

DOI 10.18522/2415-8852-2024-2-98-117

УДК 791.43-2 + 791.43-252.5 + 821.112.2 + 821.111

## О НЕВОЗМОЖНОСТИ УСВОИТЬ УРОК ФАУСТА, ИЛИ ЦИТАТНОСТЬ КАК ФАКТОР ЦЕЛОСТНОСТИ КИНОТЕКСТА: ЯН ШВАНКМАЙЕР И ЕГО «ФАУСТ»

**Ирина Анатольевна Черненко**

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: i.a.chernenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7476-1521

**А**ннотация. В статье анализируется и интерпретируется цитатность литературного сценария к известному фильму «Урок Фауста» (“Lekce Faust”, 1994) чешского режиссера-экспериментатора, классика анимации и художника Яна Шванкмайера. Обратившись в своем втором полнометражном фильме к вечному сюжету о Фаусте, Шванкмайер выступил и в качестве режиссера, и в качестве сценариста.

Ключевые монологи и диалоги «Урока Фауста» Шванкмайера опознаются как фрагменты известных драматических обработок фаустианского сюжета. В данной статье «Урок Фауста» рассматривается как своего рода центон, оформляющий поэтическое (и полемическое) высказывание на вечную тему. Словесно-драматические цитаты из «Трагической истории доктора Фаустуса» К. Марло и трагедии И.В. Гёте «Фауст», ставшие неотъемлемой частью произведения Шванкмайера, анализируются с учетом их визуального воплощения в фильме и рассматриваются в комплексе с концептуально связанными эпизодами. Такой же подход используется при рассмотрении музыкально-поэтической цитаты из оперы Ш. Гуно «Фауст».

В отличие от «титанов» и «бунтарей» Гёте, Марло и Граббе (сам автор фильма называет, осмысляя своего Фауста, ключевые имена предшественников), герой Шванкмайера – случайный безымянный пражанин. Он исполнитель роли Фауста, а не Фауст, его контакт с дьявольскими силами не имеет собственной цели, а значит, и смысла. Умножение числа Фаустов (в фильме их не менее трех) снижает сюжет, акцентируя обыденность происходящего, что соотносится с образом пражанина (обывателя), выступающего в роли Фауста.

В статье делается вывод о новаторстве интерпретации фаустианского сюжета в фильме. Варьируя узнаваемые цитаты из великих произведений, в которых явственно выделена фигура Фауста, чешский режиссер сместил акценты с героя на мироздание. Его версия фаустианского сюжета – это прежде всего художественное осмысление мироустройства – не человека; его главный герой именно миропорядок – сеть из управляющих человеком нитей неизвестного кукольника.

**К**лючевые слова: Я. Шванкмайер, «Урок Фауста», цитатность, К. Марло, И.В. Гёте, Ш. Гуно, вечный сюжет о Фаусте

Творчество чешского режиссера-экспериментатора, классика анимации и художника Яна Шванкмайера, как представляется, – весьма подходящий материал для рассмотрения темы гибридности. «Скрещивание» жанров, смешение стилей, сочетание техник, эксперименты по сопряжению игрового кино и мультипликации, синестетический опыт создания визуально-тактильного образного ряда, его цитатность – отнюдь не полный перечень аспектов темы гибридности, изучение которых может расширить возможности трактовки крайне непростых – не только по форме – произведений автора.

В центре внимания данной работы – фильм «Урок Фауста» / «Фауст» (“Lekce Faust” / “Faust”<sup>1</sup> (1994)). Здесь Шванкмайер выступил и в качестве режиссера, и в качестве сценариста. Видится курьезным, что ряд русскоязычных интернет-ресурсов, в том числе специализирующихся на кинопоиске, наравне со Шванкмайером в разной последовательности и в разных сочетаниях в качестве сценаристов называют К. Марло, И.В. Гёте, К.Д. Граббе<sup>2</sup>. Однако обращение к так называемому вечному сюжету о Фаусте подразумевает творческий диалог Шванкмайера с предшественниками, предложив-

шими значимые интерпретации фаустианского сюжета. Любые интертекстуальные связи в данном случае становятся частью нового художественного полотна и отнюдь – априори – не делают соавторами всех, с кем Шванкмайер ведет диалог.

Хотя некоторые основания для ошибочной идентификации автора сценария у кинопрокатчиков были (при условии недостатка знаний о сюрреализме вообще и чешском в частности). Литературно-драматическая основа фильма, если иметь в виду только монологи и диалоги персонажей, весьма лаконичная, при этом персонажи – прежде всего Фауст – произносят очень узнаваемые тексты – фрагменты известных драматических обработок фаустианского сюжета.

Цитатность визуального образного ряда «Урока Фауста», как и любого из фильмов Шванкмайера, и виртуозность монтажного сопряжения цитат – феномен, всегда привлекающий внимание исследователей. Однако, видя в «Уроке Фауста» своего рода центон, оформляющий поэтическое (и полемическое) высказывание на вечную тему, мы сосредоточимся именно на цитатах словесно-драматических. Уточним, хотя надо ли специально уточнять в статье, посвященной произведе-

<sup>1</sup> В разных странах, участвовавших в производстве фильма, он выходил под этими вариантами названий.

<sup>2</sup> В оригинальных титрах указано, что «диалоги» (т. е. цитаты), а не сценарий (т. е. завершённый текст) принадлежат перу указанных авторов.

нию Шванкмайера, у которого визуальное всегда превалирует над вербальным, что комментируемые поэтические цитаты не отделяются от их визуального воплощения в фильме и рассматриваются в комплексе с концептуально связанными эпизодами.

Информация о главных персонажах и актерах, исполняющих их роли:

*Фауст* (в версии Марло используется форма «Фаустус»<sup>1</sup>) – Петр Чепек. Однако в фильме нет Фауста: есть некий человек, который исполняет роль Фауста.

*Корнелиус* – Ян Краус, *Вальдес* – Владимир Кудла. Персонажи с именами Корнелиус и Вальдес встречаются в драме Марло как друзья Фаустуса.

*Кашпар* (Кашпарек) – Иржи Зип Сухи. Персонаж чешских кукольных комедий, генетически восходящих к «Трагической истории доктора Фаустуса» Марло. В немецких кукольных комедиях встречаются подобные комические персоны Каспер / Касперле<sup>2</sup>.

*Старик* (с ногой Фауста в свертке) – Антонин Зацпал. Непосредственного прототипа этого персонажа в рассматриваемых вариантах фаустианского сюжета нет. Однако в драме Марло встречается Старик, который в отличие от Фауста декларирует свою верность

Богу, и Барышник, который испытал на себе действие магических проделок Фауста (в том числе с мнимо оторванной ногой).

### **Гёте или Шванкмайер? Фауст как обыватель**

Первые слова в фильме – цитата из первой сцены первой части гётевского «Фауста» – произносятся более чем через 10 минут после его начала. В русскоязычной версии фильма слова подчеркнута узнаваемые: звучат стихи Гёте в переводе Б. Пастернака. Герой, который оказался в грим-уборной, надевает кем-то брошенную мантию, садится перед зеркалом и наносит грим Фауста, затем он берет сценарий и начинает читать текст. (Ранее, когда он подобрал тетрадь, было видно, что страницы тетради обгорели и что некоторых страниц не хватает.)

Я богословьем овладел,  
Над философией корпел,  
Юриспруденцию долбил  
И медицину изучил.  
Однако я при этом всем  
Пауза. Герой берет кружку с пивом и пьет. (Ремарка моя. – И. Ч.)  
Был и остался дураком.

<sup>1</sup> Владимир Микушевич различает сюжеты о Фаусте и Фаустусе. См.: [Микушевич]

<sup>2</sup> См.: [Легенда: 209–259].

<...>

Не нажил чести и добра

И не вкусил, чем жизнь остра.

Пауза. Герой поправляет приклеенные усы. (Ремарка моя. – И. Ч.)

И пес с такой бы жизни взвыл!

И к магии я обратился...» (Сравним: [Гете: 21–22].



Рис. 1. Кадр из фильма. Только что загримированный в Фауста пражанин начинает читать сценарий

Вступительный монолог гётевского Фауста, который овладел премудростью четырех факультетов средневекового университета, утверждает ничтожество человеческого знания. Этот мотив – своего рода топос фаустианского сюжета, – присутствует и в драме Марло, и в народных кукольных представлениях. И хотя каждый раз объем

и суть понятия «знание» требуют уточнения, разочарование ученого мужа в знании всегда является свидетельством духовного кризиса, обуславливает его обращение к магии и призыв / появление дьявольского прислужника.

Ученость здесь или соотносится с избранностью, или, выделяя из толпы, является одним из маркеров инаковости. Не только у Гёте, но и в немецкой народной книге, у Марло, в известных нам вариантах кукольных пьес ученый муж Фауст отличается от других, и перипетии его союза с дьявольскими силами должны увенчаться значимым дидактическим итогом.

Дать урок читателю стремился Иоганн Шпис, опубликовав «в назидание всем христианам» жизнеописание Фауста. Уже в экспозиции издатель подчеркнул не только ум и знания Фауста, но и его расположенность ко греху:

«это есть примечательный и устрашающий пример, из которого можно ... въяве узреть, до какой крайности может довести человека самоуверенность, дерзость и любопытство, могущие послужить причиной отпадения от господя, союза со злыми духами и погибели для тела и души» [Легенда: 48].

Очевидно, что персонаж Шванкмайера нарочито противоположен традиционному для фаустианского сюжета: обыватель

с пражской улицы, ничем не выделяющийся из толпы пражан, которым возле входа в метро такие же внешне обычные горожане раздают листовки со слепой (контурной) картой, где обозначена некая таинственная точка. Сам Шванкмайер в растиражированном комментаторами фрагменте книги «Сила воображения», подчеркивая отличия своей «версии» Фауста от Фауста Гёте, Марло или Граббе, указывал что его персонаж не «титан», не бунтарь, не избранный / не исключительная личность, не злодей. Он «случайный» человек [Švankmajer: 188], которому случайно досталась роль Фауста.

Сама ситуация случайного выбора безумного исполнителя роли Фауста остро полемична прежде всего по отношению к той, что концептуализирована в трагедии Гёте. В «Прологе на небе» конкретный «раб Господа», известный Мефистофелю «доктор», избран ответчиком за весь человеческий род: пример Фауста должен опровергнуть уничижительный монолог Мефистофеля о «божке вселенной» и доказать, что «хороший человек в своем незрячем стремлении хорошо видит правильный путь»<sup>1</sup>. Испытание человека вообще (в лице Фауста) осуществлено: избранный человек Фауст

оправдал уверенность Господа в итоге испытания и обрел спасение.

Случайный исполнитель роли Фауста у Шванкмайера втягивается в опасные перипетии общения с дьявольскими силами, не имея собственной цели. Фильм не дает ответа, кто режиссер спектакля, существует ли заказчик листовок с картой, заманивающих новых Фаустов в театр, и сколько тех, кто участвовал в чуждом ему фаустианском проекте, играя главную роль. В фильме их трое. Один – убегающий – налетает на героя, который вошел в подъезд разрушающегося здания, именно к нему привела странная карта. С другим случайным Фаустом – с такой же картой в руке – герой сам, пытаясь убежать, сталкивается на том же месте. История готова повториться: в гримуборной, которую мы видели несколькими секундами ранее, опять лежат на полу детали костюма и сценарий будущего спектакля. Участь случайного Фауста незавидна, при этом не может служить ни уроком для других, ни оберегом. Умножение числа Фаустов снижает сюжет, акцентируя обыденность происходящего, что соотносится с образом пражанина (обывателя), выступающего в роли Фауста (рис. 2).

---

<sup>1</sup> В оригинале:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange  
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst [Goethe: 75].

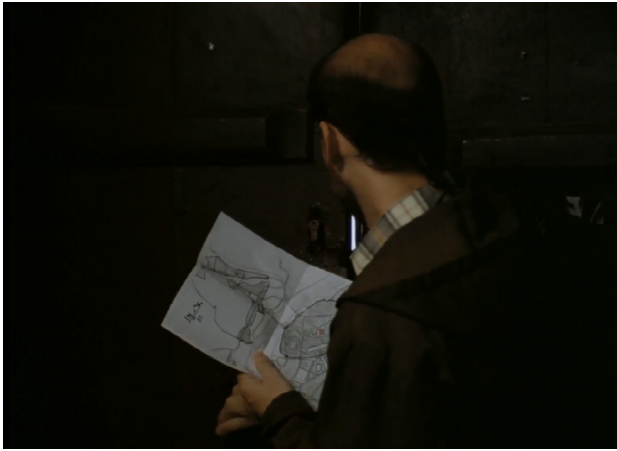


Рис. 2. Кадр из фильма. Пражанин, идущий по мистической карте на смену Фаусту

### Марло или Шванкмайер? «Фауст» – это о манипуляции

Как представляется, Шванкмайер – осознавая цитатность как принцип построения сценария – осмыслял проблематику своего фаустианского проекта. В дневниковых записях, сделанных им во время создания фильма, встречаются упоминания об эпизодах, восходящих к «Трагической истории доктора Фаустуса» Марло. В заметке от 27 октября 1993 г. речь шла о некоторых проблемах, возникших во время съемки диа-

лога Фауста и Мефистофеля. Видимо, по инициативе англичан<sup>1</sup> в кадре Петр Чепек «открывает рот на “английском” и дублирует себя на чешский» [Švankmajer, 186]. А заметка от 31 октября начинается так: «Во второй половине дня мы придали окончательную форму диалогу Марло между Фаустом и Мефисто. По дороге домой я размышлял, о чем, в сущности, мой Фауст». И далее следует довольно известный пассаж, раскрывающий особенности трактовки фаустианского сюжета в фильме, где основной тезис – «Фауст» Шванкмайера «о манипуляции» [“o manipulaci”], а «его (Фауста) диспут с Мефистофелем – это театральное представление или репетиция театрального представления, никак не реальность». (“Jeho disputace s Mefistem jsou divadlo nebo zkouška na divadlo, nikoliv realita”) [Švankmajer: 188].

Приведем часть диалога, восходящего к тексту трагедии Марло, обратившись к русскоязычной версии фильма (с одногласным закадровым переводом с чешского<sup>2</sup>). В данных обстоятельствах «опознание» зрителем оригинальной цитаты затруднено, при этом переводчик, к сожалению, не воспользовался ни одним из существующих литературных переводов трагедии Марло на русский язык.

<sup>1</sup> Компания BBC была одной из компаний, участвовавших в производстве фильма.

<sup>2</sup> Переводчик русскоязычной версии не указан. Поверх финальных титров в фильме закадровый голос произносит: «Фильм озвучен по заказу Линии “Другое кино”».

«*Мефистофель*: Что хочешь, Фауст? Что сделать должен твой Мефисто?

*Фауст*: Хочу, чтоб мне служил, покуда живя, Мефистофель. Чтоб ты исполнил все, что я ни прикажу. Даже звезду с Луною чтоб с неба ты достал. Или чтоб затопил весь мир водой из океана.

*Мефистофель*: Я лишь слуга, слуга я Люцифера. К тебе не смею я прийти, *своления* на то не получив. Не можем более того, что он прикажет.

*Фауст*: Так он тебе не приказал прийти ко мне?

*Мефистофель*: Нет, я пришел сам по себе.

*Фауст*: Ты утверждаешь, что тебя не привело ко мне мое же заклинание? Ну, говори!

*Мефистофель*: О, да, но *per accidens*. Когда мы слышим, как кто-то Бога проклинает и Писание Святое, как отрекается от Иисуса как от Спасителя, летим мы за его *пустой* душой».

(Курсив мой. Выделены особенности лексики и орфографии текста, а также погрешность перевода, искажающая смысл цитаты. У Марло: *glorious*. – И. Ч.)

«Исходный» фрагмент из текста трагедии Марло:

*MEPHIST*. Now, Faustus, what wouldst thou have me do?

*FAUSTUS*. I charge thee wait upon me whilst I live,

To do whatever Faustus shall command,  
Be it to make the moon drop from her sphere,  
Or the ocean to overwhelm the world.

*MEPHIST*. I am a servant to great Lucifer,  
And may not follow thee without his leave:

No more than he commands must we perform.

*FAUSTUS*. Did not he charge thee to appear to me?

*MEPHIST*. No, I came hither of mine own accord.

*FAUSTUS*. Did not my conjuring speeches raise thee? speak.

*MEPHIST*. That was the cause, but yet *per accidens*;

For, when we hear one rack the name of God,  
Abjure the Scriptures and his Saviour Christ,  
We fly, in hope to get his *glorious* soul...

[Marlowe].

Этот диалог начинается после впечатляющей сцены заклятия Мефистофеля, длящейся около шести минут. Мефисто обретает телесный облик (вылепляется из глины) непосредственно после кадров с объятый пламенем не управляемой телегой, которая выкатилась из разверстых врат; за ними виден лишь огонь – адский костер, пекло. Обратим внимание на две детали, которые однозначно определяют иную, нежели у Марло, картину мироздания и иной тип героя (рис. 3).



Рис. 3. Кадр фильма. Огненная телега

Черная фигура Мефисто контрастирует с фигурой Фауста в белом одеянии мага. В кадре, где они представлены вместе, Мефисто (его довольно плотно ограничивают обломки пробитых при появлении половиц) расположен ниже Фауста. Однако их, можно сказать, «уравнивает» лицо – у обоих лицо Петра Чепека (в процессе самопроизвольной лепки головы Мефистофеля видны и иные, дьявольские, черты<sup>1</sup>) (рис. 4–5).



Рис. 4. Кадр из фильма. Двойничество Фауста и Мефистофеля



Рис. 5. Человеческое лицо Мефистофеля

---

<sup>1</sup> Здесь и в других эпизодах с использованием пластилиновой анимации головы Мефистофеля, его демонический облик с клыками чередуется с человеческим лицом.



Таким образом, получается, что диалог ведут белый и черный Фауст или что Фауст разговаривает сам с собой. При этом кадры с Мефистофелем (уже не вылепленным, а исполняемым живым актером) сняты так же, как и процесс лепки, с использованием техники stop motion. Покадровая анимация превращает на экране живого актера в куклу с лицом Фауста. В дальнейшем картина «дублируется»: Фауст, поющий арию на сцене (цитата из оперы Ш. Гуно), видит в суфлерской будке – внизу – Мефистофеля, лицо которого, меняясь не единожды (опять с применением техники stop motion), в ключевые моменты диалога – именно в моменты согласия Фауста на договор – опять становится копией лица Чепека. В свою очередь, герой снимает сценическую фаустовскую бороду, «обнажая» двойничество Фауста и Мефистофеля. Когда Фауст соглашается на условия Люцифера, переданные Мефистофелем, на его (Фауста) человеческую голову надевается деревянная голова марионетки. Но и голова Мефистофеля теряет жизнеподобные черты: он тоже становится деревянной куклой.

Мотив двойничества с Мефистофелем-куклой нивелирует грандиозность и величие Фауста Марло. В.М. Жирмунский так характеризовал Фауста в обработке английского драматурга: «... образ Фауста, созданный легендой, героически приподнят и идеализован, точнее – в нем раскрыты те потенции, которые заключены были в легенде и нали-

чувствовали в народном романе ... : эмансипации человеческого разума от средневековой церковной догмы и человеческой воли и поведения от средневековой аскетической морали» [Легенда: 435]. Однако ни о величии, ни о свободе не может размышлять марионетка, повешенная на крюк после представления (рис. 6).



Рис. 6. Кадр из фильма. Живой Фауст, управляемый как марионетка

Образ неуправляемой горящей телеги рифмуется с образом никем не управляемого красного автомобиля, который сбивает героя насмерть в финале. Комментируя сцену, завершающую фильм, Шванкмайер писал, что выбирал из трех отснятых версий. Первый – предполагаемый в сценарии – вариант:

в роковой машине сидит марионетка дьявола. Второй: в авто находятся марионетки дьявола и ангела. В итоге Шванкмайер предпочел третий вариант – с пустой машиной, который «лучше всего выражает изначальное Ничто древних мудрецов» (рис. 7).



Рис. 7. Кадр из фильма. Автомобиль, сбивший Фауста

И далее после ряда философско-мифологических аллюзий Шванкмайер говорит о соответствии данного решения акценту «на важности рук кукольника», называя марионетки дьявола или ангела «всего лишь символами манипуляции левой и правой рук одного кукловода» (*jen symboly manipulace levé a pravé ruky jednoho loutkáře*) [Švankmajer: 186].

Известно, что Марло в «Трагической истории» использовал приемы средневековых мо-



Рис. 8. Кадр из фильма. Пустой салон автомобиля. Таким его видит полицейский

ралитэ, аллегорически представлявших борьбу добра (олицетворенного в фигуре доброго ангела, носителя божественного начала) и зла (черного злого ангела) за душу человека (здесь – человека вообще, *everyman*). Однако реплики – не теряющих аллегорической природы – ангелов у Марло овнешняют, делают зримыми сомнения Фауста (конкретного человека, ученого мужа-бунтаря), готового полностью пренебречь Писанием, кощунственно прельстившись изучением магии. При этом концепция мира, где божественное борется с дьявольским, не разрушается. И уровень мировой иерархии, где Бог является высшей инстанцией, – последний мыслимый уровень.

В связи с этим прокомментируем отмеченную нами погрешность перевода Марло

в русскоязычной версии фильма (в авторизованной англоязычной версии фильма звучит, как у Марло, “*glorious*”, т. е. ‘славная (душа)’). Именно душа, изначально божественная и прославленная, привлекает внимание Мефистофеля. И здесь оценивается «душа» не безымянного пражанина, который случайно попал на сцену в роли Фауста, а Фауста из роли, который был достоин соперничества добрых и злых сил.

У Шванкмайера марионетки, воплощающие добро и зло, появляются не единожды. В сцене борьбы за Фауста подчеркивается процесс сборки кукол из деталей: сначала мы видим катящуюся голову ангела, затем эта голова соединяется с телом, самопроизвольно навинчиваясь на некий стержень. После попытки привлечь Фауста на светлую сторону марионетка разбирается, и открученная голова катится в том направлении, откуда появилась. То же самое происходит с дьявольской куклой, увлекающей Фауста к занятиям черной магией. Обратим внимание: катящиеся взаимозаменяемые головы движутся сами по себе (управляющий механизм не виден), однако собранными куклами манипулируют руки невропаста. Как представляется, эта сцена воплощает размышления автора о «механической сборке» концепций, традиционно воспринимаемых как формулы Добра и Зла, – концепций, которые в итоге служат невидимому кукловоду.

В сцене подписания договора с Люцифером те же самые головы ангела и дьявола показаны вместилищем множества крохотных марионеток, у каждой из которых есть вага – приспособление для управления ею. В битве ангельского и дьявольского кукольных войск за душу Фауста (они с Мефистофелем в этой сцене тоже марионетки, только ростовые) ангелы проигрывают.

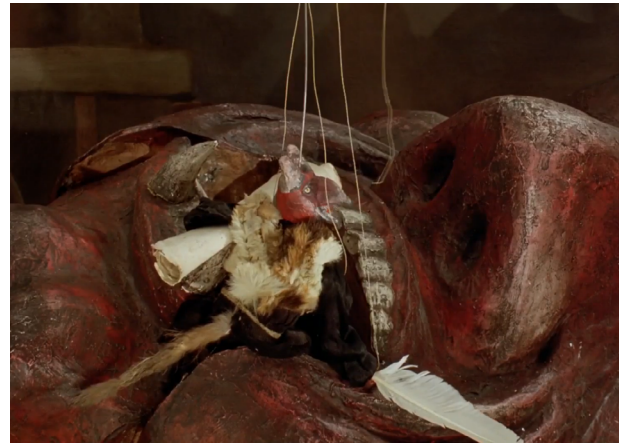


Рис. 9. Кадр из фильма. Маленькая дьявольская марионетка прячется в голове большой марионетки вместе с договором, который только что подписал деревянный Фауст

Образы рук невропаста, приспособлений для управления марионетками, «управляющих» нитей в фильме – лейтмотив, который воплощает идею манипуляции прямо и не-

посредственно. Аллегорическая прямолинейность лейтмотива снимается не только финальной сценой. Постоянные превращения людей в марионетки (подмена деревянной куклой, пластилиновые преобразования, живые лица, «одеревяненные» техникой покадровой анимации) и наоборот (например, движение марионеток без диктата невропаста и нитей) – апофеоз и торжество монтажа – действительно мифологизируют великого кукольника, неизведанную обезличенную манипулирующую инстанцию, которую можно соотнести с фрейдовским бессознательным, но не отождествить с ним.

### **Марло или Шванкмайер? Книги, которые сжигает Фауст. Вопрос о вине.**

В финале фильма герой Шванкмайера произносит (в сокращении) заключительный монолог Фаустуса Марло:

“<...>

[*The clock strikes twelve.*]

O, it strikes, it strikes! Now, body, turn to air,  
Or Lucifer will bear thee quick to hell!

[*Thunder and lightning.*]

<...>

Enter DEVILS.

My God, my god, look not so fierce on me!

Adders and serpents, let me breathe a while!

Ugly hell, gape not! come not, Lucifer!  
I'll burn my books! – Ah, Mephistophilis!  
[*Exeunt DEVILS with FAUSTUS.*]

[Marlowe]

Приведем и в этот раз именно тот перевод, который звучит в русскоязычной версии фильма:

«– Фауст: Ах, бьют, бьют. Тело, в воздух превратись,

покуда Люцифер тебя не забрал в ад.

– Возгласы дерущихся с дьявольскими марионетками кукол-охранников Фауста:

На тебе, на тебе, на тебе, на тебе!

На тебе, на тебе, на тебе, на тебе!

– Фауст: Боже, Боже мой, не будь так строг.

Змеи и гады, желайте мне дыхания.

Гримаса пекла. Стой, Люцифер.

Сожгу свои я книги. Ах, Мефистофель!»

«Бьют» – у Марло имеется в виду бой часов, который приближает расплату за пакт с Мефистофелем. В фильме упоминаются роковые хронологические метки (и «одинадцатый час», и «двенадцатый»), также визуализированы часы, правда, наручные, без боя, подчеркнуто анахроничные костюму Фауста с кружевными манжетами (рис. 10).



Рис. 10. Кадр из фильма. Часы, отсчитывающие последний час Фауста

Пугающий звук издает металлическая пластина, которой манипулируют руки, по всей видимости, служителя театра. (Эта гремящая пластина – лейтмотив, визуальный и шумовой, ее используют на протяжении всего фильма для получения устрашающих звуков, в том числе изображая гром.) Слово «бьют» в рассматриваемой сцене фильма становится основой для игры: стражи Фауста и прислужники Люцифера бьют друг друга.

Герой Марло, восклицающий: «Я сожгу свои книги!» – обличает свою ученость как источник гордыни, раскаивается за греховное увлечение чернокнижьем и пренебре-

жение к Святому Писанию. Герой Шванкмайера пытается сжечь сценарий пьесы, которую он когда-то начал инсценировать, войдя в грим-уборную. Напомним, листы тетради с текстом пьесы тогда уже были обожжены: видимо, сжечь их уже пытался прежний исполнитель роли Фауста, тот, который, убегая, едва не сбил нынешнего Фауста с ног. Важно, что в этот момент герой сидит перед зеркалом (без фаустовской бороды, но в костюме), в кадре оказываются три Фауста – умножение, которое подчеркивает повторяемость и обыденность спектакля о Фаусте (рис. 11–12).

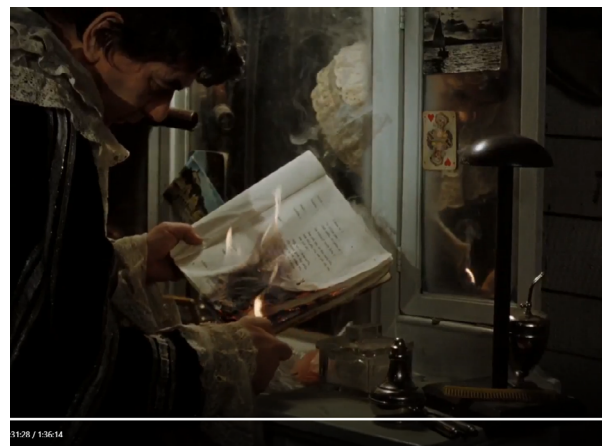


Рис. 11. Кадр из фильма. Фауст поджигает сценарий





Рис. 12. Кадр из фильма. Утроение Фауста

После того как огонь зажигалки коснулся страниц сценария, вместо полупночного боя часов раздался звонок, призывающий актеров на сцену (лейтмотив фильма). Звонок инициировал финальное действие: началась погоня за убегающим героем и осуществилось его наказание. Но наказание пало на невинного. Все, в чем можно обвинить героя Шванкмайера (гордыня, занятия магией, союз с дьявольскими силами, жестокие игры в Португалии), относится к роли, которую он исполнил, – иногда следуя необъяснимому влечению, иногда под нажимом окружающих, например, служителей теа-

тра (есть эпизод, в котором его насильно втягивают в помещение театра и одевают в костюм Фауста).

Шванкмайер, комментируя свой тип фаустианского героя, снимает с него вину: «...он говорит не от себя, текст заведомо написал кто-то другой, а он лишь воспроизводит его» [Švankmajer: 188]. И далее Шванкмаейр возвращается к идее манипуляции и подчеркивает парадоксальность ее сюжетного воплощения: «случайный» Фауст позволил заставить себя играть трагическую роль титана и бунтаря и отыграет ее до конца, не взбунтовавшись против насилия («манипуляции»).

### **Гуно или Шванкмайер? Место пасторали в фаустианском сюжете**

В аннотациях к «Уроку Фауста», как правило, отмечается, что в фильме использована музыка Ш. Гуно и И.С. Баха. Музыка Гуно, если можно так сказать, заметнее зрителю / слушателю благодаря эпизоду в фильме, когда героя, насильно облаченного в костюм Фауста, даже не призывают, а заставляют петь партию Фауста в постановке на сцене театра. Таким образом он, включенный в театральное действие, вынужден исполнять роль и «по Марло», и «по Гуно» (рис. 13).



Рис. 13. Кадр из фильма. Насильственное облачение в костюм Фауста

Речь идет о фрагменте из начала оперы Гуно, когда Фауст готов свести счеты с жизнью, но слышит пение девушек, которые радуются солнцу, природе и сельскому труду. Чуть позже хор пахарей будет восхвалять не только природу, но и Бога. Однако Фауст чужд радости и разочарован в Боге, который не может вернуть ему молодость. Итогом кризисного состояния Фауста становится пакт с Мефистофелем. В сюрреалистической вариации на этот оперный фрагмент и вынужден участвовать герой Шванкмайера. После ее окончания в суфлерской будке он увидит Мефистофеля и выразит готовность заключить с ним договор.

Своеобразный словесно-музыкальный цитатный «гибрид» здесь сопровождается сложнейшим онейрически-абсурдным визуальным

рядом. Выделим из него только то, что, на наш взгляд, перечеркивает пасторальный мотив из оперы Гуно. Вначале показаны зрители в зале, открывшаяся сцена сочетает примитивные (условные, подчеркнута не жизнеподобные) декорации и вполне правдоподобный фрагмент природного пасторально-идиллического сельского пейзажа. Танец балерин в белых пачках, сгребаящих граблями сено, хотя и не похож именно на балетный, все-таки отражает условность пасторали как жанра. Девушки все в тех же балетных пачках едят, сидя на покое, из алюминиевых кастрюль, и засыпают, привлекая нецеломудренное внимание тракториста-пахаря – не танцора: кадры с работающим трактором и плугом, взрывающим землю, вмонтированы в мизансцену с балеринами (рис. 14–15).



Рис. 14. Кадр из фильма. Пасторальный танец



Рис. 15. Кадр из фильма. На переднем плане – плуг, который тянет за собой трактор, участвующий в эпизоде

Безусловно, любовная игра и еда – мотивы идиллические, но здесь подглядывания «пахаря» отвратительно похотливы, а варено в котелке выглядит по-шванкмайеровски неаппетитно, как и его поглощение (с шванкмайеровским акцентом на рот и зубы; кстати, почти параллельно демонстрируется широко открытый рот поющего Фауста). Сцену завершает начавшаяся гроза. Идиллическая сельская картинка окончательно ставится под сомнение, когда пуанты начинают увязать в гиперреалистичной грязи (рис. 16–17).



Рис. 16. Кадр из фильма. Сельская трапеза балерин



Рис. 17. Кадр из фильма. Пуанты утопают в грязи



Визуализированный образ реальной молнии дублируется театральным громом (манипуляцией металлической пластиной). После зрительских аплодисментов, подытоживших мысль о несбыточности пасторали, театральное действие возвращается в декорации для диспутов «по Марло».

\*\*\*

Трактовки фаустианского сюжета после Гёте – и литературные, и живописные, и музыкальные, и, безусловно, кинематографические<sup>1</sup> – редко исключают линию Маргариты. Трагическая история любви к простой девушке – это то, что позволяет (говоря совсем уж схематически) разглядеть человеческое в титаническом и индивидуальное в человеке вообще. Именно Маргарита чаще всего рассматривается как персонаж идиллический. Например, у Гёте Гретхен вписана в картину патриархальной семейной идиллии. Композитор Гуно был вдохновлен именно первой частью гётевского «Фауста» и историей любви к Маргарите. Однако в фильме Шванкмайера нет места Гретхен, как нет места анализу «внутреннего человека».

Интересно, что душа Фауста, хоть и является предметом торга, тоже исключена из фаустовской парадигмы Шванкмайера: дере-

вянная бездушная марионетка подписывает договор о продаже души кровью, текущей из деревянной руки. А в финальной сцене не прислужники дьявола тащат грешную душу очередного Фауста в ад, а пражский старик ворует из-под машины-убийцы его ногу – ногу, так же легко отделившуюся от тела, как съемная деталь отделяется от корпуса куклы. (Бережно завернутая в газетку нога, которую носит старик, – лейтмотив фильма.)

Несомненно, что Шванкмайер, обратившись к фаустианскому сюжету, предложил его революционную интерпретацию. Используя вечный сюжет, варьируя узнаваемые цитаты из великих произведений, в которых явственно выделена фигура Фауста, чешский режиссер сместил акценты. Его версия фаустианского сюжета – это прежде всего художественное осмысление мироустройства – не человека («титан» он или нет, не важно); его главный герой именно миропорядок – сеть из управляющих человеком нитей неизвестного кукольника. Урок управляемого Фауста усвоить невозможно: марионетка, оставленная на крюке после спектакля, «забывает» даже свою звездную роль, но легко, ведомая кукольником в очередном спектакле, повторяет роль в точности, осуществляя замысел режиссера.

---

<sup>1</sup> Вспомним, например, фильмы Ф. Мурнау и А. Сокурова.

### Фильмография / Filmography

*Faust / Lekce Faust* (1994), directed by Jan Švankmajer. Czech Republic / France / UK.

### Литература

Гете, И.В. Фауст // Гете, И.В. Собр. соч. В 10 тт. Т. 2. / пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1976. С. 7–440.

Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В.М. Жирмунского. М., Л.: Издательство АН СССР, 1958.

Микушевич, В. Магистр игры. Доктор Фаустус против Фауста. Видео. Размещено 27 мая 2019 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://smotrim.ru/video/1905870> (дата обращения 14.04.2024).

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

Marlowe, C. (1997). *The tragical history of doctor Faustus*. Retrieved from: The Project Gutenberg eBook of The Tragical History of Doctor Faustus, by Christopher Marlowe (date of access: 30.04.2024).

Švankmajer, J. (2001). *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě* [The power of imagination: the director about his film work], Praha: Dauphin, Mladá fronta.

### References

Goethe, J.W. (1976). *Faust*. In J.W. Goethe, *Sobraniye sochineniy v 10 tomakh*. [Collected works in 10 Vols.] (Vol. 2) (B. Pasternak, Trans.). Moscow: Khudozhestvennaya literature, 7–440.

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

Marlowe, C. (1997). *The tragical history of doctor Faustus*. Retrieved from: The Project Gutenberg eBook of The Tragical History of Doctor Faustus, by Christopher Marlowe (date of access: 30.04.2024).

Mikushevich, V. (2019, May 27). *Magistr igrы. Doktor Faustus protiv Fausta*. [Master of the game. Dr. Faustus versus Faustus.] Video. Retrieved from: <https://smotrim.ru/video/1905870> (date of access: 14.04.2024).

Švankmajer, J. (2001). *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě* [The power of imagination: the director about his film work], Praha: Dauphin, Mladá fronta.

Zhirmunskiy V.M. (Ed.) (1958). *Legenda o doktore Fauste* [The Legend of Dr. Faust]. Moscow, Leningrad: Publishing House of the USSR Academy of Sciences.

---

**Для цитирования:** Черненко, И.А. О невозможности усвоить урок Фауста, или Цитатность как фактор целостности кинотекста: Ян Шванкмайер и его «Фауст» // Практики и интерпрета-

ции: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 2. С. 98–117. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-2-98-117

**For citation:** Chernenko, I.A. (2024). On the impossibility of learning the lesson of Faust, or Quotation as a factor of the integrity of the film text: Jan Švankmajer and his “Faust”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 9 (2), 98–117. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-2-98-117

**ON THE IMPOSSIBILITY OF LEARNING THE LESSON OF FAUST,  
OR QUOTATION AS A FACTOR OF THE INTEGRITY OF THE FILM TEXT:  
JAN ŠVANKMAJER AND HIS “FAUST”**

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

**Abstract.** In this paper we interpret quotation in the script for the famous film "Faust" ("Lekce Faust", 1994) by prominent Czech experimental director and animation artist Jan Švankmajer. Turning to the eternal plot of Faust in his second feature film, Švankmajer acted both as a director and as an author of the script. The key monologues and dialogues of Švankmajer's "Faust" are identified as fragments of well-known dramatic treatments of the Faustian plot. Thus, "Faust" is considered as a kind of cento statement on an eternal theme. The verbal and dramatic quotations from the "Tragic Story of Dr. Faustus" by C. Marlowe and the tragedy of J.W. Goethe "Faust", which have become an integral part of Švankmajer's work, are analyzed taking into account their visual embodiment in the film and related episodes. The same approach is used when considering a musical and poetic quotation from the opera by Ch.-F. Gounod "Faust". Unlike the "titans" and "rebels" of Goethe, Marlowe and Grabbe (the author of the film himself names the key predecessors), the character of Švankmajer is a random nameless citizen of Prague. He is the performer of the role of Faust, not Faust per se. His contact with the devilish forces has no purpose of its own, and therefore no meaning. Multiplying the number of Faustes (there are at least three in the film) highlights the plot ordinariness and correlates with the image of a philistine acting as Faust. We conclude that the interpretation of the Faustian plot in the film is innovative. By varying recognizable quotations from great works in which the figure of Faust is clearly distinguished, the Czech director shifted the emphasis from the hero to the universal world order as a network of threads of an unknown puppeteer.

**Key words:** J., Švankmajer, "Faust", quotation, C. Marlowe, I.W. Goethe, Ch.-F. Gounod, the eternal plot of Faust

