

УДК: 821.161.1+82-2.

ПЛАТОНОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В «ФАУСТЕ» А. СОКУРОВА

Проскурина Е. Н., доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Институт филологии СО РАН (г. Новосибирск). E-mail: proskurina_elena@mail.ru

При сопоставительном анализе киносценария фильма А. Сокурова «Фауст» (2011) обнаруживается множество межтекстовых переключек с романом А. Платонова «Счастливая Москва» (1932–1936). Это касается как сюжетных ситуаций, так и мотивной системы: сцена в кабинете Фауста, открывающая фильм, представляет собой перифразу эпизода в прозекторской в романе Платонова. Оба эпизода ведет мотив поиска загадочной субстанции – души. Кроме этого, в киносценарии есть еще несколько эпизодов, звучащих как вариация платоновского текста. Усиливают аллюзивный план сокуровского «Фауста» мотивы *мусора, смрада, гнева*, коррелирующие с мотивами *нечистот, крика* в «Счастливой Москве». Эти и другие элементы кинопоэтики Сокурова дают основание увидеть в «Счастливой Москве» претекст написанного Ю. Арабовым киносценария фильма «Фауст».

Ключевые слова: роман А. Платонова «Счастливая Москва», фильм А. Сокурова «Фауст», интертекстуальность, межкультурный диалог.

PLATONOV'S ALLUSIONS IN "FAUST" BY A. SOKUROV

Proskurina E. N., Doctor of Philological Sciences, Senior Researcher of Institute of Philology of the SB RAS (Novosibirsk). E-mail: proskurina_elena@mail.ru

When interviewed about his work at the screenplay for Alexander Sokurov's "Faust" (2011), Yuri Arabov confessed that his text had a little correspondence to the tragedy by Goethe but was "directly related to the present days since evil in history significantly changes its forms and motivations keeping invariably its deceitful and cruel core". It remains unclear from the interview what works of literature his script converses with. Arabov just mentions a parody pattern of a number of his poetical fragments with respect to Boris Pasternak's translation of "Faust" by Goethe.

In the process of comparative analysis, many intertextual echoes are detected between the screenplay and the novel "Happy Moscow" by A. Platonov (1932–1936). These concern both the plot situations and the motif system: the Faust's study scene opening the film is a periphrasis of the dissecting room episode in Platonov's novel. Both episodes are driven by the motif of investigating a mysterious substance – the soul. Besides, there are a few more episodes in the screenplay sounding like variations of Platonov's text. The allusive aspect of Sokurov's "Faust" is intensified by the motives of *rubbish*, *stench*, *wrath* correlating to the motives of *dirtiness*, *scream* in "Happy Moscow". These and other elements of Sokurov's cinematographic poetic manner give reason to see "Happy Moscow" as a pretext of Arabov's screenplay for "Faust".

Arabov was attracted by Platonov's poetic manner when, still being a student in VGIK, he became the scriptwriter for Sokurov's film "The Lonely Voice of Man" (1978), based on the motives of "The *Potudan River*", "The Innermost Man", "The Making of a Master Craftsman". The inversion principle which was the leading one in Platonov's mature prose is laid in Arabov's intention in "Faust" to tell a "reversed story on the topic of medieval legends, not how the devil seduces man but how man seduces the devil".

The chain of reverberations between Sokurov's "Faust" and Platonov's novel performs a "tuning" function in relation to the antecedent text and accentuates the belonging to Faustian type of the characters preoccupied with the problem of search and destruction of the soul. The dead-ended search for the soul in the screenplay correlates not only with the corresponding attempts of the novel's characters but with the whole strategy of the novel's plot of building which reaches a deadlock similar to Faust's demiurgic "venture" in the tragedy by Goethe.

Keywords: novel "Happy Moscow" by A. Platonov, film "Faust" by A. Sokurov, intertextuality, cross-cultural dialogue.

В своих интервью по поводу работы над сценарием фильма А. Сокурова «Фауст» Ю. Арабов признавался в том, что его текст мало соотносится с гетевской трагедией, поскольку «к Средневековью этот сюжет отношения не имеет, но он имеет прямое отношение к сегодняшнему дню, так как зло в истории существенно меняет свою форму и мотивацию, оставаясь неизменным лишь в своей лживой и жестокой сердцевине» [1]. Из интервью также остается непонятным, с какими произведениями вступает в диалог его сценарий. Арабов отмечает лишь пародийный характер ряда своих стихотворных кусков по отношению к переводу «Фауста» Гете, сделанного Пастернаком. От раннего замысла А. Сокурова сделать фильм по

роману Т. Манна «Доктор Фаустус» в его «Фаусте» сохранена только ядерная основа образа героя как злого гения.

Одним из претекстов киносценария нам видится роман А. Платонова «Счастливая Москва». Притяжение Платонова Ю. Арабов испытал, еще будучи студентом ВГИКа, став сценаристом фильма А. Сокурова «Одинокий голос человека» (1978), снятого по мотивам произведений «Река Потудань», «Сокровенный человек», «Происхождение мастера». В его замысле – рассказать в «Фаусте» «перевернутую историю на тему средневековых легенд не о том, как дьявол соблазняет человека, а о том, как человек соблазняет дьявола» [1], – заложен тот же принцип инверсии, кото-

рый является ведущим в зрелой прозе Платонова. О том, что «Фауст» Гете является одним из шифров платоновской тайнописи, уже не раз шла речь в научных исследованиях (см., напр. [2; 6; 7; 11]). В фильме Сокурова есть ряд сцен, варьирующих фрагменты «Счастливой Москвы», что трудно отнести к случайным совпадениям.

Фильм открывает сцена в лаборатории Фауста, где Фауст и Вагнер ведут разговор о душе во время препарирования трупа. Соответствующей сцены нет в «Фаусте» Гете, но схожий эпизод есть в «Счастливой Москве». Сравним эти два эпизода:

«Фауст»:

«Лаборатория Фауста

На столе лежит тело, покрытое простыней в кровавых и сукровичных разводах, оно только что было вскрыто. <...>

Сам Фауст моет руки над тазиком, а ученик его Вагнер льет ему воду из ковша.

В а г н е р. Вы много рассуждали об устройстве вот этого мешка с кровавой слизью, ни слова не сказавши о душе...

Ф а у с т. Ее я не нашёл... Вопрос один: что в этой бывшей плоти, гниющей и смердящей, была душа? Иль в том, что не было ее и не могло быть?

В а г н е р. Коль даже вы не знаете, то что сказать о нас?... Мы в тупике.

Ф а у с т. Жизнь и душа... Где они скрываются? Здесь? (Трогает рукой свой лоб.) Здесь столько мусора, что не расскажешь. Здесь?... (Трогает рукой область сердца.) Здесь один лишь гнев и страсти.

В а г н е р. Мне иногда кажется, что в пятках.

Ф а у с т. Как это?

В а г н е р. Когда ноги сами собой бегут от страха... В них столько жизни, что не передашь.

Ф а у с т. Нет, всё не то...» [1].

«Счастливая Москва»:

«Два помощника Самбикина вынули из одного ящика тело молодой женщины и положили перед хирургом на наклонный стол <...>

– Хорошо, – сказал готовый к работе Самбикин и дал объяснение Сарториусу. – В момент смерти в теле человека открывается последний шлюз, не выясненный нами. За этим шлюзом, в каком-то темном ущелье организма скупно и верно хранится последний заряд жизни. Ничто,

кроме смерти, не открывает этого источника... я найду эту цистерну бессмертия...

– Ищи, – произнес Сарториус.

Самбикин отрезал женщине левую грудь, затем снял всю решетку грудной клетки и с крайней осторожностью достиг сердца. <...> Далее Самбикин начал поворачивать мертвую девушку <...> вскрыл сальную оболочку живота и затем повел ножом по ходу кишок, показывая, что в них есть: в них лежала сплошная колонка еще не обработанной пищи, но вскоре пища окончилась и кишки стали пустые. Самбикин медленно миновал участок пустоты и дошел до начавшегося кала, там он остановился вовсе.

– Видишь! – сказал Самбикин, разверзая получше пустой участок между пищей и калом. – Эта пустота в кишках всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю. Это душа – нюхай!

Сарториус понюхал.

– Ничего, – сказал он. – Мы эту пустоту наполним, тогда душой станет что-нибудь другое²³.

– Но что же? – улыбнулся Самбикин.

– Я не знаю что, – ответил Сарториус, чувствуя жалкое унижение.

– Не имея души, нельзя ни накормить никого, ни наесться, – со скукой возразил Самбикин. – Ничего нельзя.

Сарториус склонился ко внутренности трупа, где находилась в кишках пустая душа человека. Он потрогал пальцами остатки кала и пищи, тщательно осмотрел тесное, неимущее устройство всего тела и сказал затем:

– Это и есть самая лучшая, обыкновенная душа. Другой нету нигде» [8, с. 59].

Образ Фауста у Арабова соединяет две традиции: его холодная интеллектуальность, в чем упрекали Гете русские религиозные философы начала XX века, соответствует типу германско-

²³ В образе души как «пустоты в кишках» мерцает мотив голода, что соответствовало исторической ситуации времени, в которое писался роман. На эту параллель указывает в одной из своих работ С. Г. Семёнова [12, с. 69]. Теме голода Платонов посвятит пьесу «14 Красных Избушек», пишущуюся в это же время, где социалистическая столица называется «Москвой проклятой» [10, с. 204], виновницей жалкой судьбы нищих провинций страны.

го Фауста²⁴. Вместе с тем вопрос о душе больше соответствует типу «русского Фауста». Так, например, С. Булгаков в публичной лекции 1901 года «Иван Карамазов (в романе Достоевского “Братья Карамазовы”) как философский тип» (курсив наш. – Е. П.) подчеркивал неорганичность фаустовского практицизма для национального русского характера, доминантным свойством которого он выдвигает душевность [3]. Лексема «душа» действительно не релевантна характерам гетевских персонажей, что отчетливо видно в переводе Холодковского, избегающего ее, в то время как Пастернак переводит немецкое *Brust* (*спудь*) как «душа», то есть обращается к одной из ведущих констант русской культуры. Так, например, в Прологе на небесах фраза Мефистофеля о Фаусте “*Ihn treibt die Gärung in die Ferne*”²⁵ дословно переводится как «Его гонит тоска в даль»²⁶, тогда как в переводе Пастернака она звучит: «И век ему с душой не будет сладу» [4, с. 297], Холодковский же переводит строку ближе к оригиналу: «И в нем ничто – ни близкое, ни даль – // Не может утолить грызущую печаль» [5, с. 23]. В то же время фраза “*Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab*” («Удали этот ум/дух от его первоисточника») Холодковский переводит, акцентируя архетипическое ядро фаустовского сюжета о купле-продаже души: «Тебе позволено: иди // И завладей его душой» [5, с. 24], тогда как у Пастернака фраза звучит: «Он отдан под твою опеку!» [4, с. 298], что привносит модальность временного овладения Мефистофелем душой Фауста. Как отмечает С. В. Семочко, исследующая модификации концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе, в русском переводе, в первую очередь в переводе Пастернака, наблюдается гораздо

²⁴ Н. Ф. Федоров отмечал ошибочность индивидуалистски-демиургических амбиций героя Гете: «Говоря: “Я хочу открыть новые пространства миллионам людей”, Фауст ошибается, думая, что через такое действие или предприятие он возвышается сам и улучшает судьбу других людей, употребляя их орудием своего предприятия» [15, с. 490]; С. Соловьев в трактате «Гете и христианство» также иронизирует по поводу холодной интеллектуальности Гете, расценивая «олимпийский» дух германского гения как «надчеловеческий», лишенный сострадания [14].

²⁵ Цитаты приводятся по изданию [16].

²⁶ Здесь и далее перевод наш. – Е. П.

больше положительных номинаций и характеристик героя, по сравнению с немецким оригиналом [13]. Это относится не только к образу Фауста, но и к образу Гретхен и Мефистофеля, в характеристиках которого также не раз возникает слово «душа». Так, в сцене «Вальпургиева ночь» он признается Фаусту: “*Mir ist es winterlich in Leibe*”, что дословно означает: «У меня в позимнему в теле». Холодковский переводит его как «Во мне зима царит» [5, с. 176]. В переводе же Пастернака этот ответ звучит: «...у меня в душе стоят морозы» [4, с. 447]. Можно согласиться с позицией С. В. Семочко в том, что переложение инокультурного текста на другой язык осуществляется с опорой на духовные ценности родной для переводчика культуры, где одной из ключевых является душа.

Вопрос о душе – один из главных для платоновских героев фаустовского типа. В «Счастливой Москве» это сразу несколько персонажей: Сарториус, Самбикин, Божко, подобно Фаусту Гете стремящиеся к познанию истины и тайны бессмертия (Самбикин, Сарториус), строению советской «рабочей родины» для обездоленного народа всего мира (Божко) – цели, близкой стремлению Фауста в финальной части трагедии.

Сцена в лаборатории Фауста в фильме Сокурова прочитывается как редуцированный вариант платоновского эпизода в прозекторской, из которого убраны те натуралистические элементы, на которые отваживается автор «Счастливой Москвы». Трудно говорить с полной убежденностью о преднамеренности диалогических соответствий двух текстов, но не менее трудно отказаться от этой гипотезы, находящей подтверждение на уровне деталей портретных характеристик героев и отдельных мотивов. Так, в образе сокуровского Фауста акцентированно выделены нечистые руки, которые он «с подозрением нюхает» после того, как заканчивает анатомические манипуляции над мертвым телом: «Ногти на его пальцах несколько отросли и не совсем чистые, в заусенцах, грязи» [1]. Платонов также отмечает в хирурге Самбикине его небрежность и нечистоплотность, объясняя, правда, это «экономией времени», которое герой боится тратить на личные надобности. Образ Фауста выписан в близкой Платонову поэтике телесности. Синонимичен платоновскому и мотивный ряд эпизода, обыгрывающий мо-

тив «пустоты в кишках»: мотивы *мусора, смрада, гнева* коррелируют с мотивами *нечистот, крика* в «Счастливой Москве». Общим для двух текстов является мотив *страстей*. Любовь, в начале романа представляющаяся героям в ее высшем понимании как «влечение людей в тайну взаимного существования», в реальности оборачивается «одним наслаждением», не дающим удовлетворения жизнью и приводящим к убеждению в том, что «любовью соединиться нельзя»: «я столько раз соединялась, – сетует героиня, – все равно – никак, только одно наслаждение какое-то» [8, с. 49]. Близкие мысли посещают и влюбленного в Москву Честнову Сарториуса: «Эх, физика сволочь! – понимал Сарториус свое положение. – Ну, вот что мне теперь делать, кроме глупости и личного счастья?» [8, с. 40].

Несколькими страницами ниже варьирует беседу в прозекторской у Платонова разговор Сарториуса и Божко:

«– Поздно, – сказал Сарториус, напившись чаю с Божко. – Все уже спят в Москве, одна только сволочь наверно не спит, вождедеет и томится.

– А, это кто ж такое, Семен Алексеевич? – спросил Божко.

– Те, у которых есть душа.

Божко был готов из любезности к ответу, но промолчал, так как не знал, что сказать.

– А душа есть у всех, – угрюмо произнес Сарториус; он в усталости положил голову на стол, ему было скучно и ненавистно, ночь шла утомительно, как однообразный стук сердца в несчастной груди.

– Разве с точностью открыто, что повсеместно есть душа? – спросил Божко.

– Нет, не с точностью, – объяснил Сарториус. – Она еще не известна ...

– А нельзя ли поскорей открыть душу, что она такое, – интересовался Божко. – Ведь и вправду: пусть весь свет мы переделаем и станет хорошо. А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать!.. Даже тело наше не такое, как нужно, в нем скверное лежит.

– В нем скверное, – сказал Сарториус.

– Когда я юношей был, – сообщил Божко, – я часто хотел – пусть все люди сразу умрут, а я утром сразу проснусь только один. Но все пусть останется: и пища, и все дома, и еще – одна оди-

нокая красивая девушка, которая тоже не умрет, и мы с ней встретимся неразлучно...» [8, с. 70–71].

Если в первой беседе к Фаусту-ученому приближен образ Самбикина, тогда как позиция Сарториуса соотносится с ученической позицией Вагнера, то во второй, в сравнении с профанностью Божко, не знающего, что сказать на размышления Сарториуса о душе, образ последнего поднимается до статуса учителя, несмотря на то, что вопрос для него открыт так же, как и для Божко, с той лишь разницей, что Сарториус уверен в существовании души, тогда как у Божко такой уверенности нет. Усиливает вагнеровскую позицию Божко переключка с текстом Ю. Арапова, в котором продолжение разговора Фауста с учеником переключается с последней частью беседы платоновских героев:

«Ф а у с т (испытующе глядя на ученика).
А ты бы... Что бы попросил у него?

В а г н е р. Когда бы душу заложил?

Ф а у с т. Ну да...

Вагнер медлит с ответом, молчит. Бугристое лицо его наливается румянцем.

В а г н е р. Я бы... Не знаю даже.

Ф а у с т. Я знаю. Любовь красивой девушки?.. Попал?

Ученик застенчиво смотрит в пол.

Ф а у с т (тихо). ...И денег?

В а г н е р (переходя на прозу). Две вещи. Вы не поверите...

Ф а у с т (повелительно). Говори. Не томи душу.

В а г н е р. Вещь первая: чтобы мир провалился в тартарары.

Ф а у с т (потрясенно). Весь мир?

В а г н е р. Целиком. С домами, матронами, бакалаврами и магистрами... В общем, чтобы ничего не было. Гладко.

Ф а у с т. И дети?

В а г н е р. Конечно!..

Ф а у с т. Зверь. Что еще?

В а г н е р. И вещь вторая, какую бы я попросил... (Застенчиво.) Чтобы почаще видеть вас.

<...>

Ф а у с т. Как же ты хочешь видеть меня, когда мира не будет?

В а г н е р. Очень просто. Только вы и я. Посередине мертвых звезд. Я готовлю вам ежевичный соус, а вы рассуждаете о Гиппократе и Зеноне» [1].

Предположение Фауста о том, что главным желанием Вагнера при закладе души станет «любовь красивой девушки», вписывается в основной перечень условий дьявольского партнерства. Однако он ошибается в своем предположении: любви Вагнер предпочитает философскую беседу с учителем «посередине мертвых звезд». Но именно любовь в Москве Честновой, причем, в той же, что и у Арабова, ситуации вселенской катастрофы, становится единственным желанием и Божко, и Сарториуса: «Он даже хотел, чтобы земля стала пустынной и Москва бы не отвлекала никуда своего внимания, а целиком сосредоточилась на нем» [8, с. 45].

Сценарий фильма Сокурова словно ставит духовный диагноз деяниям платоновских персонажей, живущих в обезбоженном мире; расставляет те семантические акценты в их трактовке, которые остаются в «Счастливой Москве» на уровне подтекстных намеков:

«В а г н е р <...> Что есть душа и где она, не знают книги, но знает Бог и вечный враг-соперник.

Ф а у с т (тяжело дыша от борьбы). Где ж взять обоих?..

В а г н е р. А вы-то? Сами?..

Ф а у с т (останавливаясь). Что ты мелешь?..

В а г н е р. Вы для нас, своих учеников... есть нечто большее.

Ф а у с т. Больше черта?

В а г н е р. Много больше.

Ф а у с т (пытливо). И Бога?

В а г н е р. Больше и его.

Ф а у с т (с досадой). Оставим этот бред...» [1].

Вопрос о душе здесь сопровождает мотив человеческой гордыни в ее стремлении не только состязаться с чертом, но стать выше Бога. Сама беседа ведется в том отвлеченном тоне рационального философствования, за которым скрыта перифраза известного тезиса Достоевского: «если Бога нет, то все позволено». Мотив *детской жертвы* служит отсылкой как к Достоевскому, так (в еще большей степени) к платоновским текстам, в которых смерть ребенка является сквозным элементом, свидетельствующим о несправедности деяний героев. Фауст Сокурова не сомневается в существовании Бога, но ненайденность души снимает внутренние скрепы с его поступков, что в дальнейшем помогает ему стать над дьяволом в иерархии зла.

В «Счастливой Москве» тема человеческой души звучит вариантом темы истины в «Котловане». Если для героя повести Вощева истина является таинственным средоточием жизни, без которой слабнет и томится его тело, то для героев «Счастливой Москвы» душа – такая же непонятная и таинственная субстанция, которую они ищут с не меньшим усердием, чем Вощев стремится познать истину. Однако, как отмечалось выше, для героев романа душа, скорее, помеха, чем ценность, что соотносит их взгляд на душу с отношением к истине таких героев «Котлована», как Чиклин или Жачев, также видящих в ней помеху, излишне усложняющую и без того нерадостное существование.

Для героев «Счастливой Москвы» душа – место жизненных отбросов, не только телесных, как это представляется Самбкину или Божко, мечтающему «девать» в нее накопившиеся за тысячелетия человеческие нечистоты, но и пространство ненужных мыслей и чувств, «томления и вожделения», которое должно быть уничтожено, ибо мешает превращению «старого природного человека», изуродованного «историей-матушкой», в человека новой формации. Для сравнения приведем беседу матери Гретхен и Ростовщика-дьявола в «Фаусте» Сокурова:

«Р о с т о в щ и к (уточняя). Я говорю о будущем. Скажем, живет какой-нибудь человек и мучается. Отчего? Оттого, что у него есть мысли.

М а т ь. У всех есть мысли...»

Р о с т о в щ и к. Это и плохо. Нужно их выгнать. Мысли сокращают человеческий век. Я хочу дожить до того славного времени, когда на общественное и семейное поприще выйдет человек без мыслей, гладкий и чистый, словно речной камень, человек-долгожитель с прозрачной головой и такими же прозрачными ясными глазами... Доктора Фауста знаете? Вот он на правильном пути» [1].

В границах подобной логики на еще более правильном пути оказывается ученик Фауста Вагнер, готовый уничтожить весь мир ради философского союза с учителем. Любомудрие как «чистая» философия выявляет здесь свою бесплодность и бесчеловечность. Мечта же Ростовщика о «гладком и чистом» человеке звучит перифразой картины будущего из платоновских «Потомков солнца», где в результате природной катастрофы в живых остаются люди «без чувств, без сердца,

но с точным сознанием, с числовым разумом» [9, с. 224] – «вагнеризированные» Фаусты.

Цепочка подобных взаимоотражений между «Фаустом» Арабова-Сокурова и платоновскими произведениями выполняет «настраивающую» функцию по отношению к тексту-предшественнику, акцентируя принадлежность персонажей, озабоченных проблемой поиска-уничтожения души, к героям фаустовского типа. Тупиковый результат поиска души в сценарии («Коль даже вы не знаете, то что сказать о нас?.. Мы в тупике») соотносится не только с соответствующими попытками героев романа, но и со всей стратегией романного строительного сюжета, движущегося к тупику, подобно демиургической «затее» Фауста.

Вместе с тем сценарий Ю. Арабова высвечивает границу платоновского профетизма в развитии фаутовского сюжета, находящуюся на стыке двух последних веков, но все-таки не сдвинутую в XXI век Фауст, соблазняющий дьявола, – это уже иная, более устрашающая ипостась инфернализации героя, служащая эмблемой современного духовного состояния социума. По свидетельству

сценариста, ему долго не давалась финальная часть, которую он неоднократно переписывал по требованию Сокурова: «Проблема финала встала уже на уровне сценария. Первоначально я планировал окончить фильм на пушкинской ”Сцене из “Фауста” со знаменитым “Мне скучно, бес”». Но режиссер с этим категорически не согласился. Он заставлял меня переписывать сцену снова и снова, пока не произошло то, что произошло. Эту сцену вы можете прочесть в литературном сценарии, в фильме же она еще более усилена и обогащена. Сокуров посредством ее достиг совершенно внятного философского и метафизического высказывания, редкого не только для отечественного, но для мирового кинематографа в целом» [1]. То есть первоначальный финал «упаковывал» сюжет Арабова в существующую фаустовскую традицию, тогда как замысел Сокурова в нее не вписывался, что и заставляло сценариста искать соответствующий заключительный пуант, оправдывающий «худосочность» его дьявола-ростовщика и усиливающий дьявольское начало в образе Фауста.

Литература

1. Арабов Ю. Фауст. Сценарий [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2011. – № 10. – URI: <http://kinoart.ru/archive/2011/10/n10-article5>
2. Ботникова А. Б. Переключки в веках: Гете и Платонов // Гете в русской культуре XX века. – М.: Наука, 2004. – С. 171–179.
3. Булгаков С. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Булгаков С. Собр. соч.: в 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 15–45.
4. Гете И. В. Стихотворения. Фауст / пер. с нем. Б. Пастернака. – М.: Рипол Классик, 1997. – С. 287–768.
5. Гете И. В. Фауст. Трагедия / пер. с нем. Н. А. Холодковского. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 518 с.
6. Дебюзер Л. Тайнопись романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Юбилей. вып. по мат-лам 4-й Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения А. П. Платонова. 19–22 сент. 1999 года. Москва. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – Вып. 4. – С. 632–633.
7. Дебюзер Л. Альберт Лихтенберг в мусорной яме истории (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер» // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып. 2. – С. 241–242.
8. Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова. – М.: ИМЛИ РАН, 1999. – Вып. 3. – С. 9–105.
9. Платонов А. Потомки солнца // Платонов А. Соч. Науч. изд. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – Т. 1, кн. 1. – С. 223–228.
10. Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. – М.: Вагриус, 2006. – 462 с.
11. Проскурина Е. Н. Метаморфозы образа Фауста и вариации фаустовского сюжета в творчестве А. Платонова. Заметки к теме // Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе. – Новосибирск, 2012. – Вып. 10. – С. 204–217. – Сер. «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы».
12. Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып. 2. – С. 54–90.
13. Семочко С. В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестн. Воронеж. ун-та. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2004. – № 2. – С. 77–82.
14. Соловьев С. Гете и христианство // Богослов. вестн. – 1917. – Т. 1, № 2/3. – С. 238–266.

15. Федоров Н. Ф. «Фауст» Гете и народная поэма о Фаусте // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Традиция, 1997. – Т. 3. – С. 489–504.
16. Goethe J. W. Faust. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – 780 S.

References

1. Arabov Ju. Faust. Scenarij [Elektronnyj resurs] // Iskusstvo kino. – 2011. – № 10. – URI: <http://kinoart.ru/archive/2011/10/n10-article5>
2. Botnikova A. B. Pereklichka v vekah: Gete i Platonov // Gete v russoj kul'ture XX veka. – M.: Nauka, 2004. – S. 171–179.
3. Bulgakov S. Ivan Karamazov (v romane Dostoevskogo “Brat'ja Karamazovy”) kak filosofskij tip // Bulgakov S. Sbr. soch.: v 2 t. – M.: Nauka, 1993. – T. 2. – S. 15–45.
4. Gete I. V. Stihotvorenija. Faust / per. s nem. B. Pasternaka. – M.: Ripol Klassik, 1997. – S. 287–768.
5. Gete I. V. Faust. Tragedija / per. s nem. N. A. Holodkovskogo. – SPb.: Azbuka-Klassika, 2004. – 518 s.
6. Debjuzer L. Tajnopis' romana “Schastlivaja Moskva” // “Strana filosofov” Andreja Platonova: Problemy tvorcestva. Jubilej. vyp. po mat-lam 4-j Mezhdunar. nauch. konf., posvjashch. 100-letiju so dnja rozhdenija A. P. Platonova. 19–22 sent. 1999 goda. Moskva. – M.: IMLI RAN, Nasledie, 2000. – Vyp. 4. – S. 632–633.
7. Debjuzer L. Al'bert Lihtenberg v musornoj jame istorii (O literaturnom i politicheskom podtekste rasskaza “Musornyj veter”) // “Strana filosofov” Andreja Platonova. Problemy tvorcestva. – M.: Nasledie, 1995. – Vyp. 2. – S. 241–242.
8. Platonov A. Schastlivaja Moskva // “Strana filosofov” Andreja Platonova. – M.: IMLI RAN, 1999. – Vyp. 3. – S. 9–105.
9. Platonov A. Potomki solnca // Platonov A. Soch. Nauch. izd. – M.: IMLI RAN, 2004. – T. 1, kn. 1. – S. 223–228.
10. Platonov A. Noev kovcheg. Dramaturgija. – M.: Vagrius, 2006. – 462 s.
11. Proskurina E. N. Metamorfozy obraza Fausta i variacii faustovskogo sjuzheta v tvorcestva A. Platonova. Zametki k teme // Liricheskie i epicheskie sjuzhety i motivy v russoj literature Novosibirsk, 2012. – Vyp. 10. – S. 204–217. – Ser. “Materialy k slovarju sjuzhetov i motivov russoj literatury”.
12. Semenova S. Filosofskie motivy romana “Schastlivaja Moskva” // “Strana filosofov” Andreja Platonova: Problemy tvorcestva. – M.: Nasledie, 1995. – Vyp. 2. – S. 54–90.
13. Semochko S. V. Osobennosti mezhkul'turnoj adaptacii nemeckogo koncepta “Faust” v russkom hudozhestvennom diskurse // Vestn. Voronezh. un-ta. Ser. “Lingvistika i mezhkul'turnaja kommunikacija”. – 2004. – № 2. – S. 77–82.
14. Solov'ev S. Gete i hristianstvo // Bogoslov. vestn. – 1917. – T. 1, № 2/3. – S. 238–266.
15. Fedorov N. F. “Faust” Gete i narodnaja poemata o Fauste // Fedorov N. F. Sbr. soch.: v 4 t. – M.: Tradicija, 1997. – T. 3. – S. 489–504.
16. Goethe J. W. Faust. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – 780 S.