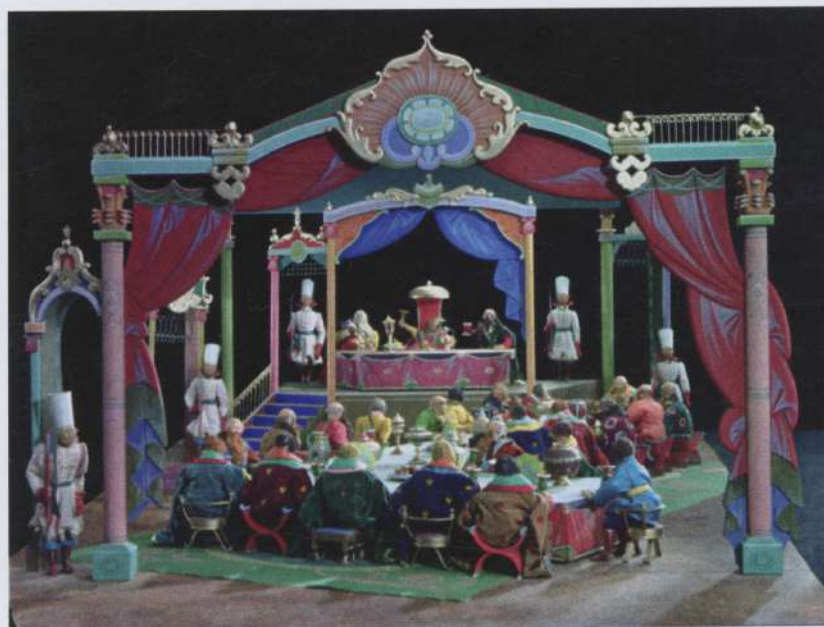


# киноведческие Записки

98



Москва

Федор ЕРМОШИН

## АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И ТОМАС МАНН

### К истории влияния

Томас Манн входил в круг писателей, наиболее любимых и ценимых Андреем Арсеньевичем Тарковским. Прямые и косвенные отсылки к произведениям немецкого писателя пронизывают творчество русского режиссера. К примеру, Тарковский так отвечал на вопрос, почему он не желает идти на уступки «простому» зрителю: «Но разве “Фауста” Гёте читают все подряд? “Волшебную гору” Томаса Манна или “Преступление и наказание” Достоевского? Все знают, но читают немногие»<sup>1</sup>. Произведения Т.Манна в этом случае оказывались для Тарковского одним из примеров неподкупного искусства, которое существует, «как часть природы, часть истины независимо ни от их автора, ни от публики»<sup>2</sup>.

Но, несмотря на огромную значимость «манновского» контекста в творчестве Тарковского, эта тема до сих пор не привлекала специального внимания исследователей. Данная статья призвана наметить некоторые линии диалога Тарковского с традицией Т.Манна.

Почерпнутые у писателя жизненные и творческие принципы были актуальны для Тарковского на протяжении всего его зрелого пути. Приведу для начала один пример близости их манифестов. В автобиографическом очерке «В зеркале» (1907, любопытная переключка с названием фильма Тарковского) Т.Манн ставит ключевую для себя проблему статуса художника в обществе:

«Я так никогда и не перестану удивляться, что общество почитает людей этой сомнительной специальности. Я-то знаю, что такое писатель; ведь в некотором роде я и сам писатель. Писатель—это, коротко говоря, человек, решительно непригодный к какой-либо иной, добропорядочной деятельно-

сти... субъект для государства не только бесполезный, но и вредный, бунтарски настроенный <...> словом, во всех отношениях подозрительнейший шарлатан, которого общество должно было бы клеймить, да по существу и клеймит одним лишь презрением»<sup>3</sup>.

Это можно сравнить с точкой зрения Тарковского, который, однако, не склонен иронизировать над высокой миссией художника, как это делает Манн: «Искусство начинает раздражать, как средневековый шарлатан или алхимик. Оно становится опасным, ибо лишает покоя»<sup>4</sup>. И еще: «Ясно одно: с одной стороны, общество нуждается в художнике, чтобы продолжать духовное развитие, с другой стороны, он—враг социальной стабильности. Как было сказано, “природная катастрофа для правительства”»<sup>5</sup>.

Тарковский сознательно выстраивает «миф о художнике» в манновской системе координат, вновь и вновь возвращается к цитатам из его произведений. Более того, он выстраивает свою знаменитую концепцию кинематографа как «важания из времени», ссылаясь на идеи немецкого писателя: «Как удивительно точно, с какой волшебной проникновенностью писал о времени, пронизывающем ощущения человека, Томас Манн в своем “Иосифе”»<sup>6</sup>.

Действительно, в тетралогии «Иосиф и его братья» (1933–1943) эти размышления играют весьма важную роль. А в романе «Волшебная гора» (1924) тема времени, его воздействия на человека является главным лейтмотивом и одновременно материалом повествования. В свою очередь, в фильме «Зеркало» цель «рассказать о времени» соответствует небывалой в кино задаче «рассказать само время». Как писал режиссер, «кино живет возможностью сколь угодно много раз воскрешать одно и то же мгновение—оно ностальгично по своей сути»<sup>7</sup>.

Абсолютное сходство идей Т.Манна и Тарковского выявляется в эпизоде «Волшебной горы», где автор рассказывает о том, как зрители переживают опыт присутствия на киносеансе [курсив мой—Ф.Е.]:

«Актеры, собравшиеся, чтобы сыграть эту пьесу, давно разбрелись кто куда; люди увидели только тени их игры, миллионы на миг зафиксированных картин, на которые разложили их действия, чтобы в любую секунду в мерцающем быстром течении возратить их стихии времени. В молчании толпы, после того как угасла иллюзия, чувствовался какой-то нервный упадок <...> Иные терли глаза, смотрели перед собой отсутствующим взглядом, как будто им было стыдно яркого света и хотелось вернуться в темноту, чтобы *опять увидеть то, что жило раньше, увидеть повторенным, пересажженным в свежее время и подкрашенным румянами музыки*»<sup>8</sup>.

Кинематограф предстает чем-то гораздо большим, чем просто развлечение. Биоскоп, площадной аттракцион, в котором участвуют все желающие, показан в «Волшебной горе», используя выражение Тарковского, как время, «воскрешенное» при помощи съемки и монтажа [курсив мой—Ф.Е.]:

«...и при всем этом публика присутствовала; *пространство было уничтожено, время отброшено назад, “там” и “тогда” превратились в порхающие, призрачные, омытые музыкой “здесь” и “теперь”*. <...>

Затем... цикл картин закончился, зрители молча стали выходить из театра, а в дверях теснилась новая публика, жаждавшая посмотреть *зрелище, которое должно было повториться*»<sup>9</sup>.

Тарковский говорил, что «нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем*—за потерянным, или упущенным, или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом, потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, не просто обогащает, но делает *длиннее*, значительно длиннее, скажем так»<sup>10</sup>.

Ощущение быстротечности времени, острота его восприятия в «Волшебной горе» усилены тем, что герои романа Цимсен и Касторп ведут в кинематограф больную Карен Карстед, которая вскоре умрет от чахотки, и, пригласив ее в кинотеатр, они пытаются максимально продлить земную жизнь девушки хотя бы за счет чужого опыта, запечатленного в фильме.

Тарковский, говоря о площадных истоках кинематографа, выражал сомнение, «существуют ли в кинематографе авторы, достойные стать вровень с такими именами, как Пушкин, Достоевский, Томас Манн... Пожалуй, я сам так не думаю. И даже нащупываю для себя определенное тому объяснение, состоящее в том, что кинематограф все еще только ищет специфику своего языка»<sup>11</sup>.

Считая творчество Манна одной из недостижимых высот в искусстве, режиссер стремился поднять низкопробное зрелище «в душном, спертом воздухе» до уровня высокой литературы—в том числе манновской прозы, обретая в ней истоки своей концепции кино.

Глубинным является воздействие творчества Т.Манна на поэтику последней картины Тарковского «Жертвоприношение» (1986).

В своем последнем интервью (1986) Тарковский говорил, что теперь в его сознании «сохраняются лишь „персонажи“, наполовину святые, наполовину безумцы. Эти „персонажи“, может быть, слегка одержимы, но не дьяволом; это, как бы сказать, „божьи безумцы“»<sup>12</sup>.

Тарковский специально оговаривает природу «святого» безумия, поскольку для него важен мотив безумия нечестивого. Это тема, которую актуализировал Т.Манн в своем «Докторе Фаустусе» (1943–1947).

Напомню, в финале романа один из свидетелей исповеди Адриана Леверкюна, композитора, который продал душу дьяволу, говорит: «Этот человек безумен. Сомнений тут быть не может, и остается только пожалеть, что среди нас нет врача-психиатра»<sup>13</sup>. Но для самого Леверкюна сделка с дьяволом—страшная реальность.

Александр в «Жертвоприношении» сжигает дом, выполнив обет, данный Богу, поскольку это явилось условием прекращения ядерной войны. Его поступок также может расцениваться как действие, совершенное психически больным. В финале главного героя увозят на машине «скорой помощи». Но крест на автомобиле, в котором уезжает Александр, предстает, в том числе, символом христианской жертвы.

В последнем фильме Тарковского неоднозначность сюжета, как и свобода трактовки художественных образов, доводится до максимума. Зритель волен расценивать поступок главного героя либо как жертву верующего человека, либо как бессмысленное действие безумца, одержимого и т.д.<sup>14</sup>

В самом этом двоящемся грехе и жертве, молитве и одновременно договоре, виден «фаустовский» подтекст. Вспомним ораторию Леверкюна в

романе Т.Манна—произведение, говоря о котором, друг композитора Серенус Цейтблом отмечает тождество «между беспримерно блаженным и беспримерно ужасным», внутреннюю однородность «детского хора и адского хохота»<sup>15</sup>.

Первый вариант сценария «Жертвоприношения» носил название «Ведьма». В тексте, написанном братьями Стругацкими, который являлся ранней разработкой замысла, главной героиней была хромоногая Марта («—Хромаете?—Немного... Когда сыро...»<sup>16</sup>). В фильме Александр ночью приходит к Марии, про которую поговаривают, что она ведьма. Проснувшись утром, Александр хромает по прозаической причине: ударился ногой об стол. Но здесь также виден намек на те силы, с которыми имеет дело его служанка.

«Ведьма, русалочка»<sup>17</sup>,—так называет Леверкюн в «Фаустусе» проститутку, встреча с которой предшествовала его сделке с дьяволом. Так же, как и в случае с «Эсмеральдой», когда Леверкюн настаивает на близости, в «Жертвоприношении» Мария вначале пугается просьбы Александра, но тот упорствует, угрожая самоубийством.

В «Докторе Фаустусе» наличествуют типичные для Манна герои-посредники. Это, во-первых, Вендель Кречмар, хромоногий заика, учитель молодого Адриана. Другим мнимо-случайным персонажем оказывается рассельный «в красной шапке с металлическим околышем, в дождевом плаще»<sup>18</sup>, который приводит Адриана в публичный дом.

В фильме Тарковского такого рода посредником на пути к ведьме становится Почтальон Отто, на чьем велосипеде Александр совершает поездку к Марии<sup>19</sup>.

Сходной и, в то же время, различной оказывается трактовка темы жертвы в итоговых произведениях Манна и Тарковского. В «Фаустусе» одной из жертв, которые приносит Леверкюн, становится его пятилетний племянник Непомук. Адриан не имеет права испытывать к кому-либо человеческую привязанность, ведь условие сделки—соблюдение заповеди «Не возлюби». Но Леверкюн слишком привязывается к ребенку, и тот умирает от страшной болезни. Эта жертва, жестокая, бессмысленная, не несущая просветления и награды,—наказание для Леверкюна.

Одной из жертв, принесенных Александром Богу, является Дом, который ему очень дорог. Другой жертвой становится прекращение общения Александра с маленьким сыном, которого он любит, поскольку главный герой принимает обет молчания.

И все же, в просветленном финале «Жертвоприношения» сын предстает последователем отца. Жертва Александра, в отличие от леверкюновской,—искупительная, она наполнена особым смыслом преемственности.

И Манн, и Тарковский в своих поздних произведениях полемизируют с ницшеанским нравственным нигилизмом, вступают в диалог с идеей «вечного возвращения»<sup>20</sup>.

Как известно, Ницше являлся одним из прототипов Леверкюна в целом ряде биографических черт. У Тарковского идеи немецкого философа упоминаются в разговоре Александра с Почтальоном Отто<sup>21</sup>. Речь заходит о «духе тяжести» из трактата «Так говорил Заратустра»—зловещем карлике, обозначающем традиционную мораль.

По наблюдению Л.Александр-Гарретт, в рукописях Тарковского от 11 мая 1981 г. герой по имени «Калягин» (герой-предшественник Почтальона Отто в конечной версии фильма) называет себя «демоном корректности», и «рассуждает о необходимости вырезать опухоль истории; что бессмертие человечества, заключенное в понятиях искусства, философии, религии и превознесенное человеческим духом, — домисел, фальшь...»<sup>22</sup>

Это сравнимо с высказыванием Тарковского из дневников, где он писал о желании Леверкюна «начать отсчет связей личности с действительностью заново, обрезав традиционные (что невозможно)»<sup>23</sup>.

При этом спор с философией Ницше в итоговых произведениях Манна и Тарковского осуществляется не в прямой полемике, а в рамках текста как целого. Это доказательство «от противного». Вся жизнь Леверкюна — ницшеанский путь «сверхчеловека», пришедшего к тупику. Размышления Александра о силе ритуала, а главное, финал последнего фильма Тарковского (Мальчик, поливающий сухое дерево), можно расценивать как победу над «демоном корректности», отвергающем все сакральное и традиционное...

Наконец, еще одна линия диалога с Манном в «Жертвоприношении» — это тема *актерства*. Л.Александр-Гарретт в своих дневниковых записях о съемках «Жертвоприношения» пишет о главном герое: «В своей актерской карьере он находил что-то подозрительное, ужасно глупое, хотя считалось, что он был не самым плохим актером. Его уверяют, что он был замечательным, великим актером. Александр вспоминает слова Томаса Манна: “Странные люди эти актеры. Да и люди ли они?” Аделаида напоминает, что он уже тысячу раз цитировал это»<sup>24</sup>.

Рассказчик в романе Т.Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» (1922/1954), откуда взята эта цитата, утверждает, что артисты — «схимники абсурда, кривляющиеся гибриды человека и дурацкого искусства»<sup>25</sup>. Особенно пристально повествователь разглядывает артистку цирка Андромаху:

«Было ли в Андромахе что-то человеческое? <...> Представить ее себе женой, матерью — просто нелепица; жена, мать или вообще кто-нибудь из людей не висит вниз головой на трапедии, не раскачивается на ней, чуть ли не перекувыркаясь вверх ногами <...> Она не была женщиной, но не была и мужчиной, а следовательно, не была человеком. Она была суровым ангелом отваги с приоткрытым ртом, с трепещущими ноздрями, неприступной амазонкой воздушного пространства, высоко вознесенной над толпой, которая, застыв в немом благоговении, телесно уже не алкала ее»<sup>26</sup>.

В свою очередь, в фильме Тарковского Александр признается: «Я вдруг стал испытывать чувство стыда на сцене, мне стало стыдно представлять кого-то другого, изображать чувства других людей. И главным образом мне стало стыдно откровенничать на сцене... “я” актера растворяется в образах, которые он представляет, а я не хочу растворяться. Мне кажется, что во всем этом есть что-то греховное, в этом растворении есть нечто женственное, безвольное»<sup>27</sup>.

У Манна артистка — уже не женщина, поскольку она теряет свою человеческую индивидуальность. У Тарковского мужчина теряет мужественность и человечность, если становится актером (как актером в жизни является у Манна Феликс Круль).

Александр ушел из актерской профессии, поскольку не хотел «лгать». Но в его доме все исполняют определенные роли. Главный герой хочет выйти и из этого спектакля<sup>28</sup>.

Таким образом, цитата Манна в фильме должна была намекать на сложные отношения между героями. Также она обыгрывает саму поэтику фильма, ведь «Жертвоприношение» — самая театральная картина режиссера, что он признавал<sup>29</sup>. При этом, как всегда у позднего Тарковского, фильм призван стать человеческим поступком Автора. Актеру нужно перестать быть актером: сам автор должен, в определенном смысле, «выйти из спектакля».

Цитата была убрана из окончательного текста сценария. И, как фиксирует Александр-Гарретт, спустя несколько дней уже не было «размышлений доктора о том, что странно, когда человек добровольно превращается в произведение искусства»<sup>30</sup>.

Но сама эта фраза чрезвычайно важна для Тарковского. Он, как и его герой, очевидно, цитировал ее не раз. По воспоминаниям А.Н.Сокурова, «Андрей Арсеньевич... в каком-то смысле... боялся актеров, он не мог говорить с ними на профессиональном языке, сама проблема контакта была для него всегда — даже в России. <...> Он мне прямо говорил, что боится актеров»<sup>31</sup>.

Теперь напомним свидетельство М.Тереховой: «Однажды, во время представления “Зеркала” зрителям, Андрей Арсеньевич сказал, хитро глядя на нас с Анатолием Солоницыным: “Странные люди, эти актеры... Да и люди ли они?”»<sup>32</sup>.

Существенно, что когда Тарковский снялся в «Зеркале», он так и не показал своего лица, хотя сохранились многие свидетельства о его незаурядном актерском таланте...

Я попытался указать только некоторые направления, по которым осуществлялось влияние творчества Томаса Манна на поэтику Андрея Тарковского.

В случае Тарковского речь идет не просто о влиянии литературной традиции на творчество — скорее, стоит говорить о *жизнетворчестве*. Произведения Манна формировали особую, постромантическую модель поведения художника. Переосмысляя, «присваивая» чужую поэтику, Тарковский отчасти оказался в роли манновского героя. Ему суждено было стать средокрестием прошлого и будущего в заведомо иной культурной парадигме (тема традиции, культурной преемственности — ключевая и для Манна, и для Тарковского).

Для обоих художников, как писателя, так и режиссера, чрезвычайно актуален миф о Фаусте, основополагающий для европейской культуры нового времени.

Адриан Леверкюн в романе «Доктор Фаустус» противопоставляет всему высокому и светлому, что было создано человеческим духом, «Плач доктора Фаустуса», тем самым пытаясь «взять обратно Девятую симфонию Бетховена». Таков его итог перед погружением в полное безумие и смертью. Т.Манн показывает тупиковый путь развития человечества вне гуманистических идеалов, создавая трагический, сложный образ современного художника.

В финале «Сталкера» (1979) на грани узнавания слышна та же Девятая симфония. Музыка заглушает шум грохочущего поезда. И в «Ностальгии» (1983), в сцене самоубийства Доменико, на заезженной пластинке звучит призыв «Обнимитесь, миллионы...»

Тарковский в своем творчестве стремился «вернуть» Девятую симфонию, обращаясь к тем истокам, с которыми герой Манна пытался порвать. Автор дает нам возможность еще и еще раз ощутить те спасительные крепости, которые, несмотря ни на что, были столь дороги и художнику-предшественнику, и ему самому, и—в этом была его надежда—будущему.

1. Цит. по: *Александр-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: Собирает сны. М., 2009. С. 123.
2. *Тарковский А., Суркова О.* Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. С. 285.
3. *Манн Т.* В зеркале / Пер. Т.Исаевой // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1959–1961. Т. 9. С. 23.
4. *Суркова О.* Книга сопоставлений. Тарковский-79. М., 1991. С. 31.
5. *Moroz V.* Andrey Tarkovsky. About His Film Art In His Own Words. Petersburg, USA, 2008. P. 88.
6. Там же. С. 36.
7. *Суркова О.* Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 111.
8. *Манн Т.* Волшебная гора // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 441–442.
9. Там же. С. 443.
10. *Тарковский А.* Запечатленное время // Киносценарии. 2002. № 1. С. 25.
11. *Суркова О.* Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 146.
12. *Тарковский А.* Из последнего интервью // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 325.
13. *Манн Т.* Доктор Фаустус // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 5. С. 649.
14. То, что главный герой видит в любовном акте с Марией спасение мира от гибели, может быть воспринято как языческий магизм. То, что он сжигает самое дорогое, свой дом,—расцениваться как христианская жертва, приносимая Богу. См. об этом конфликте восприятия, напр.: *Тарковский А.* «Красота спасет мир» / Интервью вел Чарльз-Генри де Брант // Искусство кино. 1989. № 2. С. 144.
15. *Манн Т.* Доктор Фаустус. С. 628. Там же описываются «грандиозные вариации плача—как таковые, негативно родственные финалу Девятой симфонии с ее вариациями ликования» (Там же. С. 628).
16. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Ведьма (Сценарий) // Искусство кино. 2008. № 2. С. 131. И затем: «А нога вас хромота не интересует?—Я не понимаю... При чем здесь нога?» (Там же. С. 139; разговор Максима и Марты).
17. *Манн Т.* Доктор Фаустус. С. 642.
18. Там же. С. 185.
19. Помимо прочего, Почтальон в фильме рассказывает таинственную историю про погибшего солдата, появившегося после своей смерти на фотографии рядом с матерью в военной форме того времени, когда он ушел на войну. Этот сюжет может напомнить сцену с вызовом духа Цимсена в «Волшебной горе», который также появляется перед собравшимися в военной форме, но не современной, а средневековой.
20. См. подробнее о нишеанском контексте в «Докторе Фаустусе» Манна: *Микушевич В.* Проблема питаты («Доктор Фаустус» Томаса Манна по-немецки и по-русски) // Мастерство перевода. 1966. М., 1968. С. 241.

21. Т.Джерманович сравнивает Александра с гётевским Фаустом: «Он полон теоретического знания, занимается разными областями гуманитарных наук и обучает студентов. Но это сравнение с Фаустом Гёте еще больше подчеркнуто экзистенциальным пафосом современного человека, первый значительный прототип которого представлен именно в драме немецкого писателя конца XVIII, но только в XX веке он окажется в центре искусства: интеллектуал, приобретший теоретические знания и получивший экзистенциальный опыт, доходит до понимания того, что счастье, добро, красота и т.д. как абсолютные истины не существуют». — *Джерманович Т.* Диалог с философской и литературной традицией в фильмах «Андрей Рублев» и «Жертвоприношение» Андрея Тарковского // URL: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc21>.

И все же, на мой взгляд, новый «Фауст» Тарковского, Александр, не может до конца поверить в относительность истины, а скорее, противостоит такой философии, стремится вернуться «к истокам».

22. Цит. по: *Александр-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: Собирает сны. С. 170.
23. *Тарковский А.* Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция, Международный ин-т им. Андрея Тарковского, 2008. С. 75. Пласт дневниковых размышлений о Томасе Манне—тема для отдельного исследования.
24. Там же. С. 294.
25. *Манн Т.* Признания авантюриста Феликса Круля / Пер. Н.Ман // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 6. С. 452.
26. Там же. С. 454–455.
27. Цит. по: *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. С. 328.
28. Размышления, которые слышит Александр в гостинице («Александр считает, что актер—это неестественная профессия...»), по-своему обыгрывают другую мысль Тарковского, связанную с названием картины: «У слова “offret” два значения: то, чем ты жертвуешь, и то, что ты сам—жертва» (*Александр-Гарретт Л.* Указ. соч. С. 268). Подобным же образом артист (художник) у Тарковского—одновременно и жертвующий, и то, чем он жертвует.
29. См. об этом: *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. М., 2009. С. 313–314.
30. *Александр-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: Собирает сны. С. 296.
31. *Сокуров А.* Они были в неравном положении [О Бергмане и Тарковском. Интервью с Л.Аркис] // URL: <http://seance.ru/n/13/glava2-bergman-vrossii/aleksandr-sokurov-oni-byili-vneravnom-polozhenii/>.
32. *Терехова М.* С Андреем Тарковским // О Тарковском. М., 2002. С. 135.