

Константин Райхерт

**«МЕТРОПОЛИС» ФРИЦА ЛАНГА, ИЛИ ОБРАТНАЯ
СТОРОНА «ПРОЕКТА МОДЕРНА»
ЮРГЕНА ХАБЕРМАСА**

Юрген Хабермас характеризует «проект модерна», или «культурный проект», (см.: [1; 2]) упором на универсальность разума, отказом от авторитета традиции, склонностью к рациональной аргументации в качестве единственного способа защиты своих убеждений, идеалом совместного существования под знаком взаимного признания и понимания, отсутствием принуждения. Данные характеристики обусловлены, во-первых, тем, что «модерность», «принадлежность к современности» (Modernität) есть выражение сознания эпохи, «соотносящей себя с античным прошлым в ходе осмысления себя самой – как результат перехода от старого к новому» [1, с. 41]; во-вторых, профессиональным подходом к культурной традиции в том или ином абстрактном аспекте значимости: «В соответствующих культурных системах деятельности [науке, морали, искусстве] институализируются научные дискурсы, исследования в области морали и теории права, создание произведений искусства и художественная критика как дело специалистов» [1, с. 45]; в-третьих, проектом модерна, сформулированного в XVIII веке философами Просвещения и состоящего в неуклонном развитии объективирующих наук, универсалистских основ морали и права, автономного искусства с сохранением их своеобразной природы, высвобождении накопившихся таким образом «когнитивных потенциалов из их высших эзотерических форм» [1, с. 45] и использовании их для практики, то есть «для разумной организации жизненных условий» [1, с. 45].

Любопытно, что Ю. Хабермас, описывая «проект модерна», анализирует только философские и научные концепции (например, И. Канта, М. Вебера, Т. Адорно), в которых рассматриваются *внутренняя история* наук, теория морали и права, история и теория искусства. Из поля зрения Хабермаса как бы выпадают *продукты* культурных систем деятельности (науки, морали и права, искусства), хотя эти продукты, по идее, должны отражать, фиксировать или реализовывать те или иные особенности эпохи (в данном случае – эпохи модерна), во время которой они были созданы.

Отсюда цель данного исследования – рассмотреть, как реализуется «проект модерна» (культурный модерн) в продукте культурной системы деятельности. В качестве такого продукта я предлагаю кинофильм «Метрополис» (1927) режиссёра Фрица Ланга. Выбор «Метрополиса» как объекта исследования продиктован тем фактом, что Фриц Ланг в

основу стилистики кинофильма положил элементы немецкого экспрессионизма, модерна и ар-деко (синтеза модерна и неоклассицизма), то есть тех стилей, которые, по мнению Ю. Хабермаса, являются порождениями проекта модерна, или культурного модерна.

Действие фильма «Метрополис»¹ происходит в 2027 году, в корпоративном городе-государстве Метрополисе, который был создан гением Йохана Фредерсена. Общество разделено на два класса: первый класс – это мыслители, проектировщики, проще говоря – технократы, живущие в Верхнем городе в роскошных небоскрёбах; второй – рабочие, живущие в Нижнем городе и работающие там же.

Красивая девушка Мария днём работает учительницей детей класса технократов, а ночью проповедует среди рабочих в катакомбах Нижнего города. Она советует отчаявшимся рабочим не поднимать восстание, а ожидать пришествия «Посредника», который, по её словам, должен объединить два класса общества. Сын Фредерсена, Фредер, влюбляется в Марию и следует за ней в мир рабочих. В Нижнем городе он сталкивается с тяжёлой жизнью рабочих и наблюдает жестокое отношение к ним нанимателей (Фредер потрясён тем, что во время взрыва «M-Maschine» наниматели приводят новых рабочих вместо того, чтобы позаботиться о раненых). Поражённый условиями жизни рабочих, Фредер присоединяется к Марии. Тем временем Фредерсен узнаёт о существовании «Maschinenmensch», робота-гиноида, созданного учёным-изобретателем Ротвангом, и приказывает Ротвангу наделить робота чертами Марии. (Ротванг хотел наделить гиноида чертами погибшей жены Фредерсена, Хэл (сокращённо от Хэлен); оба мужчины когда-то были влюблены в неё, однако Хэл вышла замуж за Фредерсена). По замыслу Фредерсена, гиноид с обликом Марии должен внести раскол среди рабочих, чтобы они не подняли восстание.

Настоящая Мария оказывается в заточении в доме Ротванга в то время, когда гиноид Мария становится экзотической танцовщицей в ночном клубе Верхнего города «Йошивара», разжигая раздор между богатыми молодыми людьми Метрополиса. Рабочие, вдохновлённые гиноидом Марией, поднимают восстание и уничтожают «Herzmaschine», электростанцию города. Тем не менее, разрушение машины ведёт к тому, что резервуары с водой опрокидываются и затопляют Нижний город с детьми рабочих. (К слову, дети были спасены Фредером и Марией, однако рабочие об этом не знали.) Когда рабочие понимают, что Нижний город, где остались их дети, затоплен, они бросаются в Верхний город, обвиняя во всём Марию. Наконец рабочие хватают гиноида Марию и сжигают её на импровизированном костре. Фредер видит это и совершенно отчаивается, думая, что рабочие убивают настоящую Марию. Однако огонь обнажает металлическое нутро гиноида. Глаза рабочих и Фредера

устремляются на крышу кафедрального собора Метрополиса, где одержимый Хэл Ротванг преследует настоящую Марию. Фредер бросается ей на помощь. Между Фредером и Ротвангом завязывается драка. За их борьбой на крыше собора наблюдают не только рабочие, но и отец Фредера. От страха за жизнь сына Фредерсен седеет. В пылу борьбы Ротванг срывается с края крыши и разбивается насмерть. Мария и Фредер возвращаются на улицу, где Фредер объединяет Фредерсена и Грога, предводителя рабочих, таким образом, исполняя свою роль «Посредника».

Из всех персонажей «Метрополиса» наиболее полно характеристики «проекта модерна», предложенные Ю. Хабермасом, безусловно, отражает Мария. Это следует из проповеди Марии для рабочих в катакомбах Нижнего города. В своей проповеди Мария рассказывает собравшимся рабочим библейскую притчу о Вавилонском столпотворении – о невозможности людей построить Вавилонскую башню из-за непонимания. В её рассказе звучит её вера в идеал совместного существования, возможного только при условии взаимного понимания и признания. Путь насилия, которым является восстание, есть путь разобщения, непонимания, проще говоря – того, что ведёт к уничтожению одного класса другим. Для того чтобы добиться взаимопонимания между двумя классами, необходим «Посредник». Если бы среди строителей Вавилонской башни оказался «Посредник», возможно, строители бы завершили сооружение башни².

Собственно «приверженность» Марии «проекту модерна», описанного Хабермасом, дала результаты: влюблённый и вдохновлённый Фредер в финале фильма становится «Посредником», благодаря которому Фредерсен и Грот пожимают друг другу руки.

Однако не всегда интенции, содержащие характеристики «проекта модерна», предложенные Хабермасом, приводят к положительным результатам, что прекрасно демонстрируют другие персонажи.

Так, разум Йохана Фредерсена породил «Метрополис», город, в котором машины поддерживают жизнь как «технократов», так и рабочих, – о том, что такое жизнь последних, свидетельствуют последствия восстания рабочих, когда уничтожение машин чуть ли не привело к гибели детей. В принципе идеал совместного существования «технократов» и рабочих по Фредерсену заключается в следующем: «технократы» технически совершенствуют машины, за счёт которых функционирует Метрополис, а рабочие работают на этих машинах. Поэтому, когда Фредерсен узнаёт о якобы готовящемся восстании рабочих, а значит, уничтожении машин, он приказывает Ротвангу надеть робота чертами Марии, чтобы гиноид смог внести разногласия среди рабочих. Результат известен.

Другой персонаж, Ротванг, пусть даже мотивация его напоминает мотивы Пигмалиона или Виктора Франкенштейна, создаёт робота с целью объединить два класса: «Maschinenmensch» должен заменить рабочих, тем

самым, предоставив самим рабочим влиться в ряды «технократов». Другими словами, Ротванг создаёт «Посредника». Однако Фредерсен, испуганный возможным уничтожением машин, приказывает сделать робота похожего на Марию, чтобы робот смог заменить настоящую Марию и остановить рабочих. В сцене, когда Ротванг выполняет приказ Фредерсена, учёный-изобретатель двигается механически: Ротванг выполняет приказ, как бы соглашаясь с доводами Фредерсена, что восстание рабочих приведёт к уничтожению машин, но при этом понимая, что раздор среди рабочих не есть разумный выход из ситуации. В итоге Ротванг сходит с ума и погибает.

В результате действий Фредерсена и Ротванга робот не исполняет роль «Посредника», скорее наоборот: гиноид сподвигает рабочих на уничтожение машин и отвлекает внимание «технократов» в ночном клубе «Йошивара» от событий в Нижнем городе (восстания и затопления).

Как можно видеть, действия Фредерсена, Ротванга и гиноида показывают, условно говоря, «обратную сторону» «проекта модерна» Ю. Хабермаса: не всегда разум, характеризующийся универсальностью, даёт позитивные результаты, отвечает характеристикам «проекта модерна», которые предлагает Хабермас.

В самом деле, если отталкиваться от упора на универсальность, то возможны два пути рассуждения. Первый путь рассуждения следующий:

- универсальность разума означает разрешение любых проблем единственно рациональным путём, посредством рациональной аргументации, включая защиту своих убеждений;
- если рациональная аргументация есть единственный способ защиты, то неизбежно возникает вопрос о совместном существовании под знаком взаимного понимания и признания, ибо эти два аспекта суть следствия рациональной аргументации;
- если присутствуют взаимное понимание и признание, то всякое принуждение исключается;
- исключается и авторитет традиции, ибо авторитет традиции есть форма принуждения.

Этот путь рассуждения приемлем для того «проекта модерна», который описывает Ю. Хабермас.

Второй, альтернативный, путь рассуждения негативно характеризует упор на универсальность разума: упор на универсальность есть упор на «тотальность» и, как следствие «тотальности», «репрессивность», ибо универсальность исключает частные содержания и оказывается стремлением к единственной истине или к установлению единственной истины, что ведёт к принуждению. В таком случае необходимо говорить о некоторых властных отношениях, которые порождает разум, характеризующийся как универсальный.

Альтернативный путь рассуждения вскрывает негативные черты «проекта модерна», рассматриваемого Ю. Хабермасом, и это не удивительно, ибо, если делается упор на универсальность разума, то для такого разума объектом познания оказывается любая вещь, в том числе «проект модерна».

Примечательно, что «проект модерна», реализуясь в фильме «Метрополис», вскрывает эстетическим способом (посредством визуального повествования) те внутренние противоречия, которые изначально содержатся в самом проекте, опирающемся на универсальность разума, в то время, когда для Юргена Хабермаса в этом деле наиболее привычным, как мне кажется, был бы логический способ.

В заключение следует отметить, что «проект модерна» (культурный модерн) – как его видит Хабермас – может реализовываться, раскрываться во всей своей сущностной полноте, демонстрируя внутренние противоречия, выпячивая внутреннее напряжение элементов, в продукте культурной системы деятельности, например в фильме «Метрополис» Фрица Ланга, что открывает перспективы для анализа «проекта модерна» не только посредством рассмотрения внутренней истории наук, теории морали и права, истории и теории искусства, но и продуктов культурных систем деятельности (науки, морали и права, искусства).

Примечания

¹Метрополис (Metropolis) Жанр: футуристическая урбанистическая дистопия. Режиссёр: Фриц Ланг. Сценарий: Теа фон Гарбо, Фриц Ланг. В ролях: Альфред Абель, Бригитте Хельм, Густав Фрелих, Рудольф Клайн-Рогге. Производство: Германия, 1927. Время: 114 (210) мин. Мировая премьера: 10 января 1927. «Метрополис» – известный научно-фантастический фильм, созданный австрийским режиссёром Фрицем Лангом на Бабельсбергской студии в эпоху Веймарской республики в Германии. Это был самый дорогой в истории немого кино фильм, производство которого обошлось в 7 миллионов рейхсмарок (с учётом деноминации на 2005 год это 200 миллионов долларов). Сценарий фильма был написан Фрицем Лангом и его женой, Теа фон Гарбо, в 1924 году.

² Традиционно «Метрополис» Фрица Ланга интерпретируют в религиозных, прежде всего иудеохристианских, терминах: Мария представляет собой образ Девы Марии. «Окружённая детьми и неохристианскими символами, рабочая девушка Мария представляет... Богоматерь» [3]. Посредством её чистоты и материнства Мария рождает в Фредере понимание мира рабочих, спуская его с небес (называемых даже «Вечными садами» в фильме) и даёт рождение человеку, который становится «Посредником», то есть Мессией. В сущности Фредер представляет сына как посредника между Богом-отцом и человечеством:

«Он спускается к рабочим и занимает место измученного рабочего [Йозефата], где он страдает и «распят» на контрольных часах «Pater Noster maschine», умоляя своего отца освободить его» [4, p. 137]. Его небесный отец – это его родной отец Йохан «Джо» (Иегова) Фредерсен, который восседает на вершине социального порядка Метрополиса, его создатель, его владелец, его правитель. Рабочие представляют людей на Земле, которые страждут вместо того, чтобы проводить вечность на небесах. Восстание рабочих есть отход от Бога-отца: Фриц Ланг изображает техногенную катастрофу (выведение из строя электростанции рабочими) как жертву идолу. В этой сцене больше всего поражает пляска рабочих вокруг «Herzmaschine», словно вокруг «Золотого тельца». Финал фильма происходит возле кафедрального собора: Мессия возвращает временно отошедших от Бога-отца в лоно Истинной церкви. Однако такие интерпретации вызывают много вопросов. Например, отношения между Марией и Фредером скорее романтические, чем материнско-сыновьи. Сцена борьбы Фредера с Ротвангом на крыше кафедрального собора вообще кажется аллюзией на «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго. На самом деле, как мне кажется, несмотря на религиозную символику, смысл фильма «Метрополис» выражен во вступительных словах Теа фон Гарбо к фильму: «Этот фильм не о настоящем и не о будущем. Он не рассказывает о каком-то месте. Он не служит никакой тенденции, никакой партии, никакому классу. Он содержит мораль, которая покоится на понимании: “Посредником между умом и руками должно быть сердце”».

1. Хабермас Ю. Модерн - незавершённый проект // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С.40–52.
2. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М., 2000. – 414 с.
3. Ruppert P. “Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang’s Metropolis”. In: “Genders 32 (2000): 29 pars. 27 November 2001”. <http://www.genders.org/g32/g32_ruppert.html>.
4. Rutsky R.L. The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism // *New German Critique: an Interdisciplinary Journal of German Studies*: 15 (Fall 1986). P. 137-163.