

**«ФАУСТ» А. СОКУРОВА:  
КУЛЬТУРНЫЙ ПЕССИМИЗМ И ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ**

© Владимир Викторович КОЛЧАНОВ

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина  
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33  
E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

*Аннотация.* Проанализирован фильм А. Сокурова «Фауст». Определено его художественное своеобразие, исследованы сценарий и поэтика, выделены операторские приемы. В качестве ведущего аспекта проблемы взята актуальная на сегодня область философии аксиология. Описаны психические настроения, царящие в коллективном сознании современного постиндустриального общества: пессимизм, боязнь физиологического голода; гносеологические тенденции: утрачивание цельного знания, традиционных духовных ориентиров и замена их симулякрами. Методом исследования выступает структурный подход, позволяющий дифференцировать режиссерские приемы редукции и реконструкции. Они рассмотрены параллельно: в сферу редукции попадает миф, в область реконструкции – эстетика натурализма.

*Ключевые слова:* И.В. Гете; Фауст; А. Сокуров; натурализм; миф; редукция; демифологизация; сказка; симулякр

Я – часть той силы, что всегда творит добро.  
*Сокуров А. Фауст.*

Фильм А. Сокурова «Фауст» – натуралистический пассаж, вытеснивший «миф как поэзию и «рекрутную видимость» [1, с. 43], рефлексия на эфемерные ценности современной цивилизации, концентрирующиеся в культе денег и исходящем из него страхе нищеты, отражение настроения культурного пессимизма, охватившего европейца на фоне разрастающегося философского, религиозного и гуманитарного кризиса.

Фильм встраивается в моду последнего времени: произвести ревизию общечеловеческим ценностям. Он, как и многие духовные фильмы 2010-х гг. («Однажды в Анатолии» (2011) Нури Бильге Джебана, «Любовь» (2012) Михаэля Ханеке, «Левиафан» (2014) Андрея Звягинцева, «Неоновый демон» (2016) Николаса Виндинга Рефна и др.), повествует о мировом духе, онтологически развернувшись у «бездны мрачной на краю».

Тем более странно искать в сокуровской натуралистической бездне яркости и торжества красок, мажорности музыкального фона, снов и мечтаний, многообразия мифологических реминисценций и романтического вымысла, в которых купается литературная фантазия «Фауста» И.В. Гете. Этого и не нужно: натурализм – нагляднейшая из эсте-

тических систем, способная показать нравственное обнищание и душевное опустошение современного техногенно-финансового общества. Поэтому А. Сокуров намеренно разрушает живописные культурные пласты. Его фаустиана – скорее фаустиана «богостроителя» А.В. Луначарского со странствиями героя в большом городе [2], чем драма-мистерия И.В. Гете. Хотя сокуровский «Фауст» и сохраняет гетевские мотивы, трансформация образов получается чудовищной, фабула гипертрофированной, а гетевский миф – доведенным до крайней степени редукции.

Из гетевского мифа удалено практически все: оккультизм и магия, ведьмовство и оборотничество, мистика и алхимия, античность и теургия, – даже сам Мефистофель превращен в безымянного ростовщика, оценщика из городского ломбарда, – явный намек на главную сегодня в мире власть – власть денег. «Философский камень», «старинный манускрипт о смысле жизни», «вечный двигатель», «мироустройство, траектории движения планет, превращение металла в золото», – все это, судя по содержанию фильма, в прошлом, принадлежит интересам ушедших веков, сегодня же – удел нищих мечтателей и не стоит ломаного гроша.

На редуцированность гетевского мифа косвенно указывают и аннотации к фильму:

мотивы, говорится в них, наследуются из первой части «Фауста» И.В. Гете по любовной линии «Фауст – Маргарита»; следовательно, вторая, и большая по объему античная часть, мягко говоря, опускается. Не только Тартар, но даже христианский рай и ад, через которые начиналось когда-то знакомство человека с географией и космосом, не попадают в объектив кинокамеры. Хотя шуточные упоминания ростовщика об этих топосах имеются в финале: подъем на горное плато по скалистому ущелью сравнивается с «лестницей в небо, а может, и наоборот», движение и крики неведомых зверушек, воспринимаемые Фаустом как «мы здесь не одни», объясняются вожатым с легкой долей сарказма: «Не знаю, кто там бродит, может, греки». Направления в пространстве идущих по горной тропе, так как это не миф, видятся очень размытыми: с одной стороны, можно подразумевать анабасис – восхождение на гору Олимп, с другой – катабасис – спуск в ад с его рекой мертвых и дальше – в Тартар, «наиболее заброшенный и удаленный уголок земли» с его каменным ландшафтом и «плотным холодом» [3].

Соответственно, начиная с экспозиции, вместо пространства мифа раскрывается пространство страшной натуралистической сказки. О том, что перед нами действительно видоизмененная сказка, а не миф, ибо сказка, по распространенному мнению, лишь редуцированные обломки мифа, напоминает старинное зеркало в облаках, аллюзия на всем известную сказку Г.Х. Андерсена «Снежная королева» («Историю первую, в которой рассказывается о зеркале и его осколках») и «кривое зеркало искусства». Только здесь и злого чародея-тролля с его учениками нет, а вместо них – невидимый в кадре часовой механизм и само зеркало – вроде часового маятника, раскачивающегося над жителями сказочного городка.

О демифологизированном, сказочном, редуцированном пространстве картины свидетельствуют и часто встречающиеся кадры с дефектами изображения. Они специально не выдержаны и не отфокусированы режиссером, точнее, как прием представляют собой так называемую в операторской съемке аберрацию входного зрачка, полученную при помощи широкоугольного объектива и зеркаль-

ной камеры-обскуры. Один из них, вдобавок, пропущен сквозь два скверных и мутных светофильтра декоративных дверных стекол. После пропускания взгляда зрителя через такие стекла и Фауст преображается: рядится в декоративные рыцарские латы, и природа превращается для него в декорации, – новоиспеченный «солдат» не узнает привычный и милый его сердцу местный пейзаж, – «с домиком лесничего» и «мельницей».

Но самой крайней степенью процесса демифологизации является все же не редуцирование мифа, а подмена мифических компонентов физиологическими симулякрами, причем симулякрами медицинскими, патологоанатомическими и зоологическими, из них складывается эстетика фильма, ведь и сам Фауст – не ученый-флорист («...в растениях вы совсем не разбираетесь», – делает вывод Маргарита), а естествоиспытатель, врач-физиолог и анатом. Он – автор книги «Основы человеческой физиологии»; с препарирования трупа Фаустом начинается фильм, демонстрацией уродов и калек в его главной части выделяется и завершается. Поиск человеческой души происходит через вскрытие или обнажение тела (поэтому до конца неясно, где находится душа). На место психологии культуры приходит психология тела и трупа, восходящая, по своей референции, к поздним творениям «тайновидца плоти» (Т. Манн) Л.Н. Толстого, среди которых приближены к фильму чувством пессимизма и «запахом плоти» повести «Холстомер» и «Смерть Ивана Ильича». Два единственных волшебных эпизода: дьявольский фокус – вино из стены да снесение земной «Венерой» куриного яйца с его последующим поеданием – и те очень далеко стоят от мифа и насквозь физиологичны. Первый выступает в качестве одной из аллюзий – чтобы соединить «распавшуюся связь времен», маркировать «Фауста» И.В. Гете по самой запоминающейся – питейной сцене, второй относится к лейтмотиву – тотальному чувству физиологического, животного голода. Особенно любопытен второй, новый, никем до А. Сокурова не использованный в фаустиане мотив – мотив вечного голода. Выступая в роли натуралистического приема, он напрочь разрушает реалистическую традицию. Есть хотя бы постоянно и все, но процесс поедания

до безобразия гипертрофирован: земная «Венера» на медицинском кресле поедает свой собственный плод в виде куриного яйца, сытые смакуют поглощение пищи перед голодными, удовлетворение голода происходит в смотровых кабинетах, поминальный обед начинается без матери умершего («Где твоя мать, Гретхен? А, вот и она. Где ты была? Они ведь без тебя тут все сметут!»), ближайшие родственники отнимают пищу друг у друга (отец Фауста отводит протянутые к тарелке руки Фауста, Фауст прогоняет сына с кухни, сын Фауста грабит уличного разносчика булок на глазах у отца). Гипертрофировано отношение к пище в стенах святой обители. «На пустой желудок много не поработаешь. Вот они, дары божьи! Пойдемте, братья, мясо зовет!» – жалуется и одновременно радуется подношению мирянина толстый монах. «Ничего не хочу больше слышать. Хочу есть, есть хочу», – произносит Фауст в самом начале фильма, смывая с рук формалин и завязывая тем самым коллизию. «Ты что, опять голодный?» – спрашивает Фауста ростовщик перед входом в пыльное логово своей бабушки. «Кто же тебя накормит?» – задает он снова вопрос в открытом финале пьесы.

Процесс демифологизации затрагивает и носителей мифа: королевский двор, рыцарство и материнство. Удаленная мифема в нише сознания также наполняется натуралистическими симулякрами. Вместо королевской кареты едет карета нового русского купца – гоголевского скупщика душ Чичикова с кучером Селифаном, из которой Фауст с его Мефистофелем «прогоняются в шею»; на месте королевского двора оказывается рыночный двор с молодым дельцом-священником и дряхлым чиновником-коррупционером; вместо королевских рыцарей хореически двигаются фигуры дегенератов в истлевших лохмотьях, – они провожают Фауста и ростовщика, одетых поверх больничных костюмов («смирительная рубашка» и пижама) в бутафорско-рыцарские доспехи; вместо полета к античным Матерям рассказывается о ненависти Фауста к собственной матери, похожей на страшилище. «Нарумяненные щеки, пудра на лбу, запах изо рта. Если б меня сегодня спросили, – признается Фауст

Мargarите в исповедальне, – желал ли я ее смерти, я бы сказал: «Желал».

Физиология, патологоанатомия и зоология постоянно искажают зрение. На луне оценщик наблюдает через телескоп сперва ящероподобную, во второй раз – чистопородную обезьяну, некие зоологические ступени в эволюции человека. На земле анатомические изменения обнаруживаются, начиная с пола. Если Мефистофеля И.В. Гете трудно заподозрить в бесполости («О! До чего я дожил! Вот позор! Меня все примут за гермафродита!» [4] – восклицает он в ужасе), то у ростовщика гендерные полюсы не обозначаются, – они ампутированы, и тело не вызывает чувств стыда или неловкости: в прачечной он донага раздевается, демонстрируя перед женщинами прооперированные прелести, а те смеются. Сам же он этого как будто не замечает, как не чувствует трупного запаха в районе отсутствующих гениталий. Соответствующим образом трансформируется традиционный шабаш: поочередное целование дьявола в зад и любовные игры с ведьмами заменены дефекацией ростовщика в церкви и спуском в грязный бассейн, где женщины купаются и полощут нижнее белье.

Еще два элемента в создании образа зла на земле – крылья и хвост – также оказываются на счетах натурализма: элементы средневековой фантазии подменены патологоанатомией: дарвинистскими «рудиментом и атавизмом». Крылья ростовщиком ощущаются (они мешают пролезть в бабушкин тайник: «Осторожней, мои крылья!») или чешутся) и представляют собой обычные лопатки, хвост же визуализируется окружающими. Но, как и отсутствие гениталий, наличие хвоста тоже никого не смущает, – в прачечной на атавизм даже не обращают внимания.

В натуралистическую систему изображения, подменяющую сакральное мирским, причем физиологическим и патологическим, попадают сподручные дьявола из «Фауста» И.В. Гете: лемуры и ведьма. Они не несут активного, действенного, чудесного начала. В фильме мифическое зло, как и мифическое пространство, редуцировано и контаминировано. Лемуры, эти злобные и сильные существа с гипертрофированной силой тела – связками сухожилий на костях – превращены в пассивных человеческих уродцев с замед-

ленными движениями и явной дистрофией мышечных тканей. Они медленно всматриваются через раскрытое окно в комнату Маргариты, где произошло преступление, затем также медленно наполняют комнату и в замедленном темпе провожают героев. Ведьма превращена в сумасшедшую с пародией на христианскую мученицу Агату. Ее пышные формы тела, вызывающе-декоративный убор, пророчество о бренности всего сущего и никчемности творения, имитация движения тела «дамочки» в общественном туалете, приставание с «дельцем» к случайным прохожим, – имеют как штрихи паясничанья над агиографией святой, так и черты пациентки из психиатрической клиники.

Еще один клинический уродец в кинокартине – Гомункулос Вагнера. Если у И.В. Гете Гомункул относится к разряду волшебных существ, – это «лучистый гном», «огонь в образе людском», маленький красавчик, женившийся на подводной царевне Галатее, то здесь, по словам еще одного сумасшедшего – алхимика Вагнера (возомнившего себя Фаустом), «свехчеловек», а по внешнему виду – смесь рыбы с куском человеческого мяса, человеческий эмбрион без рук и ног, плавающий в околплодных водах стеклянной матки (двугорлая колба), а затем выкидыш с гипертрофированным лицом и телом. Режиссер буквально из-за пазухи учебного достает и показывает его зрителю, натуралистически выставляя гетевское сравнение: «Он – ранний «плод, созревший до посева, // Как преждевременное чадо девы». Последний, приняв в фильме облик помещанного уличного бродяги, восторгается этим живым плодом из кунсткамеры перед молодой девушкой и будущей матерью Маргаритой и в порыве страха и ужаса Маргарита случайно берет на себя роль Галатее: резким движением толкает Вагнера и разбивает колбу с Гомункулосом, как две капли воды похожим на ростовщика.

Если в драме И.В. Гете Гомункулос – «двоюродный братец» Мефистофеля, и читатель понимает, что данное определение выступает в качестве метафоры, то в натуралистическом фильме А. Сокурова сквозит анатомическое, генетическое сходство. Режиссер создает впечатление, что мутация человеческого рода в новом веке начинается с

нового биологического изобретения «врага рода человеческого» – искусственного размножения в пробирках себе подобных ростовщиков, и слова Мефистофеля из драмы И.В. Гете:

Чтоб род людской сразить бичом тяжелым,  
Хотели мы, чтоб пол был отменен.  
Наш адский план о существе бесполом  
В мечтаньях набожности воплощен, –

становятся актуальными. Усиливает впечатление натуралистическое обрамление сюжета. Завязкой выступает детоорган мужского трупа, в развязке, в конце земного пути, Фауст пристально вглядывается в другой – женский половой орган обреченной на смерть Маргариты, оставленной им наедине с мутантом, у которого в передней части черепа находится отросток в виде рога.

В процесс мутации и дегенерации людей вовлечена и такая интимная функция человеческого организма, как чадородие. Она носит черты откровенной перверсии, сексуально-психического нездоровья с сопровождающейся патологией регенеративной системы. Так обстоит дело в сцене с пациенткой на медицинском кресле, больной ложной беременностью. Она мнит себя курицей-наседкой, несущей куриные яйца («опять пришла!»), – недаром, показывает камера, рябые куры бродят внизу, как в курятнике, а акушер после некоторых манипуляций извлекает из ее чрева куриное яйцо. Но страшнее всего то, что у женской перверсии существует мужской эквивалент и прослеживается он опосредованно через симуляцию мифа. Она выражается в том, что роль древнеримской богини красоты «Венеры», как называет ее мужчина-акушер (отец Фауста), играет куртизанка, изнемогающая от сладострастной неги под его руками, пространство античного храма с пьедесталом для богини занимает помещение мужского монастыря с гинекологическим креслом, обязанность жреца выполняет мозговой центр монастыря по прозвищу Батюшка, грезящий у ног «луковки», поклонником богини оказывается один из послушников, страдающий вуайеризмом. Демифологизация таинств, низведенная до уровня сказки для взрослых, мещанская бездна, разверзшаяся над человечеством, натуралистический экран, куда отброшено сознание

зрителя, на примере самых скабрёзных аллегорий показывают духовное опустошение.

В сцену перверсии и зоотропии оказываются втянутыми и традиционные символы. Они просматриваются сразу в двух художественных деталях: в зеркале и яйце. Священное в них окончательно разрушено, мифическая субстанция редуцирована до неузнаваемости и подменена медициной, граничащей с ветеринарной практикой. О зеркале говорят как вообще об инструменте родовспоможения, а не как о «зеркале Венеры» – символе жизни и атрибуте богини, в который она смотрится, любуясь собою. Образ яйца еще физиологичнее и, если так можно выразиться, зоофагичнее: символ жизни и смерти заменен куриным вареным яйцом, очищаемом от скорлупы и поедаемом роженицей-больной. Правда, в силу символичности художественной детали не ясно, – то ли вареное яйцо выступает в качестве животной плаценты, то ли показателем каннибалистического инстинкта.

В свете зоофагии уродуется даже сказочное: сюжет о курочке Рябе, несущей золотые яйца. Симулякры переваривают символ и миф, превращают их в историю бездушных масок без актеров, в пустые формулы без чисел, в скорлупу без живых зародышей, в элементы трансформации некто в никто.

Смерть и дегенерация человеческого рода просматривается и в трагическом образе аиста, традиционном символе потомства и счастья. Птица, живущая на шестах и крышах домов, помещается на городскую площадь. Она пасется окольцованной и с подрезанным крылом в проходе между гостиницей (окно выбивальщицы перин), мясной лавкой, рынком и ломбардом; рядом с ней у городского источника переваливается туловищем длинноногий юноша, а мимо катят старое тележное колесо (ее прежний дом) и проходят в черных одеждах светский старик и пастор. Участие двух последних персонажей придает сцене не только характер аллегории, но и добавляет всей трагедии пессимизма. Это достигается, во-первых, с помощью игры слов «смерть-смерд» в размышлениях Фауста («Кто это? Кто это? Черный как смерть. Смерть серая. Странная пара – смерд и священник»). Во-вторых, наблюдается через мизансцену подбегающего к карете черного

человека дворника, подобострастно раскладывающего подножку: чистильщик дворов представляется по социальному статусу значительно ниже, чем смерть – чистильщик человеческих душ. В-третьих, передается через монолог черного господина, выходящего с пастором из ломбарда, – намек на не выкупленный мертвыми душами залог и вообще ненужность чистилища («А! Патер Филиппе. Я уж думал, что опоздал. *(В окне показывается выбивальщица перин – как бы выбивает души из тела)*. Ну вот, и уладили мы ваше дельце, патер Филиппе. Вот моя карета»).

Картина с пасущимся на городской торговой площади аистом-инвалидом становится еще пессимистичнее, если поставить ее в контекст прозвучавшей позже фразы ростовщика: «Что притягивает женщину к мужчине? Деньги, похоть и общее хозяйство». Вот и выходит, что сцена, как и сам фильм – вовсе не миф, а развернутая натуралистическая метафора серости купеческо-мещанской морали, равнозначной животной смерти и атараксии калеки.

До какой степени доходит искалеченность души и тела, убожество человеческой расы, можно наблюдать на примере еще одного симулякра – симулякра христианского распятия. Он просматривается в сцене работы монастырского госпиталя, где средневековый врач (отец Фауста) практикует механическую растяжку тела на деревянной кровати. В нем идея священной жертвы, мифологема смерти/воскрешения усечена, а физическое распятие оставлено в качестве врачебного оздоровительного метода, универсального средства медицинской помощи от всех хворей и болезней, в качестве идеи панацеи. «А вот еще один пережил растяжку», – воздевая руки с «дарами божьими», в коих «мясо», радостно провозглашает монах редкий исход лечения.

В поле симуляции попадают здесь и носители христианского мифа: «нищие духом», «все труждающиеся и обремененные», которых Христос призывал к себе, чтобы «успокоить» [Мф. 5: 3; 11: 28]. Их место занимают материально нищие («С кого мне тут деньги брать? У моих пациентов ничего нет»), в том числе и Фауст с его «смыслом жизни» и отсутствием «денег даже на чернила».

Симулируется в госпитальной сцене и праздник Христова Воскресения, – во фрагменте, когда врачу передаются «дары божьи» от «пережившего растяжку». Вместо пасхи – серое вареное куриное мясо, вместо писанки – два белых, сваренных вкрутую столовых яйца.

Наконец, неудивительно, что и мышление, которым наделены пастыри больниц и монастырей, также симулятивное. Оно представляет собой подмену теологии хаологией, мифологии физиологией, астрологии небесной механикой. Им легко объясняется любое явление, любой случай, и самое главное, – легко верится в презумпцию своей чистоты и невинности, легко снимается ответственность за происходящее. Можно заметить, что такая позиция заявляется уже в экспозиции. Во время мытья рук (в переносном смысле как бы умывая руки) после препарирования трупа Фауст утверждает: «Все возникает и исчезает, подчиняясь закону. И только человеческой жизнью управляет зыбкий случай. Бог, обитающий в груди моей, влияет только на мое сознание, на внешний мир, на общий ход вещей не простирается его влияние».

Идея гетевского Фауста – это идея спасения мира от бед, болезней, короткого века, поиск средств бессмертия, отвоевание у моря земельных угодий, принесение человечеству богатства и счастья путем высокой жертвы – утраты собственной души. Его идея альтруистична и жизнеутверждающа, за него заступается Маргарита, ангелы спасают и возносят на небеса. Он счастлив и способен в восторге воскликнуть: «Мгновенье! О, как прекрасно ты, повремени!», – и не знать, что черти копают ему яму. Его знания элитарны и аристократичны, его понимание мироустройства недоступно дуракам и профанам: студенту-«бакалавру» или коллеге Вагнеру. И даже острый душевный кризис в начале действия окрашивается светлым праздником Христова Воскресения.

У сокуровского «профессора»-«доктора»-«магистра»-«бакалавра» (добавляется: «и так далее») – все наоборот: духовное дистрофировано и деформировано, поэтическое, как мы отметили, редуцировано до полной натуралистической замены, а представления о добре и зле затемнены тем же редуцированным способом: «Я – часть той силы, что всегда творит добро» (У И.В. Гете: «Часть силы

той, что без числа // Творит добро, всему желая зла»), – знакомится с входящим Фаустом слуга ростовщика Маврикий (что значит «темный»). Сокуровский герой первым приходит к ростовщику, чтобы продать философский камень, «разъясняющий суть вещей», самоубийство превращает в некрофильский акт: «спасает возлюбленную», бросаясь с ней «с головой в омут», а затем как бы воскресает в комнате на ее ложе; отравляет мать и при ее трупе устраивает любовную оргию.

Не меньшим истощением духовного объясняются другие парадоксы. Фауст придумывает, как «повторить» дьявольский «фонтан» (соорудить искусственный гейзер), но ведать не ведаёт о приворотных травах, в которых разбирается простая девушка. Он понимает механику небесных тел, но не узнаёт ада («Скалы, мой приют», – пел когда-то Воланд М. Булгакова или «раздвигал скалы» перед «покоем» Фауста Мефистофель Ш. Гуно). Он стремится отыскать человеческую душу, но получает взамен одиночество и отчаяние, он бросает вызов Богу, но не понимает наказания и проклятия среди безжизненных гор и автоматических фонтанов.

Вслушаемся в диалог, происходящий между Фаустом и ростовщиком, когда те останавливаются у мертвого чрева самой матери-земли, из которого бьет горячий гейзер, – образ бездушного механизма, направленного против античной красоты, пластики и гармонии. Через него хорошо представить размах фаустовской одержимости:

*Фауст.* Мы спасем Маргариту?

*Ростовщик.* Конечно, нет. И вообще, нужно еще спросить, хочет ли она сама, чтобы ее спасали? С тобой-то все было по-другому. Мы же партнеры. У нас договор.

*Фауст.* Значит так. А что это там дымится?

*Ростовщик.* Погоди. Я же все сделал, что обещал.

*Фауст.* А мне этого мало. Я стою больше.

*Ростовщик.* Что тебе еще нужно? Еще одно солнце? Гомункулуса? Может быть, сразу двух?

*Фауст.* Ха-ха-ха-ха! Какое зрелище!

*Ростовщик.* Все пена, мираж.

*Фауст.* Врешь. Как это получается?

*Мефистофель.* Осторожней, фонтан не столь уж и безобиден.

*Фауст.* Горячо.

*Мефистофель.* Теперь ты счастлив?

*Фауст.* Как это устроено?

*Мефистофель.* Мне это знать ни к чему. О том ведаёт Господь Бог. А теперь пошли, тут опасно.

*Фауст.* Бог не знает. Я знаю. Тепло поднимается наверх, холод тянет внутрь земли. Очень интересно. Я могу спокойно это повторить.

*Мефистофель.* Пошли отсюда.

*Фауст.* Я останусь тут.

*Мефистофель.* Задумал повторить мой фонтан? Славы захотелось?

*Фауст.* Слава – звук пустой. Есть только дело.

Поэтому Фауст А. Сокурова не знает гетевской альтернативы: слово, дело или мысль. Он жаждет только денег и дела, но получает скупого оценщика дел из ломбарда Маврикия Мюллера, делового «партнера»; он вырывает и бросает собственный договор, подписанный кровью, но оказывается в дураках: ценным после его смерти станет лишь единственный автограф чернилами у антиквара.

«Несчастливые души», – дважды заводит речь о них оценщик, – опасны», и, как в случае с душой поэта Я. Ленца («ее можно и не возвращать»), сдаются под охрану охотничьим собакам (охраняющими в клетках ломбард) или, как в сцене с похоронами Валентина, похищаются собаками охотников. А вот Фауст одержим, а значит, по-своему счастлив и совсем не опасен. «Кто же тебя накормит? Кто выведет отсюда?» – с жалостью и участием спрашивает ростовщик, заваленный камнями. «Вечное одиночество и ника-

кого спасения», – озвучивает он приговор свыше, ставя под сомнение не существование бога и дьявола, как это делали в XX веке, а объект их спора – душу, в прошлом – цены не имеющей.

«Что же [сегодня] в цене?» – спрашивает Фауст у ростовщика, и тот ему перечисляет: «время, искусство», «мощи святого Себастьяна», частные коллекции (особенно с автографами). Заметим, – не благородство, не труд, не любовь, не душа («не тяжелее одной монеты»), а то, что «неизвестно» («что известно, того никому не нужно») и что является предметом торга и объектом дегуманизации. И современный зритель понимает, что это уже фарисейский и гниющий XXI век и что «Фауст» бессмертен.

#### Список литературы

1. *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996.
2. *Луначарский А.В.* Фауст и город. Драма для чтения. Пг.: Госиздат, 1918 (изд. 2-е: 1921)
3. Тартар. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 27.03.2017).
4. *Гете И.В.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худ. лит., 1976. Т. 2. В дальнейшем цитируется это издание.

Поступила в редакцию 30.05.2017 г.

Отрецензирована 21.06.2017 г.

Принята в печать 22.11.2017 г.

#### Информация об авторе

КОЛЧАНОВ Владимир Викторович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация, e-mail: [vla-kolchanov@yandex.ru](mailto:vla-kolchanov@yandex.ru)

#### Для цитирования

Колчанов В.В. «Фауст» А. Сокурова: культурный пессимизм и демифологизация // Неофилология. 2017. Т. 3. № 4 (12). С. 50-57.

UDC 7.01+7.094

**“FAUST” BY A. SOKUROV:  
CULTURAL PESSIMISM AND DEMYTHOLOGIZATION**

© **Vladimir Viktorovich KOLCHANOV**

Tambov State University named after G.R. Derzhavin  
33 Internatsionalnaya St., Tambov, Russian Federation, 392000  
E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

*Abstract.* The film by A. Sokurov “Faust” is analyzed. Its artistic originality is defined, the script and poetics are studied, operator’s techniques are singled out. As a leading aspect of the problem the relevant sphere of philosophy – axiology is taken. The psychic mood prevailing in collective consciousness of the modern post-industrial society: pessimism, fear of physiological hunger; gnoseological tendencies: the loss of complete knowledge, traditional moral orientations and substitution by simulacrum are described. The method of the research is structural approach, which let differentiate operator’s techniques of reduction and reconstruction. They are considered in parallel: the myth gets into the sphere of reduction, the esthetic of naturalism in the sphere of reconstruction.

*Keywords:* J.W. Goethe; Faust; A. Sokurov; naturalism; myth; reduction; demythologization; fairy tale; simulacrum

**References**

1. Khyubner K. *Istina mifa* [The Truth of Myth]. Moscow, Respublika Publ., 1996. (In Russian).
2. Lunacharskiy A.V. *Faust i gorod. Drama dlya chteniya* [Faust and the Town. Drama for Reading]. Petrograd, Gosizdat Publ., 1918. (In Russian).
3. *Tartar* [Tartarus]. (In Russian). Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (accessed 27.03.2017).
4. Goethe J.W. *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols.]. Moscow, Publishing House “Khu-dozhestvennaya Literatura”, 1976, vol. 2. (In Russian).

Received 30 May 2017

Reviewed 21 June 2017

Accepted for press 22 November 2017

**Information about the author**

KOLCHANOV Vladimir Viktorovich, Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Russian and Foreign Literature, Journalism Department, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, e-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

**For citation**

Kolchanov V.V. «Faust» A. Sokurova: kul'turnyy pessimizm i demifologizatsiya [“Faust” by A. Sokurov: cultural pessimism and demythologization]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2017, vol. 3, no. 4 (12), pp. 50-57. (In Russian, Abstr. in Engl.).