И. Ч.> эти ревностные и преданные посетители? Экранизацию гетевского “Фауста”? Нет, правда, и слава богу, что нет. По праву автора сценария Ханс Кизер говорит, что “поэзия Гете <...> осталась бы непонятой без гетевского слова и была полностью растворена в его <фильма – И. Ч.> образной структуре”. Очень хорошо! Но что можно было увидеть далее? Если сказать коротко и, вероятно, несколько грубо, – экранизацию трагедии Гретхен Гуно. Это не равноценный обмен» [Haubach].

Кракауэр называет фильм «криво истолковывающим» мотивы фаустовской легенды, «никчемным», несмотря на множественные «технические ухищрения». «Метафизический конфликт добра и зла был предельно вульгаризован, а сентиментальная любовная история Фауста и Маргариты исторгла у критика “Нэшнл борд оф ревью мэгезин” следующее замечание: “С высот мужественной версии Марло и философского построения Гете мы докатились до уровня либретто, которое подвигло Гуно сочинить свою оперу”. Фауст оказался не “монументом культуры”, а монументальной витриной выдумок,

при помощи которых выжимались деньги из национальной культуры» [Кракауэр: 151].

Особняком стоит критическая реплика В. Беньямина из известного труда «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: «Самая убогая провинциальная постановка “Фауста” превосходит фильм “Фауст” по крайней мере тем, что находится в идеальной конкуренции с веймарской премьерой пьесы. И те традиционные моменты содержания, которые могут быть навеяны светом рампы, – например то, что прототипом Мефистофеля был друг юности Гете Иоганн Генрих Мерк, – теряются для сидящего перед экраном зрителя» [Беньямин: 22]. Беньямин однозначно воспринимает фильм как очередное воплощение трагедии Гете, однако его упрек лишь иллюстрирует представление о «подлинности» (об «ауре») произведения искусства, которой оно лишается «в эпоху его технической воспроизводимости», при этом никак не затрагивает ни поэтических качеств, ни технических завоеваний киноверсии фаустианского сюжета.

Еще одна «болевая точка» критических рассуждений – участие Герхарда Гауптмана в качестве создателя поэтических межкадровых титров к «Фаусту», их специфика и необходимость титров в стихах с учетом того, что фильм был снабжен прозаическими титрами Кизера (автора сценария). Внимание также привлекал необычный гонорар

Гауптмана – «... если слух правдив, почти до пфеннига ровно столько, сколько Гете получил от Котты <издателя И.Ф. Котты – И. Ч.> за всю трагедию “Фауст”», указывает В. Хаас в открытом письме Хансу Кизеру о титрах Герхарда Гауптмана. Отчетливо звучит мысль о привлечении Гауптмана не в художественных целях, а в качестве рекламной фигуры. «Ни слова против рекламного цеха! <...> Но также ни слова, предназначеного для литературных дебатов, о деле чисто коммерческой природы» (Берлинский «Фильм-курьер», 6 сентября 1926 г.) [Haas]. Считавшая неудачной попытку Гауптмана имитировать старинный немецкий стих книттельферс Лотте Айснер, увидев восстановленную версию фильма, отметила, что без титров Гауптмана «фильм словно освободился от шлаков» [Айснер: 156].

Как представляется, ошибочно видеть в фильме Мурнау экранизацию трагедии Гете (или иного произведения литературы), а не самостоятельное воплощение сюжета о Фаусте. Хотя при анализе фильма, безусловно, необходимо учитывать не только специфику кинематографической визуализации сюжета, принципы авторской эстетики группы Мурнау, но и мотивные переклички с трагедией Гете. На некоторых из них мы и сосредоточимся, желая продемонстрировать как диалог с величайшим из немецких поэтов, так и своеобразие данной киноинтерпретации фаустианского сюжета.

2. Рамочная конструкция и основная идея: «Фауст» Мурнау против «Фауста» Гете

Пролог в фильме, в котором представлен спор Архангела и Мефистофеля о том, кому принадлежит Земля (*Мефистофель*: «Земля моя!» – Архангел: «Никогда не быть Земле твоей!»), безусловно, генетически связан именно с гетевской обработкой сюжета.

В.М. Жирмунский, подробно проанализировавший историю «Легенды о Фаусте», отмечает следующие этапы формирования пролога на небе: версия Марло содержала хоровую партию (пролог), в которой была представлена биографическая предыстория Фауста, воспроизводящая рассказ народной книги. Однако англо-немецкие бродячие комедианты XVII века для представления драматической экспозиции ограничивались первым монологом Фауста, не используя сцену пролога.

Афиши середины XVII века, а также некоторые более поздние, указывают, что у постановок появился пролог в аду. Жирмунский приводит пример нидерландской постановки, в прологе которой участвуют Плутон и Харон. Последний «жалуется на запустение в аду и недостаточное усердие адских духов. Плутон созывает покорных ему демонов и отправляет их на землю соблазнять людей. В числе этих демонов <...> выступает и Мефистофель, который посылается к “духовенству” и “студентам”. Среди них назван и ученейший доктор Фауст, к которому “все

люди обращаются за поучением в земных и небесных делах”. Мефистофель обещает соблазнить Фауста и доставить его в царство Плутона» [Жирмунский]. Известно также, что некоторые комедийные кукольные постановки содержали пролог в аду, где Мефистофель получал «от своего повелителя задание соблазнить Фауста» [там же].

Гетевский «Пролог на небе», ориентированный на экспозицию книги Иова, «заменяющий пролог в аду немецкой народной драмы, возвращает пьесу Гете к символической трактовке сюжета в старинном народном театре, в средневековой моралитэ» [Жирмунский]. Пролог в фильме Мурнау выполняет сходную функцию, выводя индивидуальную историю доктора-чернокнижника на уровень символического столкновения добра и зла, отраженного в споре божественного и дьявольского начал.

Спору Господа и Мефистофеля у Гете и Архангела и Мефистофеля у Мурнау предпослан взгляд на Вселенную. У Гете архангелы Рафаил, Гавриил и Михаил возносят хвалу делам Господа. Пейзаж, представленный в их песне, звучащий и движущийся: «*Wettgesang*» [соревновательной песнью] звучит солнце в хоре «*Brudersphären*» [братских небесных сфер], «*Fels und Meer wird fortgerissen / In ewig schnellem Sphärenlauf*» [скала и море вовлека-

ются / в вечно быстрый бег небесных сфер], бурные валы «*brausen um die Wette, / Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer*» [бросаются наперегонки с моря на сушу, с суши на море], сверкают молнии. Грандиозная картина красоты и величия вселенной: «*Die unbegreiflich hohen Werke / Sind herrlich wie am ersten Tag*» [Непостижимо великие создания прекрасны как в первый день] [Goethe: 73¹] – не ставится под сомнение даже Мефистофелем, которому «*von Sonn' und Welten weiß <...> nichts zu sagen*» [нечего сказать о солнце и мирах] [Goethe: 74].

Спор Архангела и Мефистофеля у Мурнау разворачивается после устрашающего видения: сквозь отворенные ворота тьмы вырвались все ужасы людские и рыскают над Землей. Архангел почти назовет всадников Апокалипсиса: «*Остановись! Назад! Почему ты бичуешь человечество войной, чумой, голодом?!*» Живописно-пластические аллюзии подкрепляют ощущение надвигающейся катастрофы: первым критикам вспомнились образы А. Дюрера, Г. Доре и А. Беклина (см. рис. 2–6).

Образу гармонии космоса, доминирующему в гетевском прологе, противостоит характерный для экспрессионистского искусства образ наступающего светопреставления, создаваемый специфически кинематографи-

¹ Здесь и далее перевод автора статьи.



Рис. 2. Война, Чума, Голод, несущиеся над Землей. Кадр из фильма.

ческими приемами. «Начало этого фильма знаменует собой апофеоз, которого достигло использование светотени в немецком кинематографе. Хаотичные клубы пара в первых

кадрах фильма, рождающийся из тумана свет, лучи, пронизывающие воздух, оглушительная оптическая fuga, эхом гремящая по всему небосводу» [Айснер: 151; также см. со-



Рис. 3. Альбрехт Дюрер. «Четыре всадника» (1498). Гравюра из цикла «Апокалипсис».

держательные сборники «Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950», «Schattenbilder – Lichtgestalten: das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau»]. Вторжение сил хаоса на протяжении всей ленты будет подчеркиваться и другими эффектами и приемами экс-

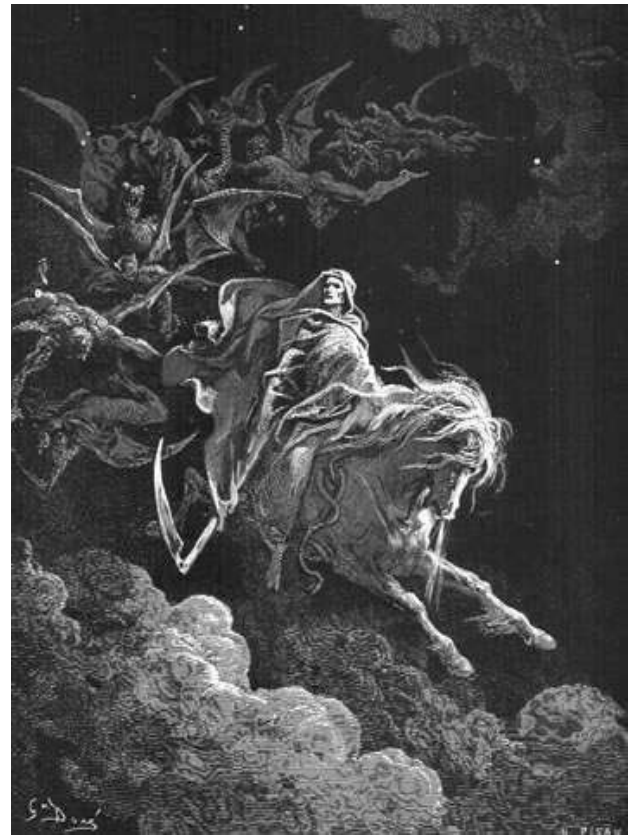


Рис. 4. Гюстав Доре. «Видение смерти» (1868). Гравюры к Библии. Откровение Иоанна.

прессионистского кинематографа, оформившимися под влиянием театральных экспериментов, среди них – гротескное соотношение объемов, искажение пропорций, знаменитые диагональные композиции кадра¹. Ж. Делез называет Мурнау «подлинным королем всех

¹ Интересные наблюдения над лентой Мурнау в перспективе анализа взаимовлияния театра и кино в первой трети XX века представлены в недавно защищенном диссертационном исследовании Т.А. Соломкиной.



Рис. 5. Арнольд Беклин. «Война» (1896).

<...> этапов и примет, возвещающих сразу и пришествие дьявола, и гнев Божий» [Делез: 103] (см. рис. 7–9).

По последней ремарке пролога: «Небеса закрываются. Архангелы расступаются» [Goethe: 76], можно реконструировать расстановку действующих лиц, как ее задумал Гете: Мефистофель должен находиться ниже Бога. Таким образом, визуальные контуры



Рис. 6. Арнольд Беклин. «Чума» (1898).

мизансцены спора о человеке у Гете очерчены привычным («любим» из распространенных в VIII – XIX вв.) изображением «бога, восседающего на облаках в окружении архангелов, ангелов и серафимов» [Аникст: 179]. Несмотря на это, акценты, расставленные Гете, вряд ли отвечали бы ожиданиям зрителя средневековой моралитэ. Антитеза «божественное – дьявольское» здесь отодвинута



Рис. 7. Монах пытается остановить толпу, жаждущую веселья и наслаждений во время чумы. Кадр из фильма.

на второй план, а место дьявола занял Мефистофель, выступающий не как враг, а как шут Господа. Последний весьма однозначно говорит о симпатии к Мефистофелю: «*Ich habe deinesgleichen nie gehaßt. / Von allen Geistern, die verneinen, / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last*» [Я никогда не ненавидел подобного тебе. / Из всех духов, которые отрицают, / Мне плут менее всего в тягость.] [Goethe: 75]. И далее Господь обозначает миссию Мефистофеля – побуждать человека к деятельности, дабы он не предпочел «*die unbedingte Ruh*» [безусловный покой].

Пролог фильма Мурнау представляет совершенно иную онтологическую картину. Как главное подчеркнем непримиримую враждебность божественного и дьявольско-



Рис. 8. Мефистофель смотрит на зачумленный город. Кадр из фильма.

го начал, где божественное однозначно синонимично понятию «добро», а дьявольское ассоциируется с абсолютным злом. В фильме нет места специфической гетевской диалектической нюансировке, ярко выраженной в обоюдной симпатии Господа и Мефистофеля.

Фигуры, воплощающие добро и зло в фильме, – Архангел (Вернер Фуеттерер) и Мефистофель (Яннингс) – зримо противопоставлены с использованием контрастного освещения. В момент спора о власти над Землей, который перерос в спор о Фаусте, лишь фигуры антагонистов, расположенные по диагонали, заполняют большую часть кадра. Белый Архангел смотрит сверху на черного Мефисто. Обращенное в сторону



Рис. 9. Монах, уронивший от ужаса крест под взглядом Мефистофеля. Кадр из фильма.

зрителя лицо Архангела, детали его одеяния, перья его крыл, меч, направленный на врага, подробно «прорисованы». Специфический эффект свечения изнутри делает фигуру Архангела еще более грандиозной. Мефистофель, смотрящий на Архангела, превращается в огромную крылатую тень, отступающую перед силой божественного света. Яннингс, прославленный своей мимической игрой, здесь не использует лицо, напротив, работает телом, определяя мощь силы, противостоящей добру (см. рис. 10).

Это впечатление физической наступательной мощи зла сохраняется во всех сценах до непосредственного контакта с Фаустом, когда Яннингс выступит в иной своей актерской ипостаси. Хотя в том, что «он в со-



Рис. 10. Архангел и Мефистофель. Кадр из фильма.

стоянии казаться огромным, как гора, когда играет властителя земли» (Мурнау цит. по: [Садуль]) есть и заслуга всей гениальной съемочной группы. Новые способы комбинированных съемок (например, способ Шюфтана, который впервые был применен в 1924 году), а также декорации и макеты, созданные Херльтом и Реригом, воплощают город, игрушечно беспомощный в сравнении с грандиозностью сил, вступивших в борьбу (рис. 11).

Монтаж эпизодов, контрастных по типу изображаемого пространства (неизмеримость арены символической битвы добра и зла противостоит тесноте комнаты-лаборатории), позволяет визуализировать нарушенную границу комнаты Фауста и под-



Рис. 11. Мефистофель, обрушивающий чуму на город. Кадр из фильма.

черкнуть осуществляющуюся неизбежность его «участия» в споре высших сил за власть над Землей.

Приведем последовательно ряд титров, сопровождающих этот отрывок.

«Архангел: Посмотри же вниз!

Фауст: Все на земле и под небесами прекрасно! Но величайшее из чудес – свобода человека ВЫБИРАТЬ между добром и злом!

Архангел Мефистофелю: Ты знаешь Фауста!?

Мефистофель: Такой же плут (здесь «der Schelm»), как остальные! Он учит добру, но совершает зло! Он желает создать золото и ищет

философский камень!

Мефистофель: Взгляни на его жадность!

Мефистофель: Давай поспорим: я сумею отратить его от Господа!

Архангел: Если ты сможешь уничтожить божественное в Фаусте, Земля твоя!

Мефистофель: Злу не сможет противостоять ни один человек! Договор вступил в силу!»

Реплики содержат несколько очевидных аллюзий на трагедию Гете, причем не только на «Пролог на небе». Например, упоминание об алхимических опытах в трагедии Гете связано в большей степени с фигурой отца Фауста, философский камень (он же Гомункул) был найден Вагнером. Размышление о божественном – о «*den Schein des Himmelslichts*» [видимости небесного света] [Goethe: 74] – это из мефистофелевского монолога о «божке Вселенной»¹, неудачном опыте Господа. Именно данную точку зрения на человека должен опровергнуть пример Фауста.

Характеристика Фауста, данная Мефистофелем в фильме: «*Такой же плут, как остальные! Он учит добру, но совершает зло!*» – это парафраз автохарактеристики Мефистофеля из сцены «Рабочая комната Фауста» – «*Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft*» [Часть той силы, / Что всегда хочет зла и всегда творит добро] [Goethe: 104]. Переакцентированный, «вывернутый

¹ Так Б.Л. Пастернак переводит «*der kleine Gott der Welt*».

наизнанку» стих декларирует возможность победы зла.

Хвалу тварному миру и чудесному праву «выбирать между добром и злом» в фильме «произносит» Фауст. У Гете этому титру соответствует важнейшая реплика Господа о неосознанном выборе человеком правильного пути: «Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.» [Хороший человек в своем темном стремлении / Хорошо осознает правильный путь.] Спор Господа и Мефистофеля у Гете, если верить Господу, почти решен до его заключения: «*Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt, / Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren*» [Знает же садовник, когда зеленеет деревцо, / что в будущем его украсят цветы и плоды] [Goethe: 75] Выбор, который сделает Фауст Мурнау, видится неопределенным.

Одной из главных черт деятельного Фауста Гете является вечная неудовлетворенность достигнутым, вечное стремление, которое противостоит любой остановке. Именно с воплощением мотива стремления, движения по пути в трагедии связан мотив символического противостояния божественного и дьявольского. Обозначая результат спора с Мефистофелем о человеке, Гете устами Господа прибегает к метафоре «путь вниз» («путь в преисподнюю», «путь черта»), которому противостоит «правильный путь», осознаваемый человеком:

Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

[«Ну, хорошо, да будет он тебе предоставлен! / Отдели этот дух от его истока / И проведи его, если сможешь его понять, / Твоим путем вместе с собой вниз, / И стой пристыженный, если должен будешь признать: / Хороший человек в своем темном стремлении / Хорошо осознает правильный путь»] [Goethe: 75].

История гетевского Фауста далее будет последовательно воплощаться в пространственно-временной системе координат, восходящей к мифологическим моделям времени и пространства. В финале трагедии будет представлено движение души Фауста по вертикали вверх, к Богородице (к Вечной женственности). Одна из кающихся, прежде называвшаяся Гретхен, станет его возжатой. Гете говорил Эккерману о смысле сцены спасения Фауста: «В нем самом эта все более высокая и чистая деятельность до последнего часа, а свыше – на помощь ему – нисходит вечная любовь. Это вполне соответствует нашим религиозным представлениям, согласно которым не только собственными усилиями заслуживаем мы вечного



Рис. 12. Дети поют о том, что в середине зимы Она (Мария) родила младенца. Кадр из фильма.

блаженства, но и милостью божией, спешествующей нам» [Эккерман: 429]. «Ключом к спасению» [там же] Фауста сам автор назвал строки: «*Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen, / Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben teilgenommen...*» [Того, кто всегда был в трудах и стремлениях, / того мы можем спасти. / И за него сверху <с высших сфер – И. Ч.> заступилась любовь] [Goethe: 420].

В реплике Архангела в самом начале фильма упоминается о том, что «его <человека – И. Ч.> дух тянется к истине», однако у Мурнау нет речи о бесконечном деятельном стремлении Фауста и нет вербализации идеи движения по метафорической вертикали. Тем не менее в финале фильма Фауст возносится



Рис. 13. Гретхен с новорожденным. Кадр из фильма.

в высшие сферы. Герой спасен вместе с Гретхен, которую должны были сжечь на костре по несправедливому обвинению в убийстве ребенка. Важно, что в предшествующем казни эпизоде, где Гретхен замерзает в заснеженной степи вместе с младенцем, она визуалью напоминает Мадонну (рис. 12–15).

Языки пламени превращаются в поток небесного света и поднимают влюбленных в небеса – религиозно-утопический финал, весьма показательный для экспрессионистской драматургии. «Религиозный утопизм нередко соединяет апокалипсические идеи избавления от вины и греховности человека и грядущей катастрофы с вознесением и Божьей милостью» [ЭСЭ: 564], – отмечает И.В. Млечина, характеризуя утопизм в са-



Рис. 14. Скитания Гретхен. Кадр из фильма.



Рис. 16. Фауст и Гретхен возносятся в небеса. Кадр из фильма.



Рис. 15. Гретхен и ее замерзший младенец. Кадр из фильма.

мых противоречивых его формах как одну из ключевых характеристик экспрессионистского художественного мышления (рис. 16).

3. Концепция любви как фактор цельности фильма

По сюжету Мефистофель проигрывает пари о власти над Землей, так как Фауст доказал само существование любви и явил ее силу. Титры финального диалога высших сил однозначно это демонстрируют.

«Архангел: Сюда тебе путь закрыт!

Мефистофель: А как же договор?

Архангел: Одно слово разрушило его!

Мефистофель: Что это за слово?

Архангел: Слово, которое, ликуя, раздается по всей вселенной,

Слово, которое утишает любую боль и печаль,
Слово, которое искупит все человеческие грехи,
Вечное слово. Разве ты не знаешь его?

Мефистофель: Что это за слово?

Архангел: ЛЮБОВЬ».



Рис. 17. Гретхен гадает на ромашке. Кадр из фильма.

Любовь в экспрессионистской этико-эстетической парадигме может быть связана с утопическими идеями. Однако у Мурнау прослеживается, скорее, романтический мотив спасения ценой жертвы. Ж. Делез упомянул как-то, что среди всех кинорежиссеров, причисляемых к экспрессионистам, Мурнау ближе всего к романтизму.

Концепция любви, определившаяся в финале фильма, заставляет переосмыслить идиллическую часть киноленты – эпизод в саду, где происходит объяснение в любви Фауста и Гретхен, решенный в стиле почтовых открыток или художественных фотографий второго десятилетия XX века (рис. 17–20).



Рис. 18. Гретхен гадает на ромашке (перед появлением Фауста). Кадр из фильма.

Подобный визуальный образный ряд многим показался чуть ли не безвкусным. Однако, как представляется, стилистическое решение эпизода должно было составлять абсолютный контраст оптической феерии пролога: апокалипсическим видениям, знакам наступающего хаоса не место там, где рождается любовь.



Рис. 19. Гадание Гретхен. Открытка (почтовый штемпель 1910 г.).

Эта часть фильма критиковалась не только за условность и «приторную сладость» любовного дуэта Фауст (Геста Экман) и Маргариты (Камилла Хорн), но и за гротесковую крайность лицедейства пары Мефистофель – Марта.

Мефистофель (Эмиль Яннингс) подчер-



Рис. 20. Почтовая открытка из серии «Гадание Гретхен».

кнуто гримасничает, кульминацией становится «его идиллия с толстой и старой сплетницей, которую играла Иветта Жильбер». Сцена «оказалась почти садистской пародией на любовь» [Садуль] (рис. 21).

Безусловно, взаимные заигрывания Мефистофеля и Марты у Мурнау составляют



Рис. 21. Гадание Марты. Кадр из фильма.

пародийную параллель к сцене объяснения в любви Фауста и Маргариты, как, впрочем, и у Гете (прообразом сюжетной ситуации является эпизод из первой части трагедии). Но, если у Гете подобный параллелизм – это одно из проявлений двойничества Фауста и Мефистофеля¹, то у Мурнау сцена иллюстрирует крайнее противопоставление, но не Фауста и Мефистофеля, а божественного и дьявольского.

Картина рождения любви Фауста и Маргариты представлена в идиллических декорациях (светлый тихий день, сад, дети). Однако зритель видит ее если не глазами Мефисто-



Рис. 22. Мефистофель случайно замечает через окно мелькнувшие силуэты Фауста и (позднее) Маргариты. Кадр из фильма.

феля, то из того же окна, как бы стоя рядом с демоном в темном помещении дома Марты (рис. 22–23).

Наивные объяснения в саду, за которыми подглядывает демон, вызывают у него пренебрежение, злобу, тягу к разрушению и осквернению (чем, по сути, и являются его псевдобовные игры с Мартой). Однако Мефистофель не понимает грандиозной значимости происходящего. Именно любви он бессилен будет противостоять в момент бунта Фауста, когда тот в стремлении помочь Гретхен и в раскаянии проклянет полученную от Мефистофеля молодость. Любовь как божественная сила,

¹ В данной сцене Мефистофель – близнец-трикстер главного героя, М.М. Бахтин называет феномен «пережитком парности (двуетелости) образа» [Бахтин: 235].



Рис. 23. Мефистофель подглядывает за Фаустом и Гретхен в саду. Кадр из фильма.

о которой ничего не знает демон зла, приводит его к проигрышу в финале фильма.

Эпизоды киноленты Мурнау, которая учитывает переключку множества аллюзий, как литературных, так и визуальных, иногда воспринимаются как противоречащие друг другу по своим художественным характеристикам. Речь идет не только о недоумении по поводу «сладости» любовной идиллии Фауста. Вспомним, например, негативный отзыв одного из первых обозревателей о финале фильма. Критике подвергался также эпизод в духе мюзик-холла у герцогини Пармской (рис. 24).

Однако, как представляется, фильм структурирован с учетом не эстетической, а этической доминанты. Вопрос о выборе человека



Рис. 24. Праздник во дворце герцога и герцогини Пармских. Кадр из фильма.

между добром и злом здесь прямолинейно выражается в самом начале и решается на протяжении всего фильма, варьируясь с учетом экспрессионистских оппозиций (ангел – демон, хаос – гармония, черное – белое, смерть – спасение, апокалипсическое – идиллическое и др.). Финальный аккорд – сцена вознесения – гимн жертвенной человеческой любви, одновременно означает победу добра (божественного) над злом (дьявольским) в масштабе спора Архангела и Мефистофеля о власти над Землей. И если говорить о цельности произведения, то все технические новации, оптическая феерия, фейерверк аллюзий, возникающих благодаря сценографии, призваны транслировать этот этико-философский посыл картины Мурнау.

Литература

- Айснер, Л. Демонический экран. М., 2010.
- Аникст, А.А. Изобразительные источники «Фауста» Гете // Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. М., 1977. С. 167–189.
- Бахтин, М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
- Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.
- Делез, Ж. Кино. М., 2004.
- Жирмунский, В.М. История легенды о Фаусте [Электронный ресурс] // Жирмунский В.М. Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/zhirmunskij-legend-a-o-fauste> (дата обращения 20.12.2016).
- Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977.
- Лурселль, Ж. Faust, eine Deutsche Volkssage [Электронный ресурс] // Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов // Режим доступа: http://enc_films_fr_ru.academic.ru/462/Faust%2C_eine_Deutsche_Volkssage (дата обращения 20.12.2016).
- Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Послевоенные годы в странах Европы 1919 – 1929. Т. 4 (1 полутом). М., 1982. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://fanread.ru/book/10527475/> (дата обращения 20.12.2016).
- Соломкина, Т.А. Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века. Дисс. канд. искусствоведения. СПб., 2016.
- Эккерман, И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Ереван, 1988.
- Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. М., 2008.
- Betz, C., Pattis, J., & Rother, R. (Eds.). (2014). *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*. Marburg: Schüren Foundation.
- Feld, H. (1926, August 26). Das “Happy end“ des Faustfilms. *Film-Kurier* (Berlin), 8 (199). Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/faust.htm#top> (date of access: 23.10.2016).
- Goethe, J.W. (1983). *Faust: Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über “Faust”*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Haas, W. (1926, September 6). Um Gerhart Hauptmanns Faust-Titel. Ein offener Brief an Hans Kyser. *Film-Kurier* (Berlin), 8, (208). Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/faust.htm#top> (date of access: 23.10.2016).
- Haubach, Th. (1927, January 5). Faust im Film. *Hamburger Echo* (Hamburg), 53, (4). Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/faust.htm#top> (date of access: 23.10.2016).
- Bozza, M., & Herrmann, M. (Eds.). (2009). *Schattenbilder – Lichtgestalten: das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau*. Filmstudien. Bielefeld: transcript Foundation.
- Wollenberg, H. (1926, October 15). Der Faust-Film Lichtbild-Bühne (Berlin), 19, (246). Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/faust.htm#top> (date of access: 23.10.2016).

References

Anikst, A.A. (1977). Izobrazitel'nyye istochniki «Fausta» Gete [Graphic sources of Goethe's "Faust"]. In N.A. Alpatova (Ed.), *Antichnost'. Sredniye veka. Novoye vremya. Problemy iskusstva* [Antiquity. Middle Ages. Modern Time. Problems of art]. Moscow: Nauka.

Bakhtin, M.M. (2000). *Epos i roman*. [Epic and novel]. Saint Petersburg: Azbuka.

Benjamin, W. (1996). *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit] (S.A. Romashko, Trans.). Moscow: Medium.

Betz, C., Pattis, J., & Rother, R. (Eds.). (2014). *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*. Marburg: Schüren Foundation.

Bozza, M., & Herrmann, M. (Eds.). (2009). *Schattenbilder - Lichtgestalten: das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau*. Filmstudien. Bielefeld: transcript Foundation.

Deleuze, G. (2004). *Kino* [Cinéma] (B. Skuratov, Trans.). Moscow: Ad Marginem.

Eckermann, J.P. (1988). *Razgovory s Gete v posledniye gody ego zhizni*. [Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens] (N. Man, Trans.). Yerevan: Ayastan.

Eisner, L. (2010). *Demonicheskiy ekran* [Dämonische Leinwand] (K. Timofeyeva, Trans.). Moscow: Rosebud Publishing; Post Modern Technology.

Feld, H. (1926, August 26). Das "Happy end" des Faustfilms. *Film-Kurier* (Berlin), 8 (199).

Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/faust.htm#top> (date of access: 23.10.2016).

Goethe, J.W. (1983). *Faust: Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über "Faust"*. Berlin und Weimar: Aufbau-Foundation.

Haas, W. (1926, September 6). Um Gerhart Hauptmanns Faust-Titel. Ein offener Brief an Hans Kyser. *Film-Kurier (Berlin)*, 8, (208). Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/faust.htm#top> (date of access: 23.10.2016).

Haubach, Th. (1927, January 5). Faust im Film. *Hamburger Echo (Hamburg)*, 53, (4). Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/faust.htm#top> (date of access: 23.10.2016).

Kracauer, S. (1977). *Psichologicheskaya istoriya nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera*. [From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film]. Moscow: Iskusstvo.

Lourcelles, J. (1926). Faust, eine Deutsche Volkssage. In J. Lourcelles, *Avtorskaya entsiklopediya fil'mov* [Author film collection]. Available from: http://enc_films_fr_ru.academic.ru/462/Faust,_eine_Deutsche_Volkssage (date of access: 26.12.2016).

Sadoul, G. (1982). *Vseobshchaya istoriya kino*. [Histoire générale du cinéma]. Vol 4 (1). Moscow: Iskusstvo. Available from: <http://fanread.ru/book/10527475/> (date of access: 26.12.2016).

Solomkina, T.A. (2016). *Vzaimodeystviye teatra i kino v Germanii pervoy treti XX veka*. [The synergy between theatre and film in Germany in the first third of the XX century]. Doctoral Dissertation. Saint Petersburg, Russian State Institu-

te of Performing Arts.

Tofer, P.M. (Ed.). (2008). *Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma* [Encyclopedic dictionary of expressionism]. Moscow: IMLI RAN.

Wollenberg, H. (1926, October 15). Der Faust-Film Lichtbild-Bühne (Berlin), 19, (246). Available from: <http://www.filmhistoriker.de/films/>

faust.htm#top (date of access: 23.10.2016).

Zhirmunskiy, V.M. (1978). Istoriya legendy o Fauste. [The history of the legend of Faust]. In V.M. Zhirmunskiy, *Legenda o doktore Fauste*. Available from: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/zhirmunskij-legend-a-o-fauste> (date of access: 13.12.2016).

EXPRESSIONISTIC «FAUST», OR WHY MEPHISTOPHELES LOST THE BET AGAIN

Irina A. Chernenko, PhD in Philology, Assistant Professor, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; e-mail: i.a.chernenko@yandex.ru

Abstract. The article reveals the peculiarities of interpretation of the Faustian plot in the movie «Faust» (director F. W. Murnau, film company UFA, 1926). We consider the specifics of cinematic visualization, the principles of expressionistic aesthetics and dialogical relationship with the tragedy of Goethe. Special attention is given to important conceptual scenes (the argument of higher forces, Gretchen's garden, etc.), their scenic projections and sources.

Some parts of the Murnau film, built on an echo of both literary and visual allusions, are sometimes considered to contradict each other in their artistic characteristics. The article concludes that the film is structured according to an ethical, but not aesthetic dominant. The argument about power over the Earth (argument about the human being) between the Archangel and Mephistopheles is held throughout the film. The confrontation between good and evil is embodied in the system of oppositions «angel – demon», «chaos - harmony», «black – white», «death – salvation», «the apocalyptic - the idyllic», and is visualized with the help of innovative cinematic techniques.

Key words: Faust, Murnau, Goethe, the argument about the human being, divine and demonic, good and evil, cinema expressionism.

