

Федор Ермошин

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И ТОМАС МАНН

Глава из кн.: «Корни, крепь, зеркала. Андрей Тарковский и мировая литература»

2010 г.

Предисловие	3
Метод	4
1. Замыслы фильмов по произведениям Манна на страницах «Мартиролога»	16
«Хорошо бы поставить "Иосифа"...»	17
«Ливеркюн – фигура очень и очень понятная...»	21
Значимое отсутствие	34
2. Кинематографическая практика Тарковского и творчество Т. Манна	37
2.1. Дитя сидит у бездны: «Иосиф и его братья» и образная структура «Иванова детства» и «Зеркала»	37
2.2. Творчество Манна и «Андрей Рублев»: жанровые переключки	39
2.3. Творчество Манна и «Андрей Рублев»: сюжетные и мотивные переключки	43
2.4. Влияние творчества Манна на поэтику «Соляриса» и «Сталкера»	50
Время	50
Пространство	51
Местный идиолект	53
«Страна, Откуда Никогда Не Возвращаются»	55
Воздействие среды	56
«Поливание науки»	59
Музыка и шум	63
2.5. Творчество Манна и элементы мотивной структуры «Зеркала»	65
Прекрасное – безобразное	66
Тонио Крегер и Алексей	69
«Вернуться туда невозможно, и рассказать нельзя»	71
Память как боль	73
2.6. Манн и «Гофманиана»	74
Болесненный гений. Здоровый бюргер	74
Любовь – смерть – музыка	78
На грани слышимости	79
2.7. «Надоели все ваши красоты...»: творчество Манна и фильм «Ностальгия»	83
Сосновский – Горчаков – Доменико – Леверкюн	84
«Так называемые здоровые»	86
2.8. Творчество Манна и «Жертвоприношение»	89
Нищие	92
«Странные люди, эти актеры...»	93
3. Тарковский и Манн: концепция художника и творчества	96
Женские образы	98
Художественная философия времени	99
Проблема творческого рационализма	104
Заключение	108
Библиографический список	110
Источники	110
Исследования	112
Summary	114

Предисловие

Томас Манн (1875-1955) входил в круг писателей, наиболее любимых и ценимых Андреем Арсеньевичем Тарковским. Прямые и косвенные отсылки к произведениям немецкого писателя пронизывают творчество русского режиссера.

«Но разве "Фауста" Гете читают все подряд? "Волшебную гору" Томаса Манна или "Преступление и наказание" Достоевского? Все знают, но читают немногие»¹, – так Тарковский не раз говорил в ответ на вопрос, почему он не желает идти на уступки «простому» зрителю. Произведения Т. Манна в таких случаях оказывались одним из примеров неподкупного искусства, которое существует, «как часть природы, часть истины независимо ни от их автора, ни от публики»².

Существенно, что Тарковский неоднократно ставил Манна в один ряд с Ф.М. Достоевским и В. Гете. Например, в интервью 1985 г.:

Вот, скажем, "Фауст", можно ли его прочитать? Ну, конечно, можно – достаточно заплатить деньги и купить "Фауста". Но ведь ты никогда не купишь Гете! Ты пойдешь в книжный магазин и купишь фотороман или какой-то бестселлер, который принято покупать. <...> У тебя не возникнет потребности приобрести Томаса Манна или Гессе, Фолкнера или Достоевского. Хотя все это можно купить³.

Тем не менее, несмотря на значимость для Тарковского творчества Манна, анализ того, как именно это влияние проявлялось, до сих пор не был произведен. Впрочем, можно назвать многочисленные попытки сопоставительных работ подобного рода, посвященных Тарковскому в его взаимодействии с теми или иными художниками.

¹ Цит. по: *Александр-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: Собиратель снов. М., 2009. С. 123.

² *Тарковский А.А., Суркова О.* Запечатленное время // *Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания.* М., 2002. С. 285.

³ *Тарковский А.А.* Встать на путь (Интервью с Ежи Иллг и Леонардом Нойгером) // *Искусство кино.* – №2. – 1989. С. 124-125.

Это направление исследований вполне оправданно, ведь изучение интертекстов и влияний помогает обозначить творческие ориентиры режиссера. Тем более, что сам Тарковский считал понятие культурной преемственности основополагающим для духовной жизни: «Мне необходимо ощущать свою преемственность и неслучайность в этом мире, – говорил он. – <...> Для меня всегда было очень важно установить свою принадлежность традиции, культуре, кругу людей или идей»⁴.

Уже в этой черте можно усмотреть сходство с концепцией творчества Манна. Как пишет известный германист Т.Дж. Рид, “tradition is an obvious guiding concept for a study of Thomas Mann. There can be few writers whose concern with the legacy of the past good and ill, was so conscious and intensive, and very few in whose works the materials of a cultural tradition are so prominent”⁵ [«Традиция – очевидный ориентир при изучении Томаса Манна. Не много найдется писателей, чье внимание к наследию прошлого, хорошему и дурному, было столь сознательным, острым, и очень мало таких, в чьих произведениях принадлежность культурной традиции была бы настолько заметной»].

Метод

Взявшись исследовать воздействие литературы на кинематограф, киноведы неизбежно сталкиваются с рядом сложностей⁶. Скажем лишь о некоторых из них применительно к фильмам Тарковского:

⁴ Тарковский А.А. Запечатленное время // Киносценарии. – 2002. – №1. С. 17.

Ср. с репликой Т.Манна, который характеризовал свое отношение к традиции как «одновременно любовное и разлагающее, и вместе с тем определяющее мою "миссию" как писателя» (Манн Т. Очерк моей жизни / Пер. А. Кулишер // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 120).

⁵ Reed, T.J. (Terence James). Thomas Mann: The Uses of Tradition. Oxford University Press, 1974. P. VIII.

⁶ Рассмотрение различных проблем интертекстуальности в кино см. в кн.: Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

1) сложность сопоставления вербального и кинематографического текста при попытке выявить литературный подтекст;

Литературовед, как правило, сверяет два литературных произведения, может указать «параллельные места», т.к. анализируются два словесных текста. Принципиально иначе дело обстоит, когда мы пытаемся обнаружить влияние литературного произведения на поэтику фильма. Как осуществляется этот «перевод» со словесного языка на киноязык?

В случае Тарковского эта проблема вдвойне актуальна, ведь пафос его теоретических работ как раз состоял в том, что кино является самостоятельным видом искусства. Автор «Зеркала» хотел утвердить границы кинематографа, освободить его от литературы и литературщины⁷. Он постоянно подчеркивал, что кинообраз не предполагает «сложения хода литературной мысли с живописной пластикой – возникнет эклектика либо невыразительная, либо высокопарная»⁸.

Но критики, киноведы и коллеги, наоборот, не раз отмечали, что его фильмы наследуют, в первую очередь, именно литературной традиции. Приведем суждение Александра Сокурова, который долгое время считался его «учеником»⁹: «Андрей Арсеньевич, видимо, полагал, что по сравнению с кино литература менее значима. Тем не менее у него все принципиальные, эстетические и даже кинематографические, как бы сказать... узлы, формулы — из русской литературы. К сожалению, им почти ничего не выдуманно. Он не успел этого сделать»¹⁰.

⁷ Характерен, например, ответ Тарковского на вопрос: «"Видите ли вы связь между кино и литературой?" – "Нет. Скорее их следует разделить. Литература пользуется рассказом – это рассказ. А кинематограф – это искусство, призванное выразить метафору общего при помощи времени..."» (Цит. по: *Суркова О.* Тарковский и я. Дневник пионерки. М., 2002. С. 348-349).

⁸ *Тарковский А.А.* Запечатленное время // Киносценарии. – №1. – 2002. С. 25.

⁹ Здесь нет возможности обсуждать, в какой мере справедливо говорить об А.Сокурове как «ученике» Тарковского.

¹⁰ Стенограмма встречи с А.Н. Сокуровым (Санкт-Петербург, Университет, 20 апреля 1998 года) // *Александр Сокуров на философском факультете*. Сер. «Мыслители». Вып. 6 / Сост. Е.Н. Устюгова. СПб., 2001. С. 22. [Электронный ресурс]: http://anthropology.ru/ru/texts/sokurov/sokurov_01.html

И все же это противоречие – кажущееся. По Тарковскому, сценарий всегда оказывается «полуфабрикатом» – текстом, который должен «умереть в фильме»: «Литература *переплавляется* в фильм, то есть перестает быть литературой после того, как фильм уже снят»¹¹. Тем более, это необратимое превращение литературы в кинотекст происходит в случае, когда речь идет о менее очевидно выявляемой материи – литературном контексте.

Тарковский берет из предшествующей литературной традиции все, и не берет ничего. Литературные влияния в его фильмах – это не прямое наложение словесного текста на изобразительный ряд, при котором их можно «механически» отделить друг от друга. По словам Евгения Цымбала, «Андрей Арсеньевич говорил: "Изображение должно быть интенсивным. Визуально, эмоционально, информационно"»¹². А значит, проникновение литературного текста в художественную ткань фильма происходило на разных уровнях – звучащей речи, образа, жанра – т.е. комплексно.

Так же комплексно и нужно это послание анализировать.

2) сложности «перевода» языка кинематографа на словесный язык при интерпретации образа киноведом;

Писатель в фильме «Сталкер» (1979) отказывает слову в способности выразить главные истины: «Это все какие-то неуловимые вещи: стоит их назвать, и их смысл исчезает, тает, растворяется... как медуза на солнце». Точно так же, по мысли Тарковского, неуловим и конечный смысл кинообраза. Если он убедителен, то и невыразим, глубок, как сама жизнь.

Тарковский напутствовал зрителей перед просмотром фильма «Зеркало» (1974), чтобы они смотрели этот фильм, как смотрят в окно. Но как

Замечу, что Александр Николаевич довольно скептически отнесся к идее сопоставления творчества Манна и Тарковского: «Думаю, он [Тарковский] читал Манна менее внимательно, чем вы. Его больше занимала кинематографическая версификация. Для него было важнее кино, чем литература».

¹¹ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. М., 1991. С. 103.

¹² Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. - 2006. - №4. С. 118.

интерпретировать подобное авторское послание? Какой код можно подобрать к этой «жизни в формах самой жизни»? Или автор обрекает нас на полный произвол в восприятии собственного произведения?

Такая позиция не раз становилась предметом пародирования и критики. Вспомним высказывание Андрона Кончаловского, сравнившего фильмы Тарковского с «искренне мычащей коровой»: «...кто знает, о чем она мычит»¹³.

Кинообраз, по убеждению Тарковского, имеет заведомо иную природу, чем литературный. Но исследователю всё равно приходится словами выражать смыслы, которые он «вычитывает». Возникает проблема описания того, что мы наблюдаем на экране, и того, как мы это трактуем.

«Сверка понимания», о которой М.Л. Гаспаров писал применительно к неясным поэтическим текстам¹⁴, оказывается первостепенным делом и в случае, когда речь идет о поэтическом кинематографе. Нередко необходим простой пересказ происходящих в фильме событий¹⁵. Нужно выяснить, что же мы видим: сон, явь, воспоминание (флэш-бэк) и т.п. Это станет точкой опоры для «прочтения» фильма.

Подобный опыт всегда продуктивен, а сложности здесь сравнимы с трудностями перевода с одного языка на другой. В переводе всегда есть место интерпретации, привнесенной информации; вопрос в том, какова степень вольности перевода.

¹³ Кончаловский А. Возвышающий обман. М., 2001. С. 85.

¹⁴ Гаспаров М.Л. О русской поэзии. С-Пб., 2001. С. 177-178.

¹⁵ К примеру, в фильме «Зеркало» есть эпизод, в котором Мать склонилась над тазом с мокрыми волосами, а с потолка ломтями падает штукатурка. Что *происходит* в этот момент? Кто эта героиня – мать или жена героя (ведь их играет одна и та же актриса, М. Терехова)? Где она находится? Как локализовать время и пространство в этом кадре? Какое значение у этого элемента в контексте целого?

«Пересказ» происходящего в фильме, исследование поэтического сюжета оказывается здесь первостепенной задачей. Но нередко даже такой пересказ оказывается субъективным, экспрессивным сочинением – самостоятельным литературным произведением киноведа или критика. Этот словесный слепок с фильма отделяется от фильма-оригинала. Далее исследователь комментирует уже собственное повествование. Акценты в этом пересказе всегда поневоле смещены.

3) сложности, связанные с проблемой взаимодействия вербального и изобразительного пластов в фильмах Тарковского;

Кинематограф Тарковского обладает сильнейшим авторским началом, воплощает мировоззрение режиссера, и по своим художественным принципам приближается к поэзии¹⁶.

В каждом фильме у Тарковского есть свой лирический герой, мир которого раскрывается в фильме. Максимально эта особенность проявилась в «Зеркале»¹⁷. Исключение из этого правила – «Андрей Рублев» (1966), единственная картина Тарковского, которая строится (кроме финала) по принципу эпической объективности¹⁸.

Кроме того, фильмы Тарковского, особенно поздние, насыщены *словами*, а визуальная и музыкальная составляющие, наоборот, приглушены: минимум освещения, минимум музыки, минимум декоративности. Герои этих лент гораздо больше говорят, чем действуют.

«Резонеры», которые напрямую выражают точку зрения автора, на первый взгляд, противоречат теоретическим идеям Тарковского. Если уж он подчеркивал коренное отличие кинематографа от литературы, значит, исключал и особую роль словесного в кино?

Однако, для Тарковского эта тенденция очень органична. Усиление значения слова в поздних его фильмах показывает, что автор стремится говорить со зрителем прямо, без обиняков и посредников¹⁹, как бы от лица

¹⁶ К примеру, у Тарковского был замысел экранизировать стихотворение своего отца, Арсения Тарковского, «Я в детстве заболел...» (Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 56-57).

¹⁷ См. об этом: *Там же*. С. 52.

¹⁸ В каком-то смысле, «внутренний мир» Рублева, мир его иконописи, показан только в финале картины. Весь остальной фильм – черно-белая, «объективная» реальность русского средневековья. Здесь отсутствуют флэш-бэки и другие приемы, которые делали бы повествование более «лирическим», хотя в сценарии они есть.

¹⁹ О. Суркова указывает: «Уже в первой своей статье Тарковский размышлял о фильме, который стал бы рассказом о мыслях героя, "его воспоминаниях и мечтах" при отсутствии на экране самого героя как такового, материализованного актером. Он мечтал о герое, похожем на лирического героя в поэзии и литературе» (*Там же*). Позднее этот замысел воплотился в фильме «Зеркало».

«я». Можно назвать это возрастающим монологизмом (по терминологии М.М. Бахтина) или движением от «исповеди к проповеди», а затем «жертве» (по выражению М. Туровской²⁰).

Отмечу, Тарковский неоднократно писал, что хочет вообще уйти из кинематографа в литературу. К примеру, в дневнике 1976 г.: «Пора бросать кино. Я созрел. Начать с книги о детстве»²¹.

Кино Тарковский не бросил. Но уровень культурной вовлеченности его главных героев в большой мере соответствует авторскому, что и создает атмосферу особой мистической одухотворенности его художественного мира, ощущение его замкнутости, «сферичности».

Диалог двух героев у Тарковского в интеллектуальном плане всегда происходит на равных: почтальон Отто в «Жертвоприношении» рассуждает о Ницше, случайный Прохожий в «Зеркале» – о «природе, что в нас». Главный герой, будь то Крис Кельвин, у которого на полке стоит икона Андрея Рублева «Троица», Горчаков, вспоминающий стихи Арсения Тарковского, или Александер, шепчущий цитату из Шекспира, – находятся в сфере тех же тем,

Также стоит вспомнить высказывание самого Тарковского о моделировании такого «лирического героя» в кино: «На экране логика поведения человека может переходить в логику совершенно других (посторонних, казалось бы) фактов и явлений, и взятый нами человек может исчезнуть с экрана, заменяясь чем-то совсем иным, если это необходимо для идеи, которая руководит автором в его обращении с фактом. Можно, например, сделать фильм, в котором вообще не будет сквозного героя, а всё будет определяться "ракурсом" человеческого взгляда на жизнь» (*Тарковский А.А. Запечатленное время // Киносценарии. – №1. – 2002. С. 26*).

Наконец, ср. с замыслом фильма «без героя» в дневнике режиссера: «Тонино [Гуэрра] придумал сделать серию кинособытий на две-три мин., разработанных Тарковским. Например: идет дождь или снег, падение стакана с водой, тень на стене и так далее» (*М., С. 271*).

Здесь и далее цит. из дневников Андрея Тарковского приводятся по кн.: *Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. Международный ин-т им. Андрея Тарковского. Флоренция, 2008*. В тексте мы обозначаем это издание аббревиатурой «М.», затем даем ссылку на страницу.

²⁰ См. об этом: *Туровская М. 7 ½*, или фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 149, 172. Исследовательница указывает, что «начиная со "Сталкера", текст получает необычно большое смыслообразующее значение в лентах Тарковского» (*Там же. С. 166*).

²¹ М., С. 156. Ср. с высказыванием Э. Артемьева о Тарковском: «Может быть, впоследствии Андрей Арсеньевич вообще от кино отказался бы, стал только писать – кто знает?» (*Туровская М. 7 ½*, или фильмы Андрея Тарковского. С. 98).

интертекстов, проблем, прецедентных феноменов, что и автор фильма, Андрей Тарковский.

Так же, как рифмуются образы в фильме (лошадь, яблоко, зеркало), – «знакомые» друг с другом, связанные в сознании режиссера не сюжетно, но поэтически, так и герои существуют в едином поле культурного контекста. Всё это – проявления цельного авторского сознания. Автор, сродни мыслящему Океану, порождает эти образы, приводит их во взаимодействие.

В кинематографе Тарковского выражению позиции художника служат все элементы художественного целого²², в том числе, литературные аллюзии, которые «работают» очень своеобразно, глубоко укоренившись в структуре фильма, приобретая совершенно «тарковское» звучание и иные обертона, чем в первоисточнике.

При этом мотивная структура фильмов очень устойчива и индивидуальна: это всегда сложные соединения из нескольких повторяющихся элементов²³. Эти «формулы» – воспользуемся словом А. Сокурова – воспроизводятся постоянно, от картины к картине. Д. Салынский называет это единство поэтического мира Тарковского «метафильмом».

Обнаружив те же формулы, к примеру, у Томаса Манна, мы можем говорить о влиянии предшествующего литературного контекста на последующий кинотекст. Но в каждом случае необходимо доказать, что Тарковский актуализировал именно эту, а не другую традицию, был с ней знаком, помнил о ней.

Факт необходимо отделять от гипотезы.

²² К примеру, оператор В. Юсов говорил Тарковскому на съемках «Соляриса»: «Это вы придумали и захотели, чтобы в кадре была видна "Троица"? Значит, именно этого я и добиваюсь. У меня ведь только одна цель – *выразить вас на экране*» (курсив мой. – Ф.Е.) (Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М., 2005. С. 77).

²³ В частности, цитата из «Дон-Кихота», произносимая Снаутом в «Солярисе», соотносится с образом книги, раскрытой на странице с иллюстрацией, на которой герои скачут на лошадях. А образ лошади отсылает нас к первой части фильма, теме Земли, Дома и т.д. Визуальная составляющая взаимодействует со словесной, они обогащают друг друга.

4) сложности, связанные с соблазном подмены культурного опыта режиссера своим собственным;

По замыслу Тарковского, его картины предполагают несколько подчас противоположных прочтений. Наиболее отчетливо это видно в его последних фильмах. Свобода интерпретации распространяется не только на сюжет, поступки и характеры героев²⁴, но и визуальные, музыкальные, словесные цитаты.

К примеру, используя в «Солярисе» (1972) картину «Охотники на снегу» П. Брейгеля-старшего, Тарковский апеллирует к опыту каждого человека и одновременно человечества как целого. И все же, любой зритель, который захочет словами ограничить спектр значений этой цитаты в фильме, неминуемо выберет выражение из *своего* лексикона. К примеру, по моей версии, автор хотел выразить «тоску по Земле и земному». К. Жижкевич полагает, что здесь отражается идея о «взаимосвязи Творца и творения». Д. Салынский видит здесь ответ «идее периода реформации о космическом круговороте»²⁵. И т.д.

Зритель должен воспринять фильм как свой личностный опыт, в этом и состоял авторский «вызов», ему брошенный.

Но киновед – не просто зритель, а переводчик, посредник, гид, находящийся на перекрестке между публикой и автором. Ассоциации, возникающие в сознании исследователя, не должны напрямую отождествляться с логикой самого режиссера. С другой стороны, исследователь не имеет права на тот произвол трактовки, которым, в известной мере, обладает зритель.

Тем не менее, ученые, которые обращаются к проблеме интертекста у Тарковского, не всегда считают нужным принимать во внимание, имел ли в виду сам режиссер данную традицию, знал или не знал о ней. Правомерность

²⁴ В частности, Хари в «Солярисе» (1972), – галлюцинация или живой человек? Доменико в «Ностальгии» (1983), – святой или сумасшедший? – и т.п.

²⁵ Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М., 2009. С. 272.

сопоставления объясняется либо начитанностью Тарковского («мог знать»), либо его интуицией («чувствовал»).

Например, П.Д. Волкова говорит о сравнении Тарковского и Велимира Хлебникова: «Почему Тарковский и Хлебников? Почему они встречаются в теме Дороги и Дома, а не кто-то ещё с кем-то другим? – По воле автора этих строк, имеющего основания для подобного сопоставления. Но наше суждение нигде не принято и тем более ни для кого не обязательно»²⁶.

Д. Салынский, размышляя о каноне Тарковского, отверг необходимость постановки вопроса о том, осознанно ли художник следовал этому канону: «Композиция – чувственный феномен. Он может быть понят рассудком... однако понимание для него вовсе необязательно. А часто даже и излишне, так как может помешать непосредственному ощущению, сбить тонкие душевные настройки <...> и понимание или непонимание этого теми или иными режиссерами – их глубоко личное дело и вовсе не та проблема, которая должна нас здесь интересовать»²⁷.

Подобный метод, на мой взгляд, схож с принципами анализа литературного текста по Р. Барту, провозгласившему «смерть автора»: перед исследователем есть только текст и ничего вне этого текста. Фильмы Тарковского в таких случаях расцениваются как «вещь в себе»: они способны выдержать потенциально любые версии прочтения без опоры на то, как мыслил их сам режиссер, подчас очень ревниво ограничивавший набор возможных трактовок²⁸.

²⁶ Волкова П. Над заревом могил заря // *Андрей Тарковский. Ностальгия* / Сост. П. Волкова. М., 2008. С. 367.

²⁷ Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. С. 512.

²⁸ Позволю себе обширную выписку из интервью – автокомментарий Тарковского по поводу эпизода в «Зеркале», где Игнат читает письмо Пушкина Чаадаеву. Здесь видно, каким неопределенным значением для Тарковского в некоторых случаях обладал тот или иной герой. Но заметно и то, что режиссер стремился ограничить набор трактовок: «В нем [фильме] есть несколько таких эпизодов, совершенно мне необъяснимых, непонятных, хотя, может быть, было бы гораздо лучше, если бы не было таких загадок. Меня, например, часто спрашивают: что это за пожилая женщина, которая просит почитать ей письмо Пушкина к Чаадаеву. Кто это? Ахматова? Все так говорят <...> А это директор фильма "Андрей Рублев" Тамара Огородникова <...> И я не знал, не думал, что это будет прочитываться, как Ахматова. Для меня это был просто человек, который пытается связать какие-то культурные традиции с этим ребенком, живущим сейчас, связать во что бы то ни стало. Это какие-то культурные корни этого дома, этого человека, который в нем живет, автора. И его сын тоже каким-то образом подпадает под влияние этой атмосферы, этих корней. Здесь нет ничего определенного – кто это именно. Ахматова – это слишком претенциозно. Это просто женщина, которая соединяет порванную нить времен, как, помните, у Шекспира в "Гамлете"» (*Тарковский А.А. Встать на путь*. С. 112).

В другом случае, в споре с критиками, считавшими, что в «Андрее Рублеве» режиссер говорит о советской действительности «эзоповым языком», Тарковский отвечал: «Я отмечаю совершенно это объяснение моей картины» (*Тарковский А.А. Я никогда не стремился быть актуальным (Интервью с И. Померанцевым)* // Форум (Мюнхен). – №10. – 1985. С. 231).

Я попробую избрать иной путь.

Поскольку при сопоставительном анализе мне важно понять точку зрения режиссера, я полагаю, стоит сосредоточиться на значении творчества Манна в сознании самого Тарковского. А значит, нужно выйти за пределы собственно кинотекста, учесть высказывания режиссера о собственных работах²⁹, обратиться к обстоятельствам жизни, сопутствовавшим созданию кинокартин, дневникам Тарковского, воспоминаниям его коллег. Мы будем говорить о продолжении манновских традиций у Тарковского как о явлении *жизнетворчества*. В этом плане яснее видно значение фигуры того или иного писателя (например, Манна) для Тарковского.

Акцент стоит сделать на том, как Тарковский переосмыслил, «присвоил» идеи автора-предшественника³⁰. Я попробую доказать каждое предположение при помощи своего рода улики, что вовсе не закрывает дорогу к выявлению «тайных смыслов» и подтекстов, но может указать более верный след, где их искать. Если мы попытаемся очертить авторский замысел и его пределы, то лучше поймем, в какой мере он был реализован, в каких точках автор предзадал то или иное значение, а в каких оставил нам свободу трактовки.

Выяснив границы влияния в каждом конкретном случае, можно ставить вопрос о типологическом сходстве и различиях, например, творчества Тарковского и Л. Гайдая³¹, Тарковского и И. Бродского, Тарковского и А.

²⁹ К автокомментариям Тарковского следует относиться с осторожностью. Например, сознательное «отталкивание» от поэтики Эйзенштейна в исторических фильмах (Тарковский считал неудачными картины «Александр Невский» и «Иван Грозный») не означает, что он не учитывает этот художественный опыт в своем «Андрее Рублеве».

³⁰ В данном случае невозможно говорить о «Манне вообще», нужно говорить о «Манне, прочитанном Тарковским». Речь всегда идет об ограниченном ряде черт жизни и творчества писателя, актуальных для его последователя, определенном круге общих идей и проблем, т.е. уникальном опыте рецепции.

³¹ Д. Салынский анализирует фильмы Тарковского, пытаясь выявить в них единый канон – принцип «золотого сечения», «храмовое сознание» (*Салынский Д. Канон Тарковского // Киновед. записки. – № 56. – 2002. С. 6*). Тот же композиционный закон исследователь обнаруживает в фильме «Кавказская пленница» Леонида Гайдая и мн. др. картинах. Два фильма в этом случае анализируются не в рамках истории кино, т.е. в их прямых связях, а в типологическом сопоставлении. (Кстати заметим, что сам Тарковский относился к кинематографу Гайдая без симпатии.) В то же время, в рамках нашего подхода именно

Шнитке и т.п. – художников, где прямого, биографического взаимодействия не было (или почти не было), но исследователь находит основания для сравнения исходя из своего кругозора.

Итак, мы приступаем к первой попытке анализа влияния Томаса Манна на творчество Тарковского. В дневниковой «Анкетe» за 3 января 1974 г. среди самых любимых произведений Тарковский назвал два текста Манна: «Зарубежная проза, роман: *"Доктор Фаустус"* <...> Новелла зарубежная: Томас Манн *"Тонио Крегер"*»³². Уже это говорит об особой важности немецкого классика в сознании режиссера, доказывает правомерность их сопоставления.

Исследование не претендует на исчерпывающий анализ «всех» манновских мотивов и подтекстов в творческом наследии Тарковского. Скорее, это набросок подобного труда, его полезная модель. Речь пойдет, в большей степени, о Тарковском, чем о Манне, что закономерно, ведь это воздействие было однонаправленным (Манн влиял на Тарковского).

Приоритетное внимание я уделяю отношению Тарковского к тем произведениям, которые прямо упоминаются им самим.

Будут рассмотрены планы экранизаций по произведениям Манна, которые разрабатывались Тарковским, и прослежена их творческая эволюция. Также я попробую сопоставить принципы повествования, жанровые заимствования и отдельные мотивы, генезис которых восходит к текстам Манна.

В своей работе я частично ориентируюсь на классификацию интертекстуальных связей, предложенную Ж. Женеттом: «1) собственно интертекстуальность (совмещение в одном произведении элементов из как минимум двух текстов – цитаты, аллюзии, плагиат); 2) паратекстуальность (отношение текста к заглавию, послесловию, эпиграфу); 3) метатекстуальность – комментирующая ссылка на претекст; 4) гипертекстуальность (осмеяние, пародирование претекста); 5) архитекстуальность (жанровая связь произведений)»³³.

осознанная самим режиссером связь с тем или иным художником-предшественником позволяет выявить определенные подтексты.

³² М., С. 109.

³³ Цит. по: Ранчин А.М. На пиру Мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского. М., 2006. С. 11.

В *первой главе* выдержан хронологический принцип. Записи Тарковского в дневнике («Мартиролог», 1970-1986), относящиеся к творчеству Манна, анализируются одна за другой, почти всегда в порядке их создания.

Во *второй главе* я менее последователен, поскольку делаю акцент на сквозных мотивах, которые следуют через все творчество Тарковского и находят свои параллели у Манна. Для этого необходимо сопрягать факты, относящиеся к разным этапам творческого пути режиссера.

Наконец, в *третьей главе* я рассматриваю сходство концепций художника и творчества у Тарковского и Манна. Здесь я пытаюсь создать приблизительную карту этой общей для них местности, и почти не сосредотачиваюсь на том, как со временем менялся «ландшафт».

Актуальность произведений Манна для Тарковского была разной, отношение к нему менялось на протяжении, как минимум, трех десятилетий, но можно утверждать, что интенсивные художественные поиски Тарковского «в сторону Манна» продолжались вплоть до самого конца.

1. Замыслы фильмов по произведениям Манна на страницах «Мартиролога»

Для начала попробую прокомментировать фрагменты дневника Тарковского, в которых он упоминает о Манне и его произведениях.

Неизвестно, когда Тарковский впервые прочел тексты Манна³⁴. Очевидно, это произошло ещё в 60-е гг. К этому периоду относится свидетельство Александра Мишарина:

Иногда мы начинали спорить – например, о Томасе Манне. Тогда я очень увлекался им. Андрей пожимал плечами...

– Плетет что-то... Не знаю, не знаю...

Прошло пару месяцев, и Андрей сам заговорил о Манне.

– Да-а... Плетет-то плетет, да доплетается. Туда, куда почти никто не доходит.

С тех пор Томас Манн – особенно его "Волшебная гора" и "Левекюн", стали любимыми книгами Андрея³⁵.

В любом случае, знакомство с книгами Манна состоялось раньше 15 августа 1970 г. К этой дате относится первая интересующая нас запись в дневнике, свидетельствующая не об «открытии» Манна, а о возвращении к нему. Тарковский записывает: «Перечитываю Т. Манна. Гениальный писатель. "Смерть в Венеции" просто потрясающая. Это при нелепом-то сюжете»³⁶.

Почему сюжет, по мнению Тарковского, – «нелепый»? Это связано, на мой взгляд, с собственными художественными поисками режиссера. Духовный сюжет становился для Тарковского гораздо более важным, чем занимательная фабула. «Смерть в Венеции» (1912) в этом плане – образец текста,

³⁴ На русском языке наиболее полное собр. соч. Т. Манна впервые было опубликовано в 1959-1961 гг. См.: *Манн Т. Собр. соч.*: В 10-ти т. / Под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. М., 1959-1961. Очевидно, именно это издание и было известно Тарковскому. Цитаты из романа «Иосиф и его братья», не вошедшего в это собрание, мы приводим по изд.: *Манн Т. Собр. соч.*: В 8-ми т. / Сост. С. Апт. М., 2009.

На мой взгляд, в рамках нашей работы нет необходимости цитировать оригинальные тексты Манна на немецком, т.к. Тарковский читал их в переводе (этого языка он не знал, хотя немецкая речь и цитаты на немецком звучат в фильмах «Иваново детство», «Солярис», «Зеркало»). В отдельных случаях я привожу разные варианты перевода.

³⁵ *Мишарин А. О друге и соавторе // Андрей Тарковский. Ностальгия. М., 2008. С. 414.*

³⁶ *М., С. 21.*

выстроенного не по принципу «захватывающего рассказа»³⁷, а за счет внутреннего напряжения.

Рядом с этой записью в дневнике – размышления режиссера о Достоевском. Манн и Достоевский, как мы увидим позднее, в восприятии Тарковского сближались и одновременно спорили друг с другом³⁸.

В начале 70-х гг. Б. Сучков, редактор собрания сочинений Манна, привлекался для работы над сценарием о Достоевском, по которому Тарковский собирался снимать фильм в Италии. Сучков был командирован в Италию и там несколько месяцев работал над сценарием вместе с другими авторами³⁹. Быть может, этому предшествовало общение Сучкова с Тарковским, в том числе, и о творчестве Манна.

«Хорошо бы поставить "Иосифа"..."»

В заметке, датированной 7 сентября 1970 г., в списке замыслов на шестом месте режиссер назвал «Иосифа и его братьев»⁴⁰. Дальше в дневнике прослеживается история попыток экранизировать тетralогию Манна.

Некоторые детали этой истории требуют прояснения.

18 сентября 1970 г. Тарковский записал: «Сегодня ко мне подошел один итальянец. Его зовут, кажется, Роберто Кома. <...> Спрашивал меня о

³⁷ Ср. с высказыванием Тарковского: «А то иногда создается впечатление, что все мы сейчас более или менее заняты пересказом каких-то историй, древних как мир. Будто есть публика, к которой мы приходим, как бабушка в платочке и с вязаньем, и начинаем рассказывать ей на потеху разные небылицы. Рассказ может быть забавным и увлекательным, но он поможет публике только в одном — скоротать время в пустой болтовне» (Тарковский А.А., Суркова О. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. С. 310).

³⁸ См. об этом сходстве, в частности: *Pietsch E.-M.* Thomas Mann und F.M. Dostojewski. Leipzig, 1958; *Протасова К.С.* Роман Т. Манна «Доктор Фаустус» и традиции Достоевского (Проблемы структуры и жанра) // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. - 1975. - №5. С. 31-40; *Фридлиндер Г.М.* Достоевский и Томас Манн // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1977. - Т. 36. - №4. С. 314-324.

³⁹ *Лаврин А., Педикконе П.* Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. М., 2008. С. 217.

⁴⁰ М., С. 30.

возможности пригласить меня на постановку. Я посоветовал ему прочесть "Иосифа" Т. Манна»⁴¹.

Как следует из дневника, экранизацию предложил сам Тарковский, она уже назрела. 8 октября того же года Тарковский писал:

Опять звонил Роберто Кома (?) по поводу моего приглашения в Италию снимать "Иосиф и его братья" по Т. Манну. В принципе, они согласны. <...> Роберто сказал, что Манна хотел ставить Висконти, но что теперь почему-то это лопнуло. Хорошо бы было поставить "Иосифа". Только как отнесется к этому Комитет? Вряд ли у них что-нибудь выйдет. Наших не пробить. <...> Если удастся, важно добиться прав в контракте, обуславливающих свободу работы: актеры, оператор, художник и проч[ее]. Должен быть Юсов и Абдусаламов. Шавкат чувствует эту знойную библейскую фактуру.

Важно – и это самое главное – написать сценарий. Я думаю, мы с Сашей [Мишариным] сможем это сделать. Сейчас я ему позвонил... и он в диком восторге по поводу "Иосифа". Трудная будет работа. Даже адская⁴².

Для Тарковского эта постановка могла стать первым опытом сотрудничества с зарубежной киностудией. Он считал возможным снимать «Иосифа» только за границей: чтобы сделать фильм на ветхозаветный сюжет, ему была необходима творческая и идеологическая свобода. Подобно этому, позднее замысел фильма по Евангелию он планировал реализовать только за рубежом.

Теперь приведем свидетельство Александра Гордона, друга и родственника Тарковского. Он относит переговоры об «Иосифе» к октябрю 1970 г.:

Андрею звонил из Италии некий Роберто Камо <sic!>. Мы с Фридрихом Горенштейном как раз были у Андрея в гостях, на квартире в Орлово-Давыдовском переулке. Окончив разговор, Андрей сказал, что итальянцы собираются пригласить его на постановку "Иосифа и его братьев". Задумался и сказал: "Положение странное – Висконти будто бы отказался от постановки. Все это нужно обсудить. Смущает одно: не хочется подбирать то, от чего другие отказались". Фридрих стал советить Тарковского: принять картину после Висконти совсем не стыдно – наоборот, почетно. Тут уж Андрей спор прекратил: он много таких предложений слышал, только все они через некоторое время лопаются, как мыльные пузыри⁴³.

Из записи в «Мартирологе» следует, что фильм по Манну предложил снимать сам Тарковский. Что закономерно, ведь «Иосиф» есть в его списке за

⁴¹ М., С. 40.

⁴² М., С. 47.

⁴³ Гордон А. Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. С. 261-262.

сентябрь 1970 г. Но если верить воспоминаниям Гордона, над фильмом предложили работать итальянцы. Более того, для Тарковского это оказалось поводом, чтобы продемонстрировать особую разборчивость.

Налицо противоречие версий: с одной стороны, «в принципе, они согласны» (по дневнику Тарковского), с другой – «не хочется подбирать то, от чего другие отказались» (по свидетельству Гордона).

Как же было на самом деле? Декларативное «отбрасывание» замысла и вызов, который в этом чувствуется, возможно, становился психологической защитой от трудностей, которые предугадывал Тарковский, опасаясь, что изначальные условия продюсеров будут слишком жесткими. Одновременно думал, как распределить функции по написанию сценария и художественному решению фильма. Такой конфликт внутренних мотивов вообще был в духе его творческой стратегии. «Никому не раскрывайте своего замысла!», – этот принцип режиссер соблюдал даже в общении с друзьями, если не в общении с собой.

В любом случае, автор «Андрея Рублева» не думал экранизировать «Иосифа» близко к тексту, а хотел переосмыслить роман, воспринимал его как произведение, которое ещё нужно сделать «своим»⁴⁴. В таких случаях ему было важно отстраниться от предшественников и конкурентов. В том числе, *не* снимать, как Лукино Висконти, будущий автор «германской тетралогии», который уже тогда славился блестящими костюмными фильмами (в 1971 г. на экраны выйдет его «Смерть в Венеции»).

Хотя замысел «Иосифа» в кино Тарковскому так и не удалось осуществить, позднее он пытался использовать «знойную библейскую фактуру», «подсмотренную» им у Манна. Подобный пейзаж нашел отражение в сценарии «Сардар» (написанном совместно с А. Мишариным). Кроме того, возможно, этот интерес сказался на выборе места для съемок первого «Сталкера» – в пустыне Исфара. По воспоминаниям Е. Цымбала: «Одним из возможных направлений нового поиска ему представлялась радикальная смена фактур, уже отработанных им в предыдущих фильмах. Возникла идея сухих, песчаных или пыльных

⁴⁴ Ср. с высказыванием Тарковского: «...если я беру какое-то литературное произведение, то стараюсь его *прочсть*, так сказать, то есть, другими словами, высказать в связи с этим произведением свои мысли, а не повторять то, что уже сказано Богомоловым или Лемом... То есть любая экранизация является для меня толчком для развития собственного взгляда на вещи и явления – иначе то, чем я занимаюсь, едва ли можно было бы назвать творчеством» (Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 364).

пространств, выжженных солнцем гор, необычных полупрозрачных лесов»⁴⁵. Одним из художников-постановщиков на этом этапе работы (сентябрь-октябрь 1977 г.) стал именно Шавкат Абдусаламов, которого Тарковский упоминает в дневнике как предполагаемого художника на «Иосифе».

Активные размышления над романом относятся к периоду между «Андреем Рублевым» и «Солярисом». Тарковский, завершивший киноэпос о Рублеве, обратился к эпическому полотну Манна по жанровой связи с недавней работой. Он восхищался шедевром Манна, но также выражал сомнение в том, что его вообще можно поставить в кино: «Читаю потрясающего Томаса Манна – "Иосиф и его братья". Какая-то потусторонняя по подходу книга. Потусторонняя кухонная сплетня. Становится понятным, почему машинистка, кончив переписывать "Иосифа", сказала: "Теперь-то я знаю, как это было на самом деле". Да..., а что касается экранизации, то просто не знаю, что сказать. Пока, по-моему, это непередаваемо»⁴⁶ (15 ноября 1970 г.).

Здесь Тарковский учёл следующее воспоминание Манна: «Я до сих пор помню, как меня позабавили и каким лестным комплиментом мне показались слова моей мюнхенской машинистки, с которыми эта простая женщина вручила мне перепечатанную рукопись "Былого Иакова", первого романа из цикла об Иосифе. "Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на самом деле!" — сказала она. Это была трогательная фраза, — ведь на самом деле ничего этого не было»⁴⁷.

Другую реплику Тарковского о романе – «потусторонняя кухонная сплетня» – можно отнести к главе «Пролог в высших сферах» из последней

⁴⁵ См.: Цымбал Е. Рождение «Сталкера»: первый выбор природы // *Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре* / Ред.-сост. Е.Цымбал, В. Океанский. Иваново, 2008. С. 125.

Р. Калмыков вспоминал: «Тарковский... сказал, что ему больше нравится идея пустыни или полупустыни, в которой лет 20 стоит покореженная военная техника». Однако съемки в Исфаре не состоялись из-за сильного землетрясения (*Там же*. С. 124).

Об этом этапе подготовки к съемкам см. так же: Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» // *Искусство кино*. – 2006. – №4. С. 110. [Интернет-ресурс]: <http://www.kinoart.ru/magazine/04-2006/pabl0406/Rerberg0406/>

⁴⁶ М., С. 50.

⁴⁷ Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад / Пер. Ю. Афонькина // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 173.

части тетралогии, «Иосиф-кормилец». В ней события, происходящие с Иосифом на земле, обсуждаются на небе, причем в травестированной, бытовой манере, в виде слухов. Манн говорил, что так осуществлялась «гуманизация мифа»⁴⁸.

В чем-то похожий путь «разысторивания истории» Тарковский прошел в «Андрее Рублеве», сознательно избегая идеализации русского средневековья. «Натурализм» многих сцен (голый зад Скомороха, сцены жестокости со стороны татар и русских, грязь и кровь), вызвавший столь резкое неприятие многих критиков фильма, был направлен на то, чтобы убрать любые «котурны», приблизить реальность средневековья, «гуманизировать миф», только иначе, чем у Манна.

Вот характерная реплика Тарковского из интервью:

Сейчас мы заканчиваем работу над картиной об Андрее Рублеве. Дело происходит в XV веке, и *мучительно трудным* оказалось *представить себе, "как там все было"*. <...> Одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя... чтобы зритель не ощущал "памятниковой" музейной экзотики...⁴⁹ (курсив мой. – Ф.Е.)

Почти манновское намерение показать «*как там все было*» у Тарковского не отменяло высоты взятой темы, но придавало ей особую убедительность, конфликтность противоречий (высокое/низкое).

И всё же, несмотря на внешние черты общности «Иосифа» и предыдущей работы Тарковского, 1 января 1970 г. он вновь констатировал, что не может найти нужный принцип постановки: «Если будет разговор все-таки с итальянцами насчет "Иосифа", я буду себя чувствовать несколько неуверенно. Как ставить Манна? Это невозможно, очевидно»⁵⁰.

«Ливеркюн – фигура очень и очень понятная...»

Постепенно на первый план для Тарковского выходят другие тексты Манна, хотя замысел по «Иосифу» вовсе не был в числе «мимолетных

⁴⁸ Там же. С. 178.

⁴⁹ Цит. по: Туровская М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского. С. 71.

⁵⁰ М., С. 53.

видений»⁵¹, как об этом пишет один из исследователей. Они оказываются тем камертоном, с помощью которого режиссер проверяет жизнеспособность своих идей и задач.

В дневнике от 14 июня 1972 г. мы находим первую запись о романе «Доктор Фаустус» (1943-1947):

Противопоставление отношения духовно традиционной, последовательной и мучительно ограниченной тенденции к тенденции выхолащенной, холодной, с метафизически обособленными деталями ("Доктор Фаустус" Томаса Манна), всегда аналогично отношению бесконечного количества связей творческой личности с действительностью (которых история культуры накопила чересчур много). К желанию начать отсчет связей личности с действительностью заново, обрезав традиционные (что невозможно). (Модель знаменитого конфликта Духа и Чувства, Идеи и Плоти, Бога и Черта, Добра и Зла)⁵².

В этом довольно туманном высказывании Тарковский трактует зло как отрыв от традиции («корней»), говорит о человеческом желании полной свободы и осознании её невозможности. Манн вновь задел его за живое. Мотивы *долга, ухода и возвращения* болезненно-актуальны для самого Тарковского⁵³.

В «Солярисе», который Тарковский снимал в этот период⁵⁴, тема «связей с действительностью» решается на уровне фабулы: уход Криса Кельвина, его странствие, а в финале символическое возвращение Блудного сына в Отчий дом⁵⁵. Позднее режиссер говорил об этом сюжете, развивая мысли из дневника, относящиеся к «Фаустусу»: «Разочарования преследовали героев в

⁵¹ Лаврин А., Педиконе П. Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. С. 215.

⁵² М., С. 75.

⁵³ Эти мотивы берут начало ещё в «Ивановом детстве», а затем развиваются практически во всех фильмах и замыслах Тарковского, например, «Бегстве» о последних днях жизни Л.Н. Толстого, «Ариэле» по повести Беляева, или фильме «Жертвоприношение», в финале которого Александр сжигает собственный дом. В последней работе Тарковского возвращение «назад», «домой» оказывается невозможно в буквальном смысле. См. об этом, напр.: Зоркая Н. Дом и путь // Киновед. записки. – №14. – 1992. С. 147-151.

⁵⁴ Согласно хронологии, которую можно восстановить записям О. Сурковой, первый день съемок «Соляриса» – 9 марта 1971 г., последний день – 28 декабря 1972 г. (Суркова О. Тарковский и о Тарковском. С. 51, 81).

⁵⁵ В фильме «соляристика» – наука, которая потенциально может начать «отсчет связей личности с действительностью заново, обрезав традиционные», в том числе, этические. Именно так пытается действовать в фильме ученый Сарториус. Но на деле это оказывается невозможным: астронавты никуда не могут деться от своих земных воспоминаний, от своего прошлого, их, каждого по-своему, мучает чувство вины.

"Солярисе", и выход, который мы им предложили, был, в общем-то, иллюзорен. Он был в мечте, *в возможности осознания ими своих корней, тех крепей, которые навсегда связали человека с породившей его Землей*⁵⁶ (курсив мой. – Ф.Е.).

Тема «корней», «крепей» важна Тарковскому в обоих замыслах – и «Фаустусе», и «Солярисе», – поскольку вообще органична для него. Такое «самоповторение», удвоение проектов в его творчестве очень характерно. Когда Тарковский замечал: «Я бы режиссера проверял так: если у него нет десяти законченных замыслов, десяти задуманных фильмов, которые он готов снимать завтра же, – дело никуда не годится»⁵⁷, – то имел в виду, в первую очередь, собственную тактику. Не зная, как обернется его судьба, он заранее предусматривал её возможные варианты. В итоге, важный мотив из фильма, который задумывался как более поздний, переключивался в более ранний, в одних героях брезжили черты других. Манн мог осмысляться сквозь призму Достоевского, Г. Гессе и М. Булгакова, и наоборот. Снимая один фильм, благодаря накопленным подтекстам Тарковский создавал будто бы сразу несколько картин, настолько многослойными они становились⁵⁸.

18 февраля 1973 г. Тарковский фиксирует мысль об экранизации «Волшебной горы» (роман был закончен Манном в 1924 г.):

В конце месяца предлагается мне поездка в ГДР. Может быть, воспользоваться ею для возможной совместной или просто немецкой постановки? А что если подумать о Томасе Манне? Перечитать надо кое-что. Начну с новелл.

А что если подумать о "Волшебной горе"? Да нет, пожалуй, не ко времени. Тогда уж "Доктора Фаустуса"⁵⁹.

⁵⁶ Тарковский А.А. Перед новыми задачами // *Мир и фильмы Андрея Тарковского* / Сост. и подгот. текста А.М. Сандлер. М., 1991. С. 321-322.

⁵⁷ Тарковский А.А. Последнее интервью // *Мир и фильмы Андрея Тарковского*. М., 1991. С. 316.

⁵⁸ В этом плане творческий метод Тарковского на съемочной площадке можно сравнить с работой над разными редакциями текстов, когда задуманное не только оставалось на бумаге, но и снималось, причем каждый раз концепция фильма претерпевала изменения. По поводу «Сталкера» Г. Рерберг вспоминал: «...Конечно, это могло быть только в Советском Союзе, и мог это сделать только такой человек, как Андрей. В третий раз снять всё то, что уже дважды снималось» (Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере». С. 119).

⁵⁹ М., С. 93.

С затеей по «Волшебной горе», которая была в целом ряду других, тоже ничего не вышло, ни тогда, ни позднее. По воспоминаниям А. Мишарина, «на все был отказ»⁶⁰. Но именно неосуществленный фильм по Манну оказался началом серьезного сотрудничества Мишарина с Тарковским. «Хотя работа не состоялась, но мостик был перекинут»⁶¹, – вспоминает сценарист. Тарковский тем временем всерьез подступался к «Зеркалу», фильму о «запечатленном времени», соавтором сценария которого и стал Мишарин. Связь этих замыслов внешне не очевидна, но сильна, ведь Манн называл «романом о времени» свою «Волшебную гору».

Кстати, примерно к этому периоду относится и воспоминание А. Гордона: «В европейской литературе у Андрея были свои предпочтения. Началось с Томаса Манна, с желания снять фильмы по романам "Волшебная гора" и "Доктор Фаустус", которые перечитывал по нескольку раз. Одно время об этом даже шли переговоры с видным немецким продюсером»⁶². Эдуард Артемьев тоже рассказывал, что среди проектов Тарковского «за "Зеркалом" следовал "Сталкер", как и получилось в действительности. Потом в планах у него стояла "Волшебная гора"»⁶³.

Обилие свидетельств о том, что Тарковский не раз сообщал друзьям о своих замыслах по Манну, показывает, насколько эти идеи были важны для него, особенно в период работы над «Зеркалом». А главное, об этом постоянно пишет сам режиссер в «Мартирологе»:

22 июня 1973 г.: «Хочу поставить Томаса Манна. Предложить западным немцам на фестивале. Совместная постановка – плохо, опять не будет денег. "Волшебная гора" – перечесь»⁶⁴.

⁶⁰ Мишарин А. На крови, культуре и истории // *О Тарковском* / Сост. М.А. Тарковская. М., 2002. С. 43.

⁶¹ Мишарин А. Работать было радостно и интересно // *Киносценарии*. - №6. – 1994. С. 47.

⁶² Гордон А. Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. С. 261.

⁶³ Артемьев Э. Он был и навсегда останется для меня творцом // *О Тарковском*. М., 2002. С. 147. Вот ещё одно свидетельство Э. Артемьева: «Не могу сказать точно, что и в каком порядке там присутствовало, хотя помню, например, "Волшебную гору" по Томасу Манну» [в разговоре о списке замыслов] / Петров А. Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский: «Музыка в фильме мне не нужна» [Интервью с Э. Артемьевым] // «Салон аудио-видео». – №5. - 1996. [Интернет-ресурс]: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/index.html>

⁶⁴ М., С 99.

11 июля 1973 г.: «Намечается постановка "Доктора Фаустуса" у немцев в ФРГ. 6 июня 1975 года - 100 лет со дня рождения Томаса Манна. На днях у меня будет встреча с немцами. Все надо делать скоро, ибо меньше чем через два года – юбилей»⁶⁵.

30 сентября 1973 г.: «С ФРГ все заглохло сначала; сейчас я действую через иные каналы, и говорят, что не тщетно. Посмотрим»⁶⁶.

26 ноября 1973 г.: «Берусь вновь перечитывать "Доктора Фаустуса". Кажется, скоро появятся немцы для разговоров об этой постановке»⁶⁷.

2 декабря 1973 г.: «Что-то ничего не слышно о "Докторе Фаустусе", в том смысле, что их продюсер ещё не появлялся. Перечитываю роман. Кстати: Манну очень нравился Гессе - "Игра в бисер". Правда, книга эта казалась ему романтической, нежной, трепетной. А главное – он видел в ней то же существо, что и в своем "Докторе Фаустусе". Надо снять все покровы, все подходы, все приближения издалека. Надо вышелушить суть, надо прочесть её по-своему. Главное – трагедия художника и его плата за постижение истины»⁶⁸.

В последней, наиболее концептуальной записи Тарковский пробует выявить главное в своей концепции «Фаустуса»: говорит о «трагедии художника», его «плате за постижение истины». Важнейшие темы «Зеркала» – совесть, вина, долг – оказываются созвучны этим размышлениям.

О манновских подтекстах в «Зеркале» речь пойдет во второй главе. Сейчас стоит заметить, насколько выстраданным, «жизненным» был замысел о «Фаустусе». Тем более, что в 1972-74 гг. теоретические воззрения Тарковского на фильм как личный поступок стали особенно радикальными⁶⁹.

Перед разговором об автобиографическом подтексте этой экранизации приведу слова Марины Арсеньевны Тарковской о своем брате Андрее: «Сняв "Рублева", он понял, что способен на многое в искусстве. Уже тогда о нем стали говорить как о гении. А за гениальность приходится платить. Вспомним "Доктора Фаустуса" Т. Манна, не случайно Андрей хотел его экранизировать»⁷⁰.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ М., С. 100.

⁶⁸ М., С. 101.

⁶⁹ Вот один из манифестов Тарковского: «Пока мы не отнесемся к кинематографу как к своему личному поступку, ничего не изменится, положение будет оставаться прежним. Я сейчас хочу делать кино, в котором хочу ответить за свои поступки» (Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 119).

⁷⁰ Тарковская М. Осколки зеркала. М., 2006. С. 347.

В самом деле, можно назвать ряд мотивов, которые в романе могли быть лично близки Тарковскому.

В книге «Осколки зеркала», откуда я заимствовал предыдущую цитату, Марина Арсеньевна вспоминает о рассказе «Характер», написанном Тарковским на 2-м курсе ВГИКа. Внешне это очень простая зарисовка: молодой человек стоит на холодной улице в ожидании любимой девушки: «Опять мерзнет. Зима, неуют, отвергнутая любовь и холод, холод»⁷¹.

Затем сестра режиссера говорит уже не о герое рассказа, а о самом Тарковском: «Почему он выбрал себе такую участь? Что заставляло его так упорно мучить себя? Психолог сказал бы, что его не оставляло чувство вины. Какую вину он за собой чувствовал?» И далее: «Московский холод сделал его характер морозоустойчивым, выработал в нем жесткий нрав борца, не сгибающегося ни при каких обстоятельствах <...> Однако он отгораживался не только от чужих, но и от своих»⁷².

Итак, мемуаристка замечает взаимосвязь мотивов холода и чувства вины в рассказе, и соотносит это с жизнью самого Тарковского.

Теперь обратимся к тексту «Доктора Фаустуса». Лейтмотивом образа Леверкюна является присущее ему постоянное чувство холода:

Считалось, что посредине пруд очень глубок.

– Холодна, – сказал Адриан, кивнув головой в сторону воды, – слишком холодна сейчас для купанья. Холодна, – повторил он через мгновение, на этот раз с явной дрожью...⁷³

В эпизоде разговора с дьяволом Адриан постоянно мерзнет: «Вдруг ни с того, ни с сего чувствую пронизывающий холод, как зимой, в мороз, в натопленной комнате, если вдруг распахнется окно»⁷⁴. Далее герой так описывает свое состояние:

Посидел ещё несколько секунд, не спуская с него глаз. А мороз, от него исходящий, пронизывает меня до мозга костей, и я чувствую себя в своем легком

⁷¹ Тарковская М. Осколки зеркала. С. 364.

⁷² Там же. С. 365-366.

⁷³ Манн Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / Перевод с нем. С. Апта и Н. Манн // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 5. С. 253-254.

⁷⁴ Там же. С. 291.

костюме беззащитным и голым. <...> достаю из шкафа зимнее пальто, которое ношу в Риме, когда дует трамонтана... надеваю шляпу, беру дорожный плед и в таком снаряжении возвращаюсь на место⁷⁵.

У Манна холод оказывается атрибутом дьявола и – чувством художника, который пошел с ним на сделку, как пишет об этом Тарковский, «ради постижения истины».

Холод, испытываемый героем раннего рассказа Тарковского, можно посчитать случайной, частной деталью (хотя её характерность подтверждается другим свидетельством⁷⁶). Но и в «Ностальгии» (1983), позднем его фильме, главный герой Андрей Горчаков ни разу не снимает пальто, в том числе, спит в верхней одежде⁷⁷ в римской гостинице (ср. с упоминанием о Риме в приведенном фрагменте «Фаустуса»).

Ностальгию Тарковский понимает как духовную тоску, осознание той самой невозможности «начать отсчет связей личности с действительностью заново, обрезав традиционные», о которой автор фильма размышлял в связи с образом Леверкюна. Адриан сознательно идет на то, чтобы быть безэмоциональным, бесчувственным. Это сравнимо с признанием Тарковского в дневнике: «Я не могу смотреть на людей, которые выражают чувства. Даже искренние. Это выше моих сил – когда близкие мои выражают чувства»⁷⁸.

По мнению А. Кончаловского, для Тарковского характерны «отстраненность, холодность, при огромной внутренней наполненности»⁷⁹. В

⁷⁵ Там же. С. 292-293.

⁷⁶ Валентина Малявина приводит фрагменты из своего дневника за декабрь 1963 г.: «Андрюша почему-то в зимней шапке, завязанной под подбородком, и очень элегантном костюме. А в самолете жарко. Станный какой – почему в ушанке, да ещё завязанной под подбородком? <...> Дели. Аэропорт. Долго проверяют чемоданы и в глаза смотрят долго. Андрей нервничает. Зимней шапки не снимает, чем вызывает большое любопытство. – Андрюша, жарко ведь, - попыталась я заговорить с Андреем. <...> Он строго посмотрел на меня и совершенно неожиданно сказал: - Дмитрий Дмитриевич Шостакович вообще не снимает зимней шапки. Понятно?» (Малявина В. «Мы счастливы! Ты знаешь об этом?» // О Тарковском. М., 2002. С. 372).

Существенно, что и здесь «холод» у Тарковского навязчиво соотносится с образом композитора.

⁷⁷ См.: Витте К. Человек в пальто: («Ностальгия» Андрея Тарковского) / Пер. с нем. А. Кулес // Киновед. записки. - №56. – 2002. С. 86-88.

⁷⁸ М., С. 38.

⁷⁹ Кончаловский А. Возвышающий обман. М., 2001. С. 85.

этом смысле, холод как метафору некоммуникабельности, инаковости, конфликта с внешним миром Тарковский мог применять и к своему мировосприятию. Размышляя о герое Манна, подразумевать *себя*.

Кстати, имя Леверкюна, главного героя «Фаустуса» – «Адриан» – созвучно имени «Андрей». Этот герой, видимо, мог стать третьим героем-«тезкой» Тарковского, помимо Андрея Рублева («Страсти по Андрею») и Андрея Горчакова («Ностальгия»)⁸⁰.

Тарковский не раз признавался: «...я жалею, что я бросил музыку; мне кажется, что это было бы гораздо интереснее для меня. Я очень об этом жалею, – я хотел бы стать дирижером»⁸¹. В Анкете, которая приблизительно датируется 1984 г., на вопрос «Кем или чем вы хотели бы стать?» он отвечал: «Музыкантом»⁸². В 1985 г. Тарковский вновь говорил: «У меня такое впечатление, что я был очень не прав, когда не стал продолжать свое музыкальное образование. В общем-то я очень жалею, что я не стал музыкантом»⁸³.

Это детское стремление Тарковского стать музыкантом подтверждают мемуаристы. Лейла Александер-Гарретт пишет о нем: «В детстве он хотел быть Бахом, потом, когда, к своему разочарованию, понял, что вторым Бахом стать невозможно, захотел стать дирижером и только после этого – режиссером»⁸⁴.

Музыкант в восприятии Тарковского был абсолютным выражением образа художника – это видно, например, по многим фрагментам сценария «Гофманиана» (1975)⁸⁵. В таком случае «Жизнь немецкого композитора

⁸⁰ В первоначальном варианте «Зеркала» главного героя тоже звали Андреем («Андрюшей»), позднее превратившимся в «Алексея» («Алешу»).

⁸¹ А.А. Тарковский в беседе с Германом Херлингаузом / Херлингауз Р., Козлов Л.К., комм. Н.М. Зоркой // Киновед. записки. – №14. – 1992. С. 34.

⁸² Тарковская М. Осколки зеркала. С. 361.

⁸³ Тарковский А.А. Я никогда не стремился быть актуальным. С. 227-236.

⁸⁴ Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: Собиратель снов. С. 221.

⁸⁵ Уже в раннем короткометражном фильме «Каток и скрипка» (1961) мальчик-музыкант явно выделяется из толпы сверстников – он другой. Ср. с монологом Тонио Крегера у Манна: «Когда ты начинаешь чувствовать его [проклятие] на себе? Рано, очень рано. В пору, когда ещё нетрудно жить в согласии с Богом и человеком, ты уже видишь на себе клеймо,

Адриана Леверкюна, рассказанная его другом» (таков подзаголовок «Фаустуса») ощущалась Тарковским, в каком-то смысле, как его собственная параллельная судьба.

Но вернемся к дневниковым записям режиссера, которые показывают особое, личностное отношение Тарковского к «Фаустусу».

Следующий этап рефлексии над текстом замечен по записи от 5 декабря 1973 г. Здесь у автора «Мартиролога» получила развитие мысль о плате за постижение истины:

Непосильную тяжесть взваливаю я себе на плечи. Манновский "Доктор Фаустус" – это сложный конгломерат из прожитой автором жизни, его погибших надежд, потерянных на утраченной родине, мысли о страдании, мучительном страдании художника, о его греховности. С одной стороны, он (художник) обыкновенный человек, с другой – он не может быть обыкновенен, следовательно, он платит за талант душой.

Талант не дается Богом, а Богом человек обрекается на то, чтобы нести крест таланта, ибо художник – существо, стремящееся (неподспудно, генетически, кругами в широком пространстве особого рода экологической ниши) к владению истиной в конечной инстанции. Истинный художник овладевает этой истиной каждый раз, когда создает нечто завершенное, цельное. Но тут тысячи призывов и проблем непочатый край. Важно сравнить человека, ищущего истину, с человеком, не ищущим её или вовсе ею не интересующимся.

Наверное, так просто наш Комитет мне эту работу не даст. Так что придется драться. К тому же следует позаботиться о работе на случай, если с "Фаустусом" затянется⁸⁶.

Здесь наряду с почти технической разработкой замысла находятся размышления о сущности таланта. Тарковский задается вопросом: где заканчивается человечность художника и начинается «избранничество» (столь важная для Манна тема, о которой нам ещё предстоит говорить)? Не являются ли эти понятия взаимоисключающими?

В «Зеркале», над которым Тарковский работал в тот период, он ставит ту же проблему. Последние слова главного героя, Алексея, авторского alter ego, – «оставьте меня, я просто хотел быть счастливым...» – свидетельствуют о тоске главного героя по обыкновенности. Но эта реплика входит в противоречие с другими декларациями Тарковского в фильмах и

ощущаешь свою загадочную несхожесть с другими, обычными, положительными людьми» (Манн Т. Тонио Крегер / Пер. Н. Манн // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. С. 219).

⁸⁶ М., С. 102.

выступлениях, где речь заходила о том же. Ср., к примеру, в «Слове об Апокалипсисе» (1984): «Честно говоря, я никогда не понимал, как художник может быть счастлив в процессе своего творчества. Или слово это неточное? Счастлив? Нет, никогда. Человек живет не для того, чтобы быть счастливым. Есть вещи гораздо более важные, чем счастье»⁸⁷.

Налицо конфликт суждений героя и автора, отсутствие окончательного решения о том, к чему должен стремиться художник, каков его земной удел. Возможно, «Фаустус» мыслился Тарковским как фильм об этом противоречии.

Здесь уместно вспомнить монолог Тонио Крегера из одноименной новеллы Манна, которая для Тарковского была актуальна в тот момент наряду с «Фаустусом» (судя по Анкете в дневнике за 3 января 1974 г.). У Манна тема «гения» и «обыденности» по-своему варьируется:

Помните ли вы еще, Лизавета, что однажды назвали меня бургером, заблудшим бургером? Так Вы назвали меня в час, когда я имел оплошность вслед за другими признаниями заговорить с вами о моей любви к тому, что я называю жизнью. И вот я спрашиваю себя: сознавали ли вы тогда, как близки вы к истине, как тесно связаны друг с другом моя бургерская сущность и моя любовь к "жизни"?⁸⁸

У Манна, как позднее и у Тарковского, речь идет о неразрешимом внутреннем конфликте художника: «наблюдатель» за жизнью больше всего хочет жить, но любовь к жизни приравнивает его к «обывателю».

Типичное для Манна сравнение «человека, ищущего истину, с человеком, не ищущим её или вовсе ею не интересующимся», замеченное Тарковским, в «Фаустусе» проводится на примере двух героев – Леверкюна, который пошел на сделку с дьяволом, и его друга, филолога Серенуса Цейтблома, обыкновенного, хотя и умного человека.

Цейтблом в романе сочувствует Леверкюну, но неспособен до конца понять его поступки. По логике Манна, Леверкюн – гениальный, но духовно больной художник, а Цейтблом ограниченный, но духовно здоровый человек.

⁸⁷ Тарковский А.А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. – №2. – 1989. С. 100.

⁸⁸ Манн Т. Тонио Крегер. С. 257.

...Следующие два года Тарковский довольно подробно фиксирует в дневнике переговоры по поводу манновских экранизаций, которые проходят с переменным успехом:

29 декабря 1973 г.: «...от немцев по поводу "Доктора Ф<аустуса>" - ни звука»⁸⁹.

27 января 1974 г.: «В понедельник зайти к Ермашу. Немцы, по словам Кушнерева, тоже хотят что-то мне передать насчет "Доктора Фаустуса"»⁹⁰.

23 февраля: «Новые сведения о судьбе "Фаустуса": мне задали вопрос о том, смогу ли я сделать картину совместно с телевидением ФРГ. Я ответил, что в принципе да, надо лишь договориться о деталях. В начале марта придет продюсер»⁹¹.

17 марта: «Кажется, сегодня приезжает продюсер из ФРГ»⁹².

3 мая ответственные лица из итальянского телевидения «дико загорелись "Иосифом и его братьями"»⁹³.

30 мая: «...итальянцы предлагают (я уже писал об этом): Родари и "Иосифа Прекрасного". Немцы из ФРГ предлагают "Доктора Фаустуса" - гос. телевидение совместно с киностудией в Берлине. <...> Два варианта фильма – для TV и для кинопроката. Через 3 недели в Москву придет кто-то из их TV для переговоров. По-моему, это лучший вариант. Может быть, плюнуть на все и заключить контракт с немцами?»⁹⁴.

3 сентября: «Фирма в Риме *Gold Film* хочет предложить мне снять "Иосифа". "Доктор Фаустус" на телевидении ФРГ оттягивается до обсуждения редактурой их студии. В Таллине хотят, чтобы я написал им сценарий. Что-нибудь из немцев. Т. Манн? Гофман?»⁹⁵.

6 мая 1975 г.: «В Прибалтике (в Таллине) хотят совместную с ФРГ постановку "Доктора Фаустуса" Т. Манна. Это, конечно, к заработку не будет иметь никакого отношения»⁹⁶.

Как видно из этих заметок, Тарковский «пробивает» постановки по Манну на разных киностудиях (Германия, Италия, Эстония) на протяжении, по меньшей мере, четырех лет, что говорит о принципиальной значимости для него этих замыслов (тем более, как он сам понимает, «к заработку это не будет иметь никакого отношения»). В 1974 гг. режиссер был наиболее близок к их воплощению. Но в результате это переросло в работу над «Гофманианой» –

⁸⁹ М., С. 105.

⁹⁰ М., С. 110.

⁹¹ М., С. 113.

⁹² М., С. 114.

⁹³ М., С. 116.

⁹⁴ М., С. 117.

⁹⁵ М., С. 121.

⁹⁶ М., С. 138.

сценарием о немецком писателе и композиторе на грани гениальности и безумия. Сценарий возник во многом именно как результат размышлений над произведениями Манна и стал своеобразным подведением итогов диалога с традициями йенского романтизма и Манном как их «проводником» (подробнее об этом см. вторую главу).

10 мая 1976 г. Тарковский сделал запись, свидетельствующую об эволюции его отношения к немецкой культуре в целом: «...мы *уважаем идеи. Живем ради* идеи. А "немцы" идеи – *создают*. Когда я живу идеей, я её, конечно, и создаю. А немцы, конечно, не живут ею. Им достаточно создать. В этом разница»⁹⁷.

На мой взгляд, в данном случае «неназванный» Манн встретился с «незакавыченным» Достоевским. Неслучайно рядом с этими размышлениями в «Мартирологе» находится творческая заявка на фильм об авторе «Преступления и наказания».

В негативном восприятии «немецкого» у Тарковского можно увидеть косвенное влияние Достоевского⁹⁸ (равно как и в концепции «русского человека» – личности, которая *живет идеей*⁹⁹). Кстати, в глазах публики эта позиция Тарковского стала довольно устойчивой: «Я слышала, что Вы не любите Германию...», – писала Мария Рачева, приглашая режиссера в 1983 г. на Мюнхенский кинофестиваль¹⁰⁰.

⁹⁷ М., С. 156.

⁹⁸ См., в частности: Манн Т. Германия и немцы / Пер. Е.Эткинда // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 10. С. 303-326. Об отношении Достоевского к немецкой культуре см.: Буткова Н.В. Образ Германии и образы немцев в творчестве И.С.Тургенева и Ф.М. Достоевского. Автореф. дисс. к. ф. н. Волгоград, 2001.

⁹⁹ В центре ключевых произведений Достоевского находится один или несколько героев-идеологов. Как правило, это герои, как их называет автор, «придавленные» идеей (Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30 т. М.-Л., 1972-1990. Т. 24. С. 446).

Приведем, например, высказывание героя романа «Бесы», Кириллова: «...не знаю, как у других, и я так чувствую, что не могу как всякий. Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я всю жизнь об одном» (Достоевский Ф.М. Бесы / Собр. соч. в 15-ти т. Т. 7. Л., 1990. С. 113). В то же время, в образе Ставрогина в «Бесах» писатель как раз создал тип персонажа, который создает «идеи», но сам в них не верит.

¹⁰⁰ Цит. по: М., С. 492.

Позднему Тарковскому Манн начинает представляться чрезмерным интеллектуалом в последних вопросах бытия. Быть может, «холодность» Леверкюна проецируется теперь на его создателя. Манн перестает устраивать Тарковского как идеолог. Налицо и некоторая отстраненность по отношению к Достоевскому: его творческое и духовное «кредо» уже не является для режиссера безусловным.

4 апреля 1978 г. Тарковский записал: «У меня по крайней мере семь замыслов, которые я могу реализовать за границей»¹⁰¹. На 2-м месте среди них – «Доктор Фаустус», на 9-м – «Иосиф и его братья»¹⁰². Но в декабре, судя по новому списку, этих проектов в планах уже не было¹⁰³. Тарковский теперь будто бы не находит в романах Манна былой точки опоры. Впрочем, это не значит, что они перестают быть для него актуальными окончательно.

Одна из последних интересующих нас дневниковых записей датируется 10 и 12 февраля 1979 г.:

"Доктор Фаустус", может быть, не такая уж плохая тема. *Ливеркюн* <sic!> – фигура очень и очень понятная.

Сложности с музыкой.

Роднит ли Т. Манна с Достоевским что-либо? Безбожие? Может быть... Только оно у них разное.

(12.II): Манн слишком "много понимает" о Боге, а Достоевский хочет, но не может верить в Бога, – орган атрофировался¹⁰⁴.

Размышления о Манне и Достоевском (и здесь характерная сдвоенность) в очередной раз соотносятся с проблематикой фильма, который тогда снимался, – «Сталкера». Ведь Тарковский «цитирует» главного героя фильма, который, вернувшись после путешествия в Зону, чуть не плача, говорит об Ученом и Писателе: «...У них же орган этот, которым верят, атрофировался! За ненужностью».

Между прочим, Тарковский рассказывал Ольге Сурковой о замысле фильма: «Это история крушения идеализма в XX веке. Ситуация, при которой два безбожника-интеллектуала уверяют одного верующего человека, что

¹⁰¹ М., С. 180.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ М., С. 189.

¹⁰⁴ М., С. 197.

ничего нет. А он остается со своей верой, но совершенно посторонним в этой жизни, как бы ни при чем, понимаешь?..»¹⁰⁵ Судя по дневникам автора «Сталкера», в роли двух скептиков для него самого оказались в этот период Достоевский и Манн.

Тарковский в очередной раз смещает акценты в замысле «Фаустуса» – в той мере, в какой это соответствует новым задачам. Главная тема его позднего творчества – возможность веры в «безбожном» мире, приблизившемся к своему концу¹⁰⁶.

Но в целом идейно и стилистически Тарковский во 2-ой половине 70-х гг. хотел, скорее, «отмежеваться» от влияния Манна, чем следовать его поэтике. Начиная со «Сталкера» он стремится к максимальной простоте, в отличие от Манна, тяготевшего к усложненному художественному высказыванию. Но главное, Манн стал казаться Тарковскому лишь одним из голосов в споре о вере.

Значимое отсутствие

В новом рабочем списке планов – дневниковой записи, датированной 3 декабря 1979 г. – Тарковский не упомянул ни об одной из своих «манновских» экранизаций¹⁰⁷. Нет свидетельств об интересе к Манну в недатированной «Анжете» (по-видимому, 1984 г.¹⁰⁸). В ответах преобладают имена русских классиков: Толстой, Пушкин, Достоевский.

¹⁰⁵ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 270.

¹⁰⁶ Тарковский актуализирует фаустовский миф в его современном звучании: «Когда капитал становится все более мощной силой, непосредственно и целенаправленно растлевающей души людей, то проблема отчасти абстрактного дьявола подменяется конкретной силой, существующей рядом и способной погубить вполне реально... Приподнять... И погубить... Это так близко» (Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 205).

Это было сказано по поводу замысла «апокалиптического» «Гамлета» (так режиссер назвал свой замысел в «Мартирологе». Так Гамлет у Тарковского приобретал «фаустовские» черты. В концепции Тарковского, главный герой шекспировской трагедии – это умный человек, который «становится поддонком последним... <...> Душа продана дьяволу» (Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 206).

¹⁰⁷ М., С. 234.

¹⁰⁸ М. Тарковская пишет: «К сожалению, я не знаю точной даты Анкеты» (Тарковская М. Осколки зеркала. С. 360). И далее: «В двух Анкетах, разделенных десятью годами,

А. Гордон, рассказывая о жизни Тарковского на Западе, писал: «А где же прежние предложения снимать фильмы по Томасу Манну: "Иосиф и его братья", "Доктор Фаустус"?! Теперь их почему-то не было»¹⁰⁹.

Отсутствие этих экранизаций среди поздних планов объяснимо, во-первых, внешними обстоятельствами. На них не было спроса. Но были и внутренние причины, связанные со сменой глобальных культурных ориентиров в сознании Тарковского. В эмиграции он настойчиво подчеркивал, что его искусство имеет русские корни. Русская (и восточная) культурная традиция приобрела в восприятии автора «Ностальгии» особое значение, а европейская традиция, более достижимая, близкая – превратилась, скорее, в полюс отталкивания.

8 февраля 1983 г. Тарковский зафиксировал в «Мартирологе» свои мысли о неприятии западной цивилизации в целом. Кажется, эти слова можно считать последним отголоском замысла по «Доктору Фаустусу» в дневнике:

Вся западная музыка – сплошной *драматический надрыв*: "Я хочу, я требую, я желаю, я прошу, я страдаю", в конце концов. Восточная же (Китай, Япония, Индия): "Я ничего не хочу, я – ничто", - полное *растворение* в Боге, в Природе. Восток – обломки древних истинных цивилизаций в отличие от Запада, центра ошибочной трагической, технологической цивилизации. Богоборческой, жадной, головной, прагматической¹¹⁰.

Здесь наблюдается то же сцепление мотивов: «эгоизм – богоборчество – холодная прагматичность», выраженных в музыке, что так характерно для трактовки Тарковским образа Леверкюна («выхолощенная, холодная тенденция» в записи по поводу «Фаустуса» от 14 июня 1972 г.).

Финальное произведение Адриана – «Плач Доктора Фаустуса» – тоже «сплошной драматический надрыв». Теперь Леверкюн мог осознаваться режиссером как личность, воплощающая трагизм европейского художника. Судьба Леверкюна подспудно становилась метафорой ошибочного пути не

совпадают несколько ответов» (Там же. С. 362). Значит, если первая Анкета датирована 1974, то вторая, предположительно, 1984 г.

¹⁰⁹ Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. С. 289.

¹¹⁰ М., С. 464.

только Германии (что особенно видно в эпилоге романа), но и всего западного мира.

Подведем промежуточные итоги. Судя по дневникам, восприятие Тарковским произведений Манна постоянно менялось, творчество любимого писателя каждый раз становилось поводом для собственных художественных поисков режиссера. В каждый из этапов (от фильма к фильму) замыслы Тарковского приобретали новые акценты, играли разными гранями в свете тех художественных и духовных целей, которые он ставил перед собой.

Особенно ясно это прослеживается по разработке экранизации «Фаустуса». Благодаря размышлениям над романом Тарковский яснее формулировал идейную квинтэссенцию своих фильмов. И снятые картины, на мой взгляд, хранят следы этих размышлений.

Об этом мы и поговорим в следующей главе.

2. Кинематографическая практика Тарковского и творчество Т. Манна

Далее я попробую конспективно рассмотреть манновские подтексты в фильмах Тарковского. Иногда эта связь с творчеством Манна очевидна (что доказывают автокомментарии режиссера), в других случаях мы можем лишь предполагать её наличие. Но всякий раз речь идет не о калькировании того или иного мотива, а его творческой «переплавке». Как замечательно писал о Тарковском А. Мишарин:

У него была какая-то магическая способность "присваивать", делать своими героев, и время, и пейзаж, и самые потаенные мысли автора произведения. Озаренный идеей, он мгновенно преображался, вскакивал, начинал ходить по кухне, периодически выкрикивая какие-то предложения уже изнутри происходившего... То, что было для меня только страницами, вдруг буквально оживало в мельчайших подробностях, уточнялось, добавлялось, догадывалось и становилось более живым, более реальным, чем та кухонька, в которой мы говорили о Толстом или Прусте, о Томасе Манне или о "Мастере и Маргарите"¹¹¹.

Как это «присвоение» осуществлялось в фильмах Тарковского, я и попытаюсь показать.

2.1. *Дитя сидит у бездны: «Иосиф и его братья» и образная структура «Иванова детства» и «Зеркала»*

Первый раздел в книге «Былое Иакова» у Манна начинается с экспозиции: Иосиф сидит у колодца, разглядывая звезды. К нему приближается Иаков, спрашивая: «Дитя сидит у бездны?»¹¹².

У Манна колодец – символ смерти и потусторонней жизни. Иакову, отцу Иосифа, он напоминает «мир, куда погружались небесные светила после захода, чтобы в назначенный час снова подняться, но ни одному смертному, проделавшему путь в эту обитель, вернуться оттуда не удавалось...»¹¹³.

¹¹¹ Мишарин А. О друге и соавторе. С. 413.

¹¹² Манн Т. Иосиф и его братья // Манн Т. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3. С. 53.

¹¹³ Там же. С. 71. Автор, очевидно, подразумевает под этим «миром» Египетское царство.

Позднее истерзанного побоями Иосифа бросают в колодец его братья, уверенные, что он погибнет. По словам автора:

...сказав на своем языке слово "бор", братья выразились односложно-многозначительно; слог этот нес в себе и понятие колодца, и понятие темницы, а последнее, в свою очередь, было настолько тесно связано с понятием низа, царства мертвых, что слова "темница" и "преисподняя" значили одно и то же и употреблялись одно вместо другого, тем более, что и колодец в собственном смысле слова был уже подобен входу в преисподнюю и намекал на смерть даже своей круглой каменной крышкой; ибо камень закрывал его жерло, как тень – темную луну. Четкий ум Иосифа распознал прообраз происходившего – смерть светила¹¹⁴.

Итак, колодец в романе Манна отождествляется с «могилой»¹¹⁵, а дальнейшая жизнь главного героя в Египте – с пребыванием в загробном мире (см. название следующего за этим раздела «Вступление в Шеол»).

Быть может, Тарковский к моменту постановки «Иванова детства» (1962) уже читал «Иосифа и его братьев». Ведь образ колодца в столь значимом сновидении Ивана отчетливо связан со смертью и жизнью после смерти, как и у Манна.

Эпизод начинается с того, что Иван в колодце вместе с Матерью днем видит звезду. Потом мы слышим закадровый выстрел и крик мальчика. Движение камеры имитирует падение вниз. В следующем кадре убитая Мать лежит ничком, её окатывают колодезной водой. Это событие делит жизнь Ивана на «до» и «после».

Сон Ивана, ребенка, лишённого детства, может быть прочитан как стремительный опыт взросления и гибели. Иван – «мертв» для этого мира, все дальнейшие события, происходящие с ним – «жизнь после жизни».

Подобным же образом в манновской тетралогии повествуется о горьких раздумьях Иосифа в «темнице». Здесь так же возникает образ звезды в колодце, тема мальчика-жертвы и его единства с Матерью:

¹¹⁴ Там же. С. 469.

¹¹⁵ Там же. С. 457. Примеры можно было бы умножить, поскольку метафора колодца – смерти проходит в романе лейтмотивом. Иосиф кричит: «Братья, где вы? Ах, не уходите, не оставляйте меня одного в могиле, здесь так затхло и жутко! Смилуйтесь, братья, спасите меня ещё раз от ночи ямы, где я погибну!» (Там же). Автор ещё и ещё раз подчеркивает: «...практически он считал себя мертвецом» (Там же. С. 470).

...бдительное его остроумие ясно увидело тут намек на звезду, которая вечером – женщина, а утром – мужчина и которая уходит в колодец бездны вечерней звездой. То была бездна, куда спускается истинный сын, составляющий одно целое со своей матерью и носящий с ней платье попеременно. То была подземная овчарня, Этура, царство мертвых, где владыкой становится сын, пастух, страдалец, жертва...¹¹⁶ (курсив мой. – Ф.Е.)

Образ колодца у Тарковского, причем именно в тех значениях, что характерны для Манны, позднее стал сквозным, особенно в фильмах, связанных с темой детства и взросления.

В «Прологе» к «Иосифу» читаем: «Прошлое – это колодец глубины несказанной. Не вернее ли будет назвать его просто бездонным?»¹¹⁷. В «Зеркале» тема прошлого как бездонного колодца также заявлена на уровне образного ряда. В сцене пожара колодец на переднем плане обретает символическую «глубину». Мать в воспоминании-сновидении умывает руки в ведре, висящем на длинном «журавле».

Есть также известная фотография со съемок «Зеркала»: Тарковский, сидящий на краю колодца в Игнатьево¹¹⁸. Колодец мы видим в черно-белом сновидении Алексея, снятом рапидом. Наконец, вспомним закадровый текст стихотворения Арсения Тарковского «Эвридика», звучащий в фильме, в котором есть строки о душе: «Летит сквозь роговицу // В небесную криницу...». Заметим, что мифологический план этого текста связан со схождением Орфея в Аид, в царство мертвых.

2.2. Творчество Манны и «Андрей Рублев»: жанровые переклички

«Иосиф» может рассматриваться как жанровый роман-предшественник «Андрея Рублева» (1966). Не являясь, строго говоря, произведением о художнике, повествование об Иосифе Прекрасном оказывается для Тарковского окном в обширную традицию романтических романов

¹¹⁶ Там же. С. 469-470. В связи с этим вспомним образ черного солнца в «Ивановом детстве» (См.: Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. С. 244-246).

¹¹⁷ Манны Т. Иосиф и его братья // Манны Т. Собр. соч.: В 8-ми т. С. 5.

¹¹⁸ Ср. с довоенной фотографией Марии Ивановны Вишняковой, матери Андрея

воспитания¹¹⁹ («Вильгельм Мейстер» И. Гете, «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика и др.).

Манн переосмыслил эту мощную романтическую традицию, используя «скупую, как репортаж, легенду из Книги Бытия»¹²⁰, и создал на её основе масштабный эпос, «роман-миф»¹²¹.

Тарковский выстроил сходную жанровую структуру, основываясь на материале «легендарной» Средневековой Руси. Об Андрее Рублеве почти ничего не известно, кроме его работ и нескольких упоминаний в летописях¹²². В фильме Тарковского это становится поводом для создания «духовной биографии», киноромана-мифа¹²³.

Эпос в обоих случаях охватывает практически всю жизнь главного героя, от юности до старости. Как пишет исследовательница творчества Манна, в части «Юный Иосиф» «нельзя не ощутить атмосферы немецкого воспитательного романа конца XVIII - начала XIX века – традиции, с которой Манн так или иначе "сводил счеты" едва ли не в каждом своем произведении. Повествуется и об учении в прямом смысле... и о том, как складывался характер и развивался ум юноши под влиянием самых разнообразных впечатлений жизни...»¹²⁴.

Жизнь Рублева в фильме – тоже последовательность этапов постижения истины, духовная и творческая «школа»¹²⁵. Эту тему Тарковский считал для себя важнейшей, о чем не раз говорил в интервью:

Наша цель в картине была рассказать о незаменимости человеческого опыта, поскольку рассказ ведется о жизни монаха – Андрея Рублева, который был

Тарковского, возле такого же колодца: *Tarkovsky A. Journal. 1970-1986. Paris, 1993. P. 38.*

¹¹⁹ «Литературность» композиции «Андрея Рублева» заметна и по титрам, которые отделяют новеллы друг от друга и обозначают датировку событий.

¹²⁰ Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 173.

¹²¹ См.: Сучков Б. Роман-миф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М., 1987. С. 3.

¹²² См.: Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 75–78.

¹²³ О некоторых аспектах функционирования мифа в творчестве Тарковского см.: Деметрадзе И.Л. Авторская мифология Андрея Тарковского // Вестник СамГУ. – 2005. – №4 (38). С. 111-115.

¹²⁴ Кургинян М. Романы Т. Манна (Формы и метод). М., 1975. С. 226.

¹²⁵ О важности образа учителя – Венделя Кречмара – в романе Манна «Доктор Фаустус» см. отд. главу в работе: Насыпная Г.А. Духовно-нравственное совершенствование личности музыканта в творчестве Т. Манна и Г. Гессе. М., 1996.

воспитан Сергием Радонежским, как вы знаете, в Троицком монастыре, в духе любви, братства, единения <...>. Но в том-то все и дело, что несмотря на то, что Сергей Радонежский был глубоко прав, Андрей Рублев приходит к этой же идее только пройдя через мытарства всей своей жизни <...>. Ведь речь идет о том, что опыт преподать нельзя – его можно только пережить. Для меня это чрезвычайно важная концепция. Это одна из главных тем нашей картины¹²⁶.

Тип средневекового художника у Тарковского получился, по сути, романтическим или постромантическим. Создавая исторический фильм о давно ушедшей эпохе, режиссер ставил вопросы, актуальные для культуры XX века¹²⁷. Критики указывали на «интеллигентскую» проблематику тех споров, которые ведут в фильме средневековые русские монахи¹²⁸, что казалось им анахронизмом. Тарковский же подчеркивал, что в этом и проявляется его мысль художника:

В фильме о Рублеве мне меньше всего хочется совершенно точно восстановить обстоятельства жизни инок Андрея Рублева. Мне хочется выразить страдания и томление духа художника в том виде, как понимаю их я, исходя из времени и проблем, связанных с нашим временем. Даже, если бы я задался целью именно восстановить время Андрея и смысл *его* страдания и обретения, все равно я не смог бы уйти от сегодня¹²⁹.

Ср. с тем, что философские отступления в «Иосифе» (размышления о человеке и истории, мифе, времени, религии), а также остраняющий взгляд автора на собственное повествование¹³⁰ – это черты, характерные для искусства, современного автору, но не его героям. Как замечает

¹²⁶ Цит. по: «Андрей Рублев» (Стенограмма передачи «Русская кинодвадцатка» радиостанции «Свобода») // [Интернет-ресурс]: <http://www.uapa.ru/Andrei-Rublev.1179.0.html>

¹²⁷ Об этом, в частности, писал Арсений Тарковский сыну Андрею. Сохранились черновые наброски его письма: «Исключительность личности Рублева у вас – вне религиозной идеи <...>. Разлада как основного (у вас) двигателя души не могло быть. Разлад этот – явление XX века, он основа декадентства... порожденного конфликтом: воля к творчеству – бездарность» (Цит. по: Тарковская М. Осколки зеркала. С. 256).

¹²⁸ По мнению А.И. Солженицына: «Рублёв в фильме – это переодетый сегодняшний "творческий интеллигент", отделённый от дикой толпы и разочарованный ею. Мировоззрение Рублёва оплощено до современных гуманистических интенций: "я для них, для людей, делал", – а они, неблагодарные, не поняли. Здесь фальшь, потому что сокровенный иконописец "делает" в главном и высшем – для Бога, икона – свидетельство веры, и людское неприятие не сразило бы Рублёва» (Солженицын А. Фильм о Рублеве // Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. Т. 3. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 160).

¹²⁹ Тарковская М. Осколки зеркала. С. 258.

¹³⁰ «Ощущение дистанции между рассказчиком и материалом создается... прежде всего языком "Иосифа". Благодаря особому языку этой книги в рассказе о событиях, происходивших три тысячи лет назад на стыке Азии и Африки, присутствует Европа XX века» (Ант С. Над страницами Томаса Манна. М., 1980. С. 34).

исследовательница М. Кургинян, «...убеждение самого Манна: нравственная проблема (и даже тот нравственный "заряд", которым обладает само слово) не может оставаться "нейтральной" к социальным и идейным "нуждам" своего времени»¹³¹.

С другой стороны, Тарковскому в «Андрее Рублеве» всё-таки важна временная дистанция, отсутствие сиюминутной ангажированности. Образцом в этом плане вновь становится творчество Манна. По словам Тарковского, «...скороспелые и злободневные вещи гибельны для подлинного искусства. Они из области периодики и журналистики, но не имеют никакого отношения к искусству. Искусство требует дистанции во времени — таковы, к примеру, "Война и мир" или "Иосиф и его братья"»¹³².

Между прочим, Тарковский внимательно читал Толстого незадолго до того, как «Андрей Рублев» был запущен в производство, в один из периодов вынужденного простоя (1962-1964). Возможно, на то же время пришлось и прочтение или перечтение «Иосифа», опять же, по жанровой переключке. «Война и мир» и «Иосиф» находятся «в связке» в нескольких высказываниях режиссера¹³³. Очевидно, эти образцы служили Тарковскому подтверждением правильности выбранного пути в то время, когда почти невозможно было «пробить» любой неконъюнктурный фильм¹³⁴.

¹³¹ Кургинян М. Романы Т. Манна (Формы и метод). С. 257.

¹³² Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 285.

¹³³ Можно привести ещё несколько суждений Тарковского подобного рода, что свидетельствует об устойчивом выборе образцов для подражания: «"Война и мир" Толстого или "Иосиф и его братья" Томаса Манна исполнены собственного достоинства, отделены определенной дистанцией от суетных веяний своего времени в его бытовом значении» (Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 140). Или: «"Скучные" места должны быть в любом произведении. Вспомните, к примеру, "Волшебную гору" Томаса Манна. Или вспомните Толстого...» (Тарковский А.А. Пояснения режиссера к фильму «Солярис» / Херлинггауз Р., Козлов Л.К., комм. Н.М. Зоркой // Киновед. записки. — №14. — 1992. С. 49).

¹³⁴ По свидетельству А. Мишарина, после встречи Хрущева с художниками в Манеже (1962) «запускались только пропагандистские, низкопробные сценарии». Для Тарковского это был сложный период неопределенности, когда сценарий «Рублева» уже был написан, но его судьба неясна (См.: Мишарин А. О друге и соавторе. С. 412).

Мы уже цитировали запись от 10 февраля 1979 г., где Тарковский, обдумывая постановку «Фаустуса», писал о «сложностях с музыкой». Манн постоянно использовал в своих текстах музыкальные принципы организации материала, достигая особого эффекта воздействия¹³⁵ на читателя. В «Фаустусе» он выразил музыку через слово¹³⁶, воссоздав в прозе музыкальные произведения композитора Леверкюна.

Стремление создать сплав из нескольких видов искусства в кинотексте очень характерно и для Тарковского¹³⁷. Финал «Андрея Рублева» – попытка перенесения иконописи в кинематограф¹³⁸. Медленные крупные планы икон Рублева становятся опытом по расширению возможностей кино. Эффект синтеза искусств ещё более увеличивается, поскольку камера медленно панорамирует по иконописным работам Рублева под музыку Баха. Также в финале усиливается изобразительное начало, поскольку иконы мы видим в цвете, в отличие от черно-белого плана «реальности» (т.к. весь остальной фильм снят в монохромной гамме). В результате, кино вбирает в себя и музыку, и иконопись, достигая особого воздействующего эффекта.

2.3. Творчество Манна и «Андрей Рублев»: сюжетные и мотивные переключки

¹³⁵ См.: Синяя А.В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX в.: Т. Манн «Доктор Фаустус», Дж. Джойс «Улисс», Р. Олдингтон «Смерть героя». Автореф. дисс. ... к.ф.н. СПб., 2008.

¹³⁶ Ср. с тем, что Манн пишет в автобиографической заметке по поводу новеллы «Тонио Крегер»: «Пожалуй, здесь мне впервые удалось ввести в мое творчество музыку как стилевой и формообразующий элемент. Построение эпического прозаического произведения здесь впервые было задумано как идейно-тематическое единство, как комплекс музыкальных соотношений...» (Манн Т. Очерк моей жизни / Пер. А. Кулишер // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 112-113).

¹³⁷ В то же время, режиссер не раз подчеркивал, что кино не является синтетическим искусством, и отрицал возможность достижения полифонии в фильме за счет усложненной комбинации средств воздействия.

¹³⁸ Иконопись принципиально отличается от живописи, но в творческом сознании Тарковского, который мыслил творчество как религиозный акт, они, по всей видимости, сливались воедино.

Помимо архитектстуальной связи¹³⁹ в фильме «Андрей Рублев» есть и сюжетные переключки с произведениями Манна¹⁴⁰.

Уже в сценарии фильма соперничают два художественных начала: условно говоря, традиция Достоевского (напряженность диалогов и действия) и традиция Манна (неторопливость, замедленность интеллектуальной прозы). Этот конфликт возник из-за различий творческого мышления двух сценаристов, Тарковского и А. Кончаловского. При написании текста они ориентировались на разные художественные модели¹⁴¹.

Главным психологическим рычагом сюжета в тетралогии Манна является зависть братьев к Иосифу. Отец, Иаков, любит его больше других. Иосиф чувствует, что у него особое призвание, и, не скрывая этого, сообщает братьям о своем вещем сне. Братья, разгневавшись на Иосифа за его гордыню, хотят убить героя, но он остается в живых и попадает в египетское рабство. Иосиф слишком поздно осознает истинное отношение братьев к себе, а главное, свой грех гордыни.

В «Андрее Рублеве» собирательный образ братьев замещает монастырская братия, а мотив зависти реализуется на примере монаха Кирилла. Тот считает, что Отец Небесный любит Андрея больше, чем его (про себя Кирилл говорит, что ему «не дал Бог таланта»).

В одном из эпизодов Кирилл лишь в последний момент выталкивает Андрея из-под падающего дерева. Тогда же Андрей осознает свое призвание: он может писать иконы «лучше Грека, Феофана». Кирилл отвечает: «Побойся

¹³⁹ «Андрей Рублев» представляет собой ряд новелл, обладающих относительной самостоятельностью. Среди них есть вставные эпизоды, лишь косвенно связанные с историей главного героя («Скоморох», «Колокол»). Подобным же образом в «Иосифе» функционирует, напр., новелла «Фамарь», которая почти не соотносится с основным действием, но задает повествованию дополнительный масштаб и глубину.

¹⁴⁰ Одно из таких пересечений с творчеством Манна – образы князей, братьев-близнецов, в «Андрее Рублеве». У Манна царственные особы тоже не раз оказываются парными героями, например, Гуий и Туйя («Иосиф и его братья»), Вилигис и Сибилла («Избранник»).

¹⁴¹ Позднее эти расхождения А. Кончаловского с Тарковским только усиливались. Как вспоминал Кончаловский: «Известная сцена разговора Феофана Грека с Кириллом... на мой взгляд, в фильме не сделана. <...> Потерялось то, ради чего она нами (во всяком случае, мной) писалась. А делали мы её под откровенным влиянием Достоевского. <...> Лишившись боли, которая была в сценарии, сцена утратила для меня смысл. Я сказал об этом Андрею, как только увидел материал. Он со мной категорически не согласился» (Кончаловский А. Возвышающий обман. М., 2001. С. 84).

Бога, Андрей. Грех это. Гордыня это...»¹⁴². Далее, когда Андрей уходит, Кирилл «исподлобья смотрит ему вслед»¹⁴³.

Ближе к финалу, покайся, Кирилл признается: «Я ведь смерти твоей желал...». В сценарии этот мотив разработан ещё подробнее: «Завидовал я тебе, сам знаешь как... — говорит Кирилл. — Так глодала меня зависть эта, что ужас... Все во мне ядом каким-то изнутри поднималось...»¹⁴⁴.

Это один из примеров того, как Тарковский творчески переосмыслил расхожий мотив, возможно, почерпнутый у Манна, придав ему другие обертона в пределах нового произведения.

Подобным же образом диалоги Рублева и Феофана Грека о человеческой сущности, художнике в обществе, вере и безверии могут напомнить знаменитые споры Лодовико Сеттембрини и Лео Нафты из романа Т. Манна «Волшебная гора».

В роли своеобразного адепта гуманизма в фильме Тарковского выступает Рублев, который приходит к пониманию Страшного Суда как «праздника». Его высказывания отсылают к комплексу идей, связанных с эпохой Возрождения¹⁴⁵. По мнению А. Казина, «если Феофан Грек у Тарковского предстает таким инквизитором от православия ("все, как свечи, гореть будем"), то Рублев явно модернизируется режиссером в стиле Микельанжело и Леонардо»¹⁴⁶.

¹⁴² Кончаловский А., Тарковский А.А. Андрей Рублев (Киносценарий) // Искусство кино. — 1964. — №4. С. 153.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Кончаловский А., Тарковский А.А. Андрей Рублев (Киносценарий) // Искусство кино. — 1964. — №5. С. 150.

¹⁴⁵ В финале сценария «торжественно и скорбно проплывают прекрасные лица женщин, возведенных Андреем в сонм Праведных Жен *по праву прихоти освобожденной фантазии*» (Там же. С. 158; курсив мой — Ф.Е.). Таким образом, труд иконописца описывается в сценарии как волевой, личностный акт.

¹⁴⁶ Казин А. Андрей Тарковский. «Андрей Рублев» // [Интернет-ресурс]: <http://old.portal-slovo.ru/rus/art/964/987/&part=2>

Далее исследователь замечает: «Феофан Богу служит, а не людям. Люди темные, переменчивые, жадные, они суеются в миру и тонут в своей суе. Стремление Андрея оправдать и прославить Человека... есть "прыжок через голову" — мечта вопреки очевидности, мысль не о действительном, а о возможном. А это, по Шеллингу, есть первый признак романтизма. Вопреки тому, что мы исторически знаем о Рублеве — прежде всего

В «Волшебной горе» к гуманистическим идеалам апеллирует итальянец Сеттембрини¹⁴⁷. Ему противостоит Нафта, вступающий с ним в яростную полемику, который «провозглашает... неотъемлемой особенностью понятий "благо" и "нация" – трансцендентность и ирреальность, объявляет сутью человека – страсть к убийству, "мечтой молодежи" – послушание, а "тайной эпохи" – террор»¹⁴⁸.

В фильме Тарковского взгляды Рублева оспаривает Феофан Грек, сторонник «ужасной» позиции художника. Приведу фрагмент ключевого диалога Феофана и Рублева перед эпизодом «Голгофа»:

- ...Слепы люди, народ темен!..
- Да нельзя так...
- Ну хорошо, ты мне скажи по чести, темен народ или не темен?! А? Не слышу!
- Темен... Только кто виноват в этом?
- Греховодить, лизоблюдить, богохульствовать – вот это их дело! Да сам-то ты грехов что ли не имеешь?
- Как не иметь?..
- И я имею! Господи, прости, примири, укроти! Ну, ничего. Страшный суд скоро, все, как свечи, гореть будем! И помяни мое слово, уж такое начнется! Все друг на друга грехи сваливать начнут, выгораживаться перед Вседержителем...¹⁴⁹ (курсив мой. – Ф.Е.)

Есть и другие реплики Феофана, совпадающие с мироощущением Нафты, например: «Человеки по доброй воле знаешь когда вместе собираются? <...> Для того, только, чтобы какую-нибудь мерзость совершить! Только! Это уж закон!»¹⁵⁰; «Не будет страха – не будет веры!»¹⁵¹.

Как спор в «Рублеве», так и словесные баталии Нафты и Сеттембрини в «Волшебной горе», очевидно, восходят к третьему, общему источнику, «Легенде о Великом инквизиторе» Достоевского. Но это отдельная тема. Тем

вопреки его иконописи — Тарковский приписывает Рублеву возродительскую идею человекобога, счастливого не по благодати Творца, а по собственному дерзновению» (Там же).

¹⁴⁷ Рублеву в фильме, однако, совсем не свойственна ирония, столь характерная для Сеттембрини.

¹⁴⁸ Кургузян М. Романы Т. Манна (Формы и метод). С. 183.

¹⁴⁹ Кончаловский А., Тарковский А.А. Андрей Рублев // Искусство кино. – 1964. – №4. С. 168.

¹⁵⁰ Там же. С. 169.

¹⁵¹ Там же.

более характерно, что в фильме другие узловые мотивы могут выглядеть отсылками одновременно и к Манну, и к Достоевскому.

Действие новеллы «Праздник» в фильме происходит в ночь на Ивана Купалу. Сюжет, при всей его распространенности, в некоторых деталях схож с коллизиями главы «Вальпургиева ночь» в романе «Волшебная гора» и одной из сюжетных линий в «Докторе Фаустусе».

Напомним, по сценарию Рублев испытывает жгучее любопытство к языческому обряду, скрывается от братьев, потом его соблазняет одна из девушек, а утром главного героя едва не казнят язычники, потому что боятся, что тот их выдаст дружинникам.

В «Вальпургиевой ночи» у Манна также тесно взаимосвязаны мотивы праздника, плотской любви и опасности смерти. По мнению А. Федорова, это «одна из центральных сцен романа... гимн неистовству стихий, необычному, антиобщественному. В эту ночь обитатели Берггофа [санатория, где происходит действие романа. – Ф.Е.] сбрасывают последние путы, игнорируют последние общественные нормы поведения»¹⁵². Манн, по мнению исследователя, следует жанровым законам романа воспитания, в том числе, в теме «развитие через искушение»¹⁵³.

С другой стороны, сюжет новеллы «Праздник» может напомнить важную сюжетную линию в «Докторе Фаустусе» (это звучит как парадокс, ведь герои этих произведений – Адриан и Андрей – казалось бы, герои-художники, которые диаметрально противоположны друг другу).

В романе Манна Адриан влюбляется в проститутку «Эсмеральду», движимый в этот момент животным желанием «быть счастливым»¹⁵⁴, и несет

¹⁵² Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. М., 1981. С. 97.

¹⁵³ Дирзен И. Эпическое искусство Т. Манна. Мировоззрение и жизнь. М., 1981. С. 140.

¹⁵⁴ А.Н. Шуман рассматривает этот мотив в «Фаустусе», подробно цитируя Манна: «"Высокомерие духа болезненно столкнулось с бездушным инстинктом. Адриан не мог не вернуться туда, куда звал его обманщик". Другими словами, идеальный субъект (Цейтблом, автор повествования, называет Леверкюна чуть ли не святым) сталкивается с животным желанием быть счастливым, впервые он сталкивается с неморальным мотивом, чтобы навсегда затем оттолкнуть его от себя. Но теперь, идя на поводу этого мотива, он

роковое наказание, приобретенную от неё болезнь. Этот эпизод предваряет сделку Леверкюна с дьяволом. Адриан «расплачивается» за свой грех творческим трудом, отсутствием любви, безумием и посмертными муками.

Правомерность выявления «фаустовского» подтекста в «Андрее Рублеве» можно подтвердить частными деталями.

В образе язычницы в сценарии фильма особенно подчеркнуты «русалочьи» черты: «...он почти натывается на молодую бабу с распущенными волосами, которая стоит за кустом у самой воды, обнаженная, не пугаясь, и с удивлением смотрит на Андрея»¹⁵⁵. Уже утром, убегая от преследователей, «баба, широко взмахивая руками, плывет в тумане по черной воде, распустив по течению светлые, как лен, волосы»¹⁵⁶.

Леверкюн в «Докторе Фаустусе» называет свою возлюбленную «русалочкой», вспоминая на исповеди в финале романа: «...и я последовал за ней в тенистый сумрак, любый её прозрачной наготой»¹⁵⁷.

Далее, в новелле «Молчание» Андрей Рублев принимает обет безмолвия. Андрей искупляет свой «грех»¹⁵⁸, о котором напрямую ничего не сказано. Мы узнаем о нем из разговора двух мужиков, которые передают друг другу свои домыслы. Они считают, что «грех» Андрея – беременная Дурочка. Из

разыскивает "Эсмеральду" и, отклоняя ее же предостережения, заболевает венерическим менингитом» (Шуман А.Н. Манн Т. // Шуман А.Н. Энциклопедия постмодернизма. Мн., 2001). [Интернет-ресурс]: <http://slovari.yandex.ru/dict/postmodernism/article/pm1/pm1-0263.htm>

¹⁵⁵ Кончаловский А., Тарковский А.А. Андрей Рублев // Искусство кино. - 1964. - №4. С. 183.

¹⁵⁶ Там же. Ср.: «Молодая плывет мимо лодки. Андрей смотрит на неё и не верит глазам: это та самая, ночная, его стыд, его грех... // Она плывет быстро, не уставая, отфыркиваясь, как животное, и смотрит на него из воды пристальными серыми глазами. В зеленой воде ломается и струится её крепкое молодое тело» (Кончаловский А., Тарковский А.А. Андрей Рублев // Искусство кино. – 1964. – №4. С. 185).

¹⁵⁷ Манн Т. Доктор Фаустус // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 5. С. 642.

¹⁵⁸ По словам Ирмы Рауш, исполнительницы роли Дурочки, этот образ «претерпел огромные изменения, потому что там остались какие-то непонятности: откуда вдруг разговор, что дурочку для греха привел, ведь там совершенно не понятно, что она беременная, дурочка. А был огромный эпизод, где в вымершей деревне дурочка рожала и с этой дурочкой вдвоем оказался Рублев, и он принимал у нее этого ребенка-татарчонка» (См.: «Андрей Рублев». Стенограмма передачи «Русская кинодвадцатка» радиостанции «Свобода» // [Интернет-ресурс]: <http://www.uara.ru/Andrei-Rublev.1179.0.html>).

сценария ясно, что Андрей зарубил топором дружинника, который хотел изнасиловать Дурочку, – в этом его грех.

Убийство, совершенное Андреем – то, что он «не должен себе прощать» – восходит, очевидно, к «Преступлению и наказанию». Но в сценарии при виде блаженной, чьи «мокрые волосы» «висят беспомощно и страшно», «неожиданно Андрей вспоминает белые волосы Марфы в тумане, струящиеся в темной воде»¹⁵⁹.

Юродивая Дурочка и язычница Марфа – одновременно и «юродивая» проститутка Сонечка Мармеладова из «Преступления и наказания», и возлюбленная Адриана – проститутка из «Фаустуса». Женский образ, воплощающий грех, двоятся на «манновский» и «достоевский» сюжеты.

И Адриан Леверкюн, и Андрей Рублев – художники, творчество которых несет, по сути, религиозную миссию.

Леверкюновскую кантату «Плач доктора Фаустуса» повествователь называет религиозным произведением. Иконописец Андрей Рублев, строго говоря, вообще не является художником: его творчество выполняет не эстетическую, а сакральную функцию¹⁶⁰.

Но все эти кажущиеся черты сходства главных героев двух произведений тем сильнее обозначают непроходимую пропасть между ними.

Заповеди «Не возлюби» Леверкюна в фильме Тарковского противопоставлено послание апостола Павла о любви, которое Андрей читает в храме княжне¹⁶¹.

¹⁵⁹ Кончаловский А., Тарковский А.А. Андрей Рублев // Искусство кино. - 1964. - №4. С. 190.

¹⁶⁰ Ср. с высказыванием самого Тарковского: «Литература, как и вообще искусство, религиозна» (М., С. 31).

¹⁶¹ По мироощущению Рублев в фильме Тарковского, скорее, ближе Гансу Касторпу («Волшебная гора»), который после Вальпургиевой ночи осознает, что «любовь... противостоит смерти... <...> Ради добра и любви человек не должен позволять смерти властвовать над своими мыслями» (Цит. по: Ант С. Над страницами Т. Манна. С. 340).

Дисгармоничность музыки Леверкюна, которая в финале «Фаустуса» переходит в какофонический шум, прямо противоположна гармонии рублевской «Троицы» и музыки Баха в эпилоге «Рублева».

2.4. Влияние творчества Манна на поэтику «Соляриса» и «Сталкера»

Роман Манна «Волшебная гора» оказал влияние на поэтику фильмов «Солярис» (по роману С. Лема) и «Сталкер» (по повести братьев Стругацких). В том числе, именно уникальность отсылок и подтекстов, которых не было в источниках экранизаций, делает эти работы «фильмами Тарковского».

Время

В «Волшебной горе» Манн намеренно создает иллюзию исчезновения времени в том локальном пространстве, где происходит действие книги, – на территории легочного санатория Берггоф в швейцарских горах Давоса.

Главный герой, Ганс Касторп, приехал погостить к своему кузену, лейтенанту Иоахиму Цимсену, и планирует пробыть в санатории только три недели. Узнав об этом, Сеттембрини, другой обитатель Берггофа, восклицает: «...Три недели! Вы слышали, лейтенант? Разве не чудится вам даже нечто дерзостное, когда человек заявляет: "Я приехал сюда на три недели, а потом снова уеду"? Мы, сударь... свое пребывание здесь неделями не мерим»¹⁶².

Не сразу, но именно благодаря иллюзии «выключенного» времени некоторые герои «Волшебной горы» получают особую внутреннюю свободу, возможность размышлений на темы, о которых в других условиях и не задумались бы, обретают способность «править», как называет это состояние Касторп¹⁶³.

¹⁶² Манн Т. Волшебная гора / Пер. В. Курелла и В. Станевич / Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 83.

¹⁶³ В «Волшебной горе» показана внешне «бездеятельная» жизнь многих обитателей санатория (см., например, главу «Демон тупоумия»), хотя все эти люди, по сути, находятся на грани жизни и смерти. Ср. с курьезной поправкой кинематографического руководства к

В «Солярисе» Тарковского времени тоже будто не существует¹⁶⁴. День и ночь на космической станции условны. Это ощущение временной невесомости создает атмосферу, в которой герои поневоле задумываются о смысле собственной жизни.

Время действия «Сталкера», наоборот, укладывается в один долгий день, но и этот прием замедляет ритм картины, по-своему создавая иллюзию «времевечности».

Пространство

Среда, в которой действуют герои «Соляриса» и «Сталкера», тем более напоминает ту, что моделируется в «Волшебной горе». В романе уединенный, возвышенный топос Горы постоянно противопоставляется земному топосу равнины. Для Тарковского подобное художественное мышление также вполне характерно. См. дневниковую запись от 21 июля 1977 г., где режиссер бегло обрисовывает свой литературный замысел: «*Книга*. Фантастический сюжет с параллельным действием – одно на земле, другое – где-то. Контраст. Не *аналогия*, а контраст»¹⁶⁵.

Говоря о творчестве, Тарковский также использовал характерную метафору горы (1986): «Искусство – это как гора: есть вершина горы, а есть внизу расстилающиеся холмы. Тот, кто находится на вершине, не может быть понят всеми»¹⁶⁶.

В «Солярисе» эта оппозиция тоже представлена: мир Океана и космической станции противопоставлен миру Земли. Режиссер включил в

«Солярису»: «Не должно иметь оснований то, что Крис бездельник» (М., С. 67). За внешним бездействием главного героя, как и других астронавтов, скрывается внутренняя драма.

¹⁶⁴ Другим характерным замечанием Н.Т. Сизова к «Солярису» было следующее: необходимо показать «сколько времени ушло у героя на перелет, возвращение и работу» (М., С. 67).

¹⁶⁵ М., С. 175. Ср. с замыслом о «Бермудском треугольнике» в дневниках Тарковского, где тоже намечено противопоставление двух топосов: «Муж – хочет удрать на Б.Т. чтобы имитировать свою гибель», «жена – хочет спровоцировать мужа на Б.Т., чтобы отделаться от него» (Tarkovsky A. Journal. 1970-1986. Paris, 1993. P. 429).

¹⁶⁶ Тарковский А.А. О природе ностальгии (Интервью вел Г. Бахман) // Искусство кино. – 1989. - №2. С. 134.

сценарий земные эпизоды, отступая от первоисточника, романа С. Лема. Так режиссеру удалось задать пространственные координаты конфликта души Криса Кельвина. Личность, всецело принадлежащая земной сфере, Крис попадает в пределы Соляриса. Но после пережитого вернуться назад уже не может, его дальнейшая судьба неясна, финал – открыт.

В этом сюжете почти буквально реализуется ситуация романтического двоемирия. Подобным же образом роман Манна начинается с чрезвычайно долгого, нарочито замедленного пути Ганса Касторпа. Ритм повествования в романе почти в самом начале замирает. Автор словно использует рапид, стремясь зафиксировать момент перехода, разграничить «здесь» и «там», «равнинное» и «горнее»:

После довольно продолжительного ожидания в малопривлекательной ветреной местности вам наконец подают вагоны узкоколейки, и *только с той минуты, когда трогается* маленький, но, видимо, чрезвычайно мощный паровозик, *начинается* захватывающая часть поездки, упорный и крутой подъем, *которому словно конца нет*, ибо станция Ландкварт находится на сравнительно небольшой высоте, но за ней подъем идет по рвущейся ввысь, дикой, скалистой дороге в суровые высокогорные области¹⁶⁷ (курсив везде мой.- Ф.Е.).

В конце концов Касторп попадает в «заколдованное» пространство, живущее по иным физическим и психическим законам.

Расставание Криса с Землей в «Солярисе» показано не менее подробно. Герой сжигает документы и старые вещи. Затем следует продолжительный эпизод пути, в котором акцентируется внутреннее состояние Криса, создается субъективное ощущение длительного и напряженного путешествия. Это один из немногочисленных долгих крупных планов в фильме. В какой-то момент мы видим только глаза Криса, образ тревоги и одиночества¹⁶⁸.

В «Сталкере» есть эпизод, который оказывается ещё более сродни манновским описаниям, – проезд героев в Зону на дрезине с крупными

¹⁶⁷ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 7.

¹⁶⁸ Автор показывает это путешествие с точки зрения Ганса Касторпа: «Это возношение в области, воздухом которых он ещё никогда не дышал и где, как ему было известно, условия для жизни необычайно суровы и скудны, начинало его волновать, вызывая даже некоторый страх. Родина и привычный строй жизни остались не только далеко позади, главное – они лежали где-то глубоко внизу под ним, а он продолжал возноситься. И вот, паря между ними и неведомым, он спрашивал себя, что ждет его там, наверху» (Там же. С. 11).

планами Сталкера, Писателя и Профессора. Тарковский говорил композитору Э. Артемьеву: в этом эпизоде важно было добиться эффекта, что «из мира реального мы попадаем в нереальный»¹⁶⁹.

Манн называл «Волшебную гору» «герметическим романом», хотя это слово в его языке многозначно¹⁷⁰. Во время работы над «Сталкером» Тарковский сетовал в дневнике (20 сентября 1978 г.), что у него «не получается эпизод в дыму: не локально. <...> Не выходит самого главного: последовательно проведенной локальности»¹⁷¹. Очевидно, режиссеру была важна именно закрытость Зоны, замкнутость её атмосферы – почти манновская «герметичность».

Местный идиолект

Как замечает переводчик С. Апт, ощущение другого мира для Касторпа в «Волшебной горе» начинается со специфических выражений, замеченных им в речи кузена Цимсена – его невольного «проводника», к которому он приехал погостить:

Цимсен очень уж упорно употребляет оборот "здесь наверху", и новоприбывшему становится как-то не по себе оттого, что... двоюродный брат по всякому незначительному поводу стремится провести некую различительную черту между тем миром, куда Касторп довольно беспечно явился для развлечения и отдыха, и тем, что он... оставил внизу. "Как странно ты говоришь!" - замечает Ганс Касторп, имея в виду выражение "мы здесь наверху", которое Иоахим употребил уже в третий или четвертый раз и которое чем-то поражало и удручало <...> "наверху" значит не просто "в горном санатории", а в кругу каких-то ещё неведомых читателю понятий и отношений. <...> Автор заставляет Цимсена, вдобавок к его озадачивающему рефрену, сказать без всяких обиняков: "Здесь смотришь на всё иначе"¹⁷².

¹⁶⁹ Туровская М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского. С. 98-99.

¹⁷⁰ Как замечает С. Апт, «неоднократно называя воспитание своего героя, Ганса Касторпа, "герметическим", Томас Манн имеет в виду еще и другое, этимологически прямое значение слова. Богу Гермесу в греческой мифологии отведена среди прочих функций роль проводника душ в подземное царство» (*Ант* С. Томас Манн. М., 1972. С. 204-205). У Тарковского тоже есть герои, выполняющие функции «проводников» (см. далее). Например, в «Жертвоприношении», по замыслу Тарковского, именно о Гермесе должны были напомнить сандалии почтальона Отто, выступающего посредником между Александером и Марией.

¹⁷¹ М., С. 185.

¹⁷² *Ант* С. Над страницами Томаса Манна. С. 291-292.

Поначалу Касторп не хочет смириться с особым отношением Цимсена к местности, в которой они находятся.

Не сразу «акклиматизируются» и герои в фильмах Тарковского. Крису, попавшему на станцию Солярис, кажется, что его коллеги странно себя ведут и говорят. Обитатели станции называют фантомов, которые к ним приходят, «гостями».

В речи Сталкера некоторые места Зоны также имеют специфические названия – «сухой тоннель», «мясорубка». Но Писатель как новичок вначале не хочет «учить» местный идиолект. В ответ на предупреждения Сталкера, что Зона карает за легкомысленность, он отвечает: «"Карает"!.. Только попробуйте еще раз что-нибудь такое... У вас что, языка нет?».

«Пограничность» существования героев в «Волшебной горе» видна в образах Элли Бранд, девицы Клеенфельд, Иохима Цимсена, – все они находятся как бы на границе жизни и смерти. Сеттембрини иронизирует над растянутым календарем санаторной жизни: «В наших исчислениях мы придерживаемся высокого стиля, больших масштабов, это привилегия теней. У нас есть и другие, но все они того же рода»¹⁷³. Иначе говоря, *все* обитатели Берггофа – отчасти призраки.

В «Солярисе» это свойство присуще, в первую очередь, Хари, «воскресшей» жене Криса, которая покончила с собой много лет назад, и другим «гостям» (ср. с «теньями» «Волшебной горы»). Фантомы, порожденные Океаном, имеющие «нейтринную оболочку», приходят к астронавтам, когда те засыпают, и возвращаются даже в случае, если от них пытаются избавиться.

В то же время, Снаут недоверчиво спрашивает и у Криса, когда тот стучится в его кабинет: «А ты? Кто ты такой?», – очевидно, и его поначалу принимая за одного из «гостей»¹⁷⁴. Иными словами, в этот момент Крис воспринимается другим астронавтом как некий «фантом» или «тень».

¹⁷³ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 83.

¹⁷⁴ Ганс Касторп долгие годы оставался на Волшебной горе, чтобы вновь увидеть свою возлюбленную, мадам Шоша. В свою очередь, Клавдия Шоша является своеобразным «фантомом» юношеской любви Ганса Касторпа, о которой он вспоминает при виде Клавдии.

При этом, предельная нравственная ситуация, в которой действуют герои на станции Солярис, вынуждает их пытаться понять границы человечности, гуманности. Это сравнимо с той духовной атмосферой, в которую попадает Касторп: автор расценивает Волшебную гору как своего рода «Гуманитарный факультет»¹⁷⁵.

«Страна, Откуда Никогда Не Возвращаются»

Манн показывает, что невозможно просто вернуться из «горнего» мира в «дольный», в частности, на примере Иоахима Цимсена. Герой мечтает о солдатской службе, но по роковому стечению обстоятельств вновь оказывается в санатории и, в конце концов, умирает.

О «необратимости» пространства свидетельствует и жизнь Сеттембрини на Волшебной Горе: «...его состояние для жизни не опасно, но болезнь упорно не поддается излечению, и процесс возобновляется вновь и вновь. Он болеет уже много лет, несколько раз уезжал отсюда, но приходилось опять вскоре возвращаться»¹⁷⁶.

История Ганса Касторпа доказывает, что попав «наверх», в любом случае, невозможно вернуться оттуда «тем же самым человеком» (ср. с одним из изречений, важных для Манна: «Познавая себя, никто не остается полностью таким, каким он был»¹⁷⁷).

Крис в финале «Соляриса» возвращается на Землю – но это иллюзия: в финале мы видим его у порога родного дома, который находится на одном из островов планеты Солярис. В «Сталкере», в ответ на вопрос Писателя «А как же мы вернемся?», главный герой отвечает: «Здесь не возвращаются»¹⁷⁸. То же

¹⁷⁵ *Ант С.* Над страницами Томаса Манна. С. 330.

¹⁷⁶ *Манн Т.* Волшебная гора // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 92.

¹⁷⁷ *Манн Т.* Очерк моей жизни // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 127.

¹⁷⁸ Сталкер воспринимает Зону как свой «дом»: «Всё моё здесь, в Зоне, счастье моё, достоинство, всё здесь». По приезде в Зону он сообщает: «Ну, вот мы и дома». «Родственность» Сталкера пространству, проводником в которое он является, особенно акцентируется в эпизоде «Свидание с Зоной». Находясь рядом с Комнатой герой говорит: «А что, бросить все, взять жену, Мартышку и перебраться сюда. Никто их не обидит».

самое он говорит и Профессору: «Здесь не возвращаются тем путем, которым приходят».

Но, быть может, ещё в большей степени, чем космическим Берггофом, станция Солярис и особенно Зона могут показаться новым воплощением страны Арам Нахараим, которую Манн описывал в «Иосифе и его братьях»:

...эта замкнутая меж двух потоков земля задерживала и, по-видимому, так и не отпускала того, кто в неё попадал... она действительно и буквально была Страной, Откуда Никогда Не Возвращаются. Ведь что значит "никогда не возвратиться"? Это значит не возвратиться до тех пор, пока человек хотя бы приблизительно сохраняет еще свое состояние и свою форму и остается еще самим собой¹⁷⁹.

Познаваемое пространство у Тарковского, как и в романах Манна, обладает сильнейшим «полем притяжения». Крис не может покинуть Солярис, Сталкер хочет жить в Зоне (каждое свидание с нею является для него сакральным опытом). Путь в пределах этого мира призван изменить души героев – и, по замыслу Тарковского, душу зрителя, который учится вместе с ними «ориентироваться на местности».

Воздействие среды

В «Волшебной горе» пространство существует по своим, непостижимым для человека законам, иногда оказывается дружественным, иногда враждебным героям, но всегда неожиданно заявляет о себе. К примеру, в главе «Снег» именно в тот момент, когда Касторп заблудился в горах, вдруг началась метель.

В свою очередь, Океан в «Солярисе» Тарковского совершает внешне немотивированные поступки. В «Сталкере» «чудо из чудес» – Зона – тоже предстает одухотворенным, мыслящим, живым существом.

Сталкер таким образом определяет среду, окружающую героев:

Зона – это... очень сложная система... ловушек, что ли, и все они смертельны. Не знаю, что здесь происходит в отсутствие человека, но стоит тут появиться людям, как все здесь приходит в движение. Бывшие ловушки исчезают, появляются новые. Безопасные места становятся непроходимыми, и

¹⁷⁹ Манн Т. Иосиф и его братья / Пер. С. Апта // Манн Т. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 195.

путь делается то простым и легким, то запутывается до невозможности. Это – Зона (курсив мой. – Ф.Е.).

Это очень похоже на изображение внезапных метаморфоз среды, которые происходят на Волшебной горе:

...мнимый возврат лета оказался *просто какой-то ловушкой, поставленной природой*, ибо уже на третий день все пошло шиворот-навыворот. Ганс Касторп глазам своим не верил. <...> Не успели больные пролежать в шезлонгах и двадцати минут, как вдруг солнце скрылось, из-за юго-восточных горных гребней потянулись безобразные, торфяного цвета тучи, и по долинам промчался ветер, неся волну какого-то чужеродного воздуха, студеного и пронизывающего, словно волна эта пришла из ледяных неведомых стран; сразу упала температура, ветер положил начало новому режиму погоды¹⁸⁰ (курсив мой. – Ф.Е.).

Теперь сравним черты самоощущения героев «Волшебной горы» и «Сталкера», которые попадают в подобное пространство. В романе Манна описаны неожиданные изменения физического и психологического состояния героев под воздействием высокогорного климата. К примеру, в главе «Капризы Меркурия» у Ганса Касторпа без особых причин начинает подниматься температура (ср. с тем, что Сталкер говорит о Зоне: «Может показаться, что она капризна»). Все прежние привычки внезапно вызывают у него отвращение, он становится усталым и забывчивым:

Ганс Касторп, испытывавший потребность в привычном любимом возбуждении, опять закурил сигару и, вероятно благодаря выпитому пиву, к своему невыразимому удовольствию снова начал по временам ощущать вожделенный аромат, – правда, лишь изредка и слабо, надо было сделать некоторое нервное усилие, чтобы испытать хотя бы намек на привычное удовольствие... Но он не мог преодолеть свою вялость <...> в конце концов устал и с отвращением бросил сигару. Несмотря, однако, на внутреннюю скованность, он счел долгом вежливости поддерживать разговор и старался для этого вспомнить все те замечательные "мысли о времени", которые ему так хотелось высказать перед завтраком. Но вдруг понял, что начисто забыл весь "комплекс", и относительно проблемы времени в его голове не осталось ни единой, даже самой ничтожной, мыслишки. Вместо того он начал говорить о телесных явлениях и притом как-то странно¹⁸¹.

В «Солярисе» у Криса в какой-то момент начинается жар и бред. В эпизоде, который предшествует «Сну Сталкера», одному из центральных в фильме, всех троих путешественников начинает клонить в сон. Писатель вяло, как бы по инерции переругивается с Профессором, безуспешно пробует

¹⁸⁰ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 131.

размышлять вслух. Это сравнимо с самоощущением Касторпа в приведенном эпизоде.

Аномальное воздействие Зоны в «Сталкере» должно было проявиться, когда у Писателя вдруг намокало пальто на спине (этот эпизод не вошел в фильм, хотя режиссер пытался его снять¹⁸²). Согласно записям О. Сурковой, Тарковский говорил в период подготовки к съемкам:

Ну вот как, например, "намокает" писатель, а? Я не знаю, как всё это сделать... Но я знаю, что выглядит это так, словно он постарел лет на пять-семь... Но чтобы это было сделано негрубо... Во-первых, он облысеет – так что уже сильно изменится, а потом нужно будет сыграть, очевидно, анемию, усталость какую-то, просто влияние какое-то специальное Зоны...¹⁸³

Семь лет – срок пребывания Ганса Касторпа в санатории Берггоф. Но здесь замысел Тарковского оформляется спонтанно, едва ли это можно назвать осознанной отсылкой к Манну. Более существенно, что в коротком эпизоде, по мысли режиссера, должен сконцентрироваться огромный временной отрезок. Так же незаметно бежит время на Волшебной Горе, складываясь в символические семь лет. (Между прочим, в «Ностальгии» Доменико семь лет удерживает в доме свою семью, ожидая конца света).

Несколько раз в «Волшебной горе» у героев возникает мысль, что высокогорный климат не только лечит, но и активизирует болезнь. К примеру, Касторп, приехавший навестить двоюродного брата, задержался там на долгие годы, поскольку врачи и у него обнаружили «экссудативный очажок» – след болезни, которой до этого не наблюдалось.

Зона в «Сталкере», как и климат Горы, может не только помочь, но погубить героев, и, в любом случае, воздействует необратимо. Постепенно у героев меняется внешний облик: Писатель и Профессор становятся похожими друг на друга. История Сталкера тоже свидетельствует о воздействии Зоны. Профессор рассказывает о Сталкере, что он «несколько раз в тюрьме сидел,

¹⁸¹ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 101.

¹⁸² Об этом эпизоде см. также: Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере». С. 124.

¹⁸³ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 252.

здесь калечился. И дочка у него мутант, жертва Зоны, как говорится. Без ног она будто бы».

Герои идут в Зону за исполнением своих самых сокровенных желаний, так же, как в санаторий Берггоф люди приезжают, чтобы выздороветь, быть «осчастливленными». Но и те, и те могут таким образом приблизить свою гибель. Итог этого концентрированного опыта, как у Манна, так и у Тарковского, – внутренние перемены духовного, а не материального порядка, качественное изменение взгляда на мир.

«Поливание науки»

Важной темой, общей для Манна и Тарковского, становится критика современной науки и тех её представителей, что покушаются на непознаваемое, унижают духовную сущность познания.

Критика ученых в «Волшебной горе» проявляется посредством образов главврача Беренса и его помощника Кроковского¹⁸⁴. В более ранней новелле «Тристан» (1902) у Манна тоже есть похожий герой, доктор Леандер, у которого «очки с толстыми, сверкающими стеклами и вид человека, которого наука сделала холодным и наделила снисходительным пессимизмом»¹⁸⁵.

Литературный тип «светила медицины» у Манна сопоставим с такими персонажами Тарковского, как Сарториус в «Солярисе»¹⁸⁶, Профессор в «Сталкере». Также уместно вспомнить Психиатра из разработок замысла «Жертвоприношения», где врач долго объясняет герою его мистический опыт

¹⁸⁴ После публикации «Волшебной горы» писатель подвергся осуждению со стороны представителей медицины, посчитавших роман сатирой на санаторные методы лечения, хотя «описание среды у Томаса Манна не имеет характера социальной критики» (Дирзен И. Эпическое искусство Т. Манна. С. 131).

Также см.: Манн Т. О духе медицины // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 45-51.

¹⁸⁵ Манн Т. Тристан / Пер. С. Апта / Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. С. 123.

¹⁸⁶ В эпизоде, когда астронавт Бертон рассказывает о том, что видел на Солярисе, дан собирательный образ научного сообщества. Ученые не верят Бертону, поскольку свидетельства об увиденных кошмарах не подтверждаются документально, камера их не зафиксировала.

при помощи рациональных факторов, не замечая, как в окне за его спиной надвигается огромная черная туча.

Сарториус – ученый, пытающийся постичь Океан исключительно научными методами, оставить в стороне нравственные аспекты «соляристики». Между прочим, Снаут говорит о нем: «Наш Фауст Сарториус ищет средство против бессмертия», «пойду к нашему Фаусту». Доктор жестоко обращается с Хари, которая с каждым новым своим «воскресением» всё более очеловечивается. Но ученый воспринимает её лишь как «интересный экземпляр». Он не понимает, как можно испытывать по отношению к ней любовь, более того, считает как раз поведение Криса безнравственным. А по поводу его чувств к Хари Сарториус произносит с презрением: «Достоевщина, и ничего более».

Точно так же Кроковский в «Волшебной горе» проводит еженедельные лекции по психоанализу, где размышляет о «любви как первопричине болезни»¹⁸⁷, и ведет себя безжалостно по отношению к медиуму Элли Бранд в сцене спиритического сеанса. У Касторпа вызывает потрясение «атмосфера извращенности, жестокости и насилия, которой было проникнуто всё это "действие", и прежде всего обращение Кроковского с несчастной девушкой, необыкновенно легко поддающейся гипнозу в силу патологических отклонений в психике, о чем экспериментатор был, разумеется, вполне осведомлен»¹⁸⁸.

В «Сталкере» науку критикует, в первую очередь, Писатель в своих монологах. Но и разбитые стеклянные шприцы в мутном потоке «Сна Сталкера» могут символизировать беспомощность медицины (хотя эта трактовка низводит образ до некоей однозначной аллегии).

В начале фильма Писатель утверждает: «Мир непроходимо скучен...», и отрицает существование любых «неевклидовых» явлений. Позднее, находясь в пределах Зоны, он позволяет себе саркастические выпады против Профессора:

¹⁸⁷ Цит. по: Кургиян М. Романы Т. Манна (Формы и метод). С. 170.

¹⁸⁸ Там же. С. 174.

Тоже мне – психологические бездны. В институте мы на плохом счету, средств на экспедицию нам не дают. Эх... набьем-ка мы наш рюкзак всякими манометрами-дерьмометрами, проникнем в Зону нелегально... И все здешние чудеса поверим алгеброй. Никто в мире про Зону понятия не имеет. И тут, конечно, сенсация! Телевидение, поклонницы кипятком писают, лавровые венки несут... появляется наш Профессор весь в белом и объявляет: мене-мене, текел, упарсин. Ну, натурально, все разевают рты, хором кричат: "Нобелевскую ему!..."

Писатель создает картину научного сообщества как мира тотальной профанации, сплошного тщеславия и меркантилизма. В ответ на эти обвинения Профессор не скрывает, что его действительно интересует, в первую очередь, общественный успех: «Ну хорошо. Я иду за Нобелевской премией, ладно...».

Уместно вспомнить запись А. Стругацкого по следам встречи с Тарковским, когда обсуждался очередной вариант сценария «Сталкера». Среди поправок и добавлений Тарковского было: «В разговоре писателя со сталкером и профессором – поливание науки»¹⁸⁹.

В романе Манна прямая критика ученых-медиков также звучит из уст писателя. Сеттембрини обличает доктора Кроковского и гофрата Беренса. Как пишет М. Кургинян,

Сеттембрини чрезвычайно живо и образно рассказал историю одной пациентки, попавшей в санаторий с самым легким заболеванием, но чуть не умершей в нем по причине неприспособленности своего организма к климатическим условиям высокогорной местности. Причем ко всем жалобам пациентки и мольбам отпустить её Беренс относился с поистине царственным величием и судейской непреклонностью. "Она твердит, что ей становится не лучше, а хуже <...> Пустяки, уверяет Беренс... на пятый месяц у неё уже нет сил подняться"¹⁹⁰.

Исследовательница дает свой комментарий этого фрагмента, который отчасти можно отнести и к «Сталкеру»: «В этом эпизоде <...> под ударом разоблачения оказывается не только некомпетентность науки, с необоснованной самонадеянностью вторгающейся в заповедные области природы и духа человека, как это было у Толстого. Главный объект критики "санаторной терапии" – не самонадеянность, свойственная "служителям"

¹⁸⁹ *Скаландис Ант.* Машина желаний. Стругацкие и Тарковский // Искусство кино. - №2. - 2008. С. 115.

¹⁹⁰ *Кургинян М.* Романы Т. Манна (Формы и метод). С. 171.

науки, а их несвобода от расчета, корысти и эксплуатации человеческого горя и беззащитности»¹⁹¹.

Позднее, в сценарии «Ностальгии», вера в счастливое исцеление и всеисцеляющая медицина будет показана с ещё более горькой иронией, совершенно сближаясь с теми же мотивами в «Волшебной горе». Но и в «Сталкере» Писатель обвиняет главного героя в том, что он наживается на их горе: «Я же тебя насквозь вижу! Плевать ты хотел на людей! Ты же деньги зарабатываешь на нашей... тоске! Да не в деньгах даже дело. Ты же здесь наслаждаешься, ты же здесь царь и Бог, ты, лицемерная гнида, решаешь, кому жить, а кому умереть»¹⁹².

В «Докторе Фаустусе» Манна тема познания и связанной с ним ответственности является, пожалуй, ключевой. Образ Леверкюна, по мысли автора, являет собой современный тип искателя истины, который «в полной памяти, из обдуманной отваги, гордости и дерзостности, стремясь достичь славы на этом свете»¹⁹³ идет на сделку с дьяволом.

В истории с Дикобразом – поэтом и «учителем», как о нем говорит Сталкер, т.е. героем, олицетворяющим воплощенное знание, – тоже можно увидеть эквивалент фаустовской сделки, за которую Фауст-Дикобраз

¹⁹¹ Там же. С. 171.

¹⁹² Это, вероятно, осталось в сценарии от первоначального варианта «Сталкера», в котором главный герой был авантюристом. В повести «Пикник на обочине», источнике экранизации, как пишет М. Туровская, «появляется... особая полууголовная профессия незаконного проводника по Зоне – сталкера (stalk – выслеживать). "Пикник на обочине" – история одного сталкера, сочетающего в своем характере, как всякий почти авантюрист, романтизм, страсть к неизвестному со вполне корыстным цинизмом» (Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 125).

Позднее этот образ претерпел глубочайшие изменения, но первоначально Тарковский придерживался именно такой концепции персонажа. Кстати, существенно, что и у Манна «авантюрист и Фауст были... чрезвычайно емкими в своем содержании образами-символами» (Кургинян М. Романы Томаса Манна. С. 13). Как пишет исследователь, «само слово "авантюрист" в заглавии [«Признания авантюриста Феликса Круля»] говорило о том, что "ядром" романа является художественное исследование человека, стоящего вне социальных и нравственных норм и обязательств, поставившего себя в положение принципиальной безответственности и "невинности"» (Там же. С. 13-14).

Таким образом, «генеалогию» Сталкера в первом варианте нужно вести от героев-авантюристов, в том числе, Феликса Круля. В финальном же варианте он восходит, скорее, к героям Достоевского.

¹⁹³ Манн Т. Доктор Фаустус // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 5. С. 641.

впоследствии был наказан¹⁹⁴. Как сообщает Профессор, после визита в Комнату, исполняющую сокровенные желания, Дикобраз «немыслимо разбогател», «а через неделю повесился».

Тарковский и Манн показывают, в том числе, ложные пути познания, противопоставляя гуманность сухому рационализму, желанию наживы, интеллектуальному бесчувствию.

Музыка и шум

В рамках данного исследования заслуживает особого внимания монолог Сталкера о музыке, напоминающий об идеях, высказанных героями романа «Доктор Фаустус». Приведу текст этого монолога:

Проснулись? Вот вы говорили о смысле... нашего... жизни... бескорыстности искусства... Вот, скажем, музыка... Она и с действительностью-то менее всего связана, вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком... Без... Без ассоциаций... И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу! Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум? И превращает его для нас в источник высокого наслаждения... И потрясает? Для чего всё это нужно? И, главное, кому? Вы ответите: никому. И... И ни для чего, так. "Бескорыстно". Да нет... вряд ли... Ведь все, в конечном счете, имеет свой смысл... И смысл, и причину...

Отметим, что Тарковский, согласно записям О. Сурковой, так комментировал эту сцену: «...монолог о музыке, который в ней звучит, не имеет окончания, но каждый "имеющий уши" поймет, что речь в нем идет о существовании Бога...»¹⁹⁵.

Общий источник этих размышлений как в «Фаустусе», так и в «Сталкере» – идеи немецкого романтизма¹⁹⁶. Сталкер размышляет, в том числе, о

¹⁹⁴ Этот мотив варьируется в разработках замысла «Гамлета». Гамлет, по версии Тарковского, «становится подонком последним... Так что все эти события: "мышеловки", пруд, гибель Офелии, топится она или не топится, – в сущности, не трогают его более. Душа продана дьяволу» (Суркова О. «Гамлет» // С Тарковским и о Тарковском. С. 206).

¹⁹⁵ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 277.

¹⁹⁶ М. Ямпольский подробно исследует то, как миф о музыке в понимании романтиков был преобразован в новый миф, созданный кинематографистами, размышлявшими о сущности кино: «Как указывает Д. А. Винн, романтизм сформировал миф о музыке как непосредственном языке страстей, свободном от синтаксических и иных формальных ограничений. <...> На англоязычной почве наиболее авторитетную позицию в данном вопросе высказал Уолтер Патер. С его точки зрения, все искусства, кроме музыки, обращаются к разуму. Музыка — единственное искусство, взывающее непосредственно к

соотношении «шума» (чувственного) и «гармонии» (духовного) в музыке, о чуде претворения одного в другое.

В «Докторе Фаустусе» музыка предстает метафорой тайны мироздания. При этом, как и любой другой вид искусства, она поневоле сохраняет чувственное начало. Как пишет Ю. Бычков,

...интересна и дискуссионна постановка вопроса о чувственности музыки, о её соотношении с чистой духовностью, с рациональностью. Наиболее подробно этот вопрос исследуется в лекции, которую читает Кречмар, учитель юного Леверкюна. Для начала он "ошарашивает" собравшихся заявлением о "врожденной нечувственности, более того – античувственности искусства музыки", о её тайном тяготении к аскезе. Согласно Кречмару, музыка – самое духовное из искусств. "Это видно уже из того, что форма и содержание в ней взаимопоглощаются, то есть попросту друг с другом совпадают. ...*Сокровенное желание музыки: быть вовсе неслышимой, даже невидимой, даже не чувствуемой, а, если бы то было мыслимо, воспринимаемой уже по ту сторону чувств и разума, в сфере чисто духовной*"¹⁹⁷ (курсив мой. – Ф.Е.).

Исследователь А. Федоров по тому же поводу отметил: «Т. Манн считает музыку сотворением, возвышением над природным миром шумов. Неслучайно антимузыку Леверкюна он называет возвращением вспять, разрушением, превращением пения в вой, в шум»¹⁹⁸.

сущности, "чистому восприятию", единственное искусство, преодолевающее разрыв между формой и содержанием. Поэтому все искусства стремятся к музыке как своему идеалу» (Ямпольский М. Память Тиресия. С. 108-109). «Возникновение кинематографа, – продолжает исследователь, – реализовало старую мечту о глубоком художественном сдвиге, который бы позволил обновить отношение к миру, преодолеть "автоматизированность" бесконечно повторяющихся слов» (Там же. С. 116).

Манн стремился достичь той же музыкальной непосредственности в художественной прозе, стремясь быть «музыкантом среди писателей» (См.: Русакова А.В. Томас Манн и его роман «Доктор Фаустус». М., 1976. С. 78). Тарковский, в свою очередь, воспроизводил эти идеи в своей теории кино, когда говорил о родстве музыки и кинематографа. Кино и музыка, по его мнению, непосредственно выражают жизнь, тогда как другие искусства делают это при помощи «иероглифики».

¹⁹⁷ Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. М., 2008 / МГИМ им. А.Г. Шнитке. Кафедра теории музыки. [Интернет-ресурс]: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm>

¹⁹⁸ Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. С. 303-304. Как справедливо замечает исследователь, Манн говорит о назначении музыки, «опираясь на традиции Вагнера. Для Вагнера музыкальность – особая артистическая организация личности. Её суть в предельной чуткости к красоте мира, в созвучности всей органики художника большой эволюционной органике мира. Это умение всей душой ощущать дыхание "котла эволюции"... прежде всего, его плодотворности, красоты, бессмертия. Язык музыки – язык особого чувства красоты и значительности мира, в истинно музыкальных творениях он всегда важнее сюжетных и характеризующих ситуаций литературного повествования» (Там же. С. 302). Подобным же

Возможно, «сложности с музыкой» при постановке «Фаустуса», о которых писал Тарковский в дневнике, состояли именно в том, что в восприятии режиссера музыка не могла предстать разрушительной, обольщающей стихией¹⁹⁹. В его понимании, идеальная музыка – это отражение божественного, явление абсолютной гармонии без оговорок и «возвращений вспять»²⁰⁰. В создании и исполнении музыки, по Тарковскому, нет места эмоциям, поверхностной сентиментальности. Она должна быть выражением чистой духовности.

Но Леверкюн, хотя и холоден, рационален, – композитор «антимзыкальный». Своеобразной антитезой леверкюновской музыки, суть которой самоутверждение, эстетическая агрессия, в конце концов, плач, в «Сталкере» предстает ведущая музыкальная тема – восточная, медитативная, саморастворяющаяся.

2.5. Творчество Манна и элементы мотивной структуры «Зеркала»

На мой взгляд, ориентация Тарковского на поэтику Манна заметна в «подмалевке» к сценарию «Зеркала» – рассказе «Белый день» (1970). Его стилистическая фактура напоминает прозу Манна своей усложненной метафорикой:

Хитрость *оплодотворяла* мою наблюдательность и вместе с неумением её скрывать *выкристаллизовывалась* в какую-то болезненную незащищенность. Незащищенность же эта своеобразно выражалась в моем *патологическом* нежелании действовать в нужный момент. Я окончательно заскоруз в

образом Тарковский, говоря о принципах создания сценария к фильму, подчеркивал, что «в основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций» (Тарковский А.А. Уроки режиссуры. Учебное пособие. М., 1993. С. 26).

¹⁹⁹ Ю. Бычков довольно подробно анализирует проблему музыки и духовного в «Фаустусе» (Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // [Интернет-ресурс]: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm>)

²⁰⁰ Впрочем, в «Гофманиане» Тарковский описал музыку именно как гармонию, которая возвращается в шум: «Они, эти музыкальные звуки, доносятся будто сквозь ветер – то близко, то дальше, словно морские волны, шум которых ветер относит и треплет до тех пор, пока от него ничего не останется, кроме то ли крика чаек, то ли резкого и какого-то далекого голоса фагота...» (Тарковский А.А. Гофманиана // Искусство кино. – 1976. - №8. С. 167).

*сладострастном эмпирическом пафосе. Я был похож на растение. На тыкву, с практическим умыслом выпускающую завивающийся ус, чтобы за что-нибудь уцепиться. Беда в том, что я так ни за что и не цеплялся. Тыква была ненормальная... Усы её не стремились к опоре, а с бесполезной напряженностью вздрагивали в зеленой парной темноте огородной зелени, лишённые цели*²⁰¹ (курсив мой. – Ф.Е.).

«Биологическое» сравнение духовного развития героя с ростом тыквы соотносимо с физиологизмом описания высоких чувств в «Волшебной горе», где автор, например, рассказывает о том, что произошло с Гансом Касторпом в момент, когда он заговорил о своей возлюбленной Клавдии: «Симпатичный нерв вызвал такое сердцебиение, что о ровном дыхании не могло быть и речи, его сотрясал озноб, и под действием сальных железок все волосы на его теле поднялись»²⁰².

Как замечает исследователь, это художественный принцип, согласно которому «с одной стороны, каждая деталь одухотворяется социально-культурной проблематикой. С другой стороны, проблемы, "идеи" обретают плоть и кровь, материализуются, объективизируются»²⁰³.

Влияние Манна в фильме приобрело другие формы, стало более тонким и глубоким. Рассмотрим основные линии, по которым оно осуществлялось.

Прекрасное – безобразное

О. Суркова в период работы Тарковского над «Зеркалом» записала: «Андрей говорит о том, что ему близок Томас Манн прежде всего потому, что в прекрасном он видит безобразное и в ужасном прекрасное, что все существует в двуедином сплаве. Как замечательно дана в "Докторе Фаустусе" тема "болезнь - гений"»²⁰⁴.

В самом деле, в творчестве Манна очень много примеров этической и эстетической двусмысленности²⁰⁵. В «Фаустусе» повествователь говорит о

²⁰¹ Тарковский А.А. Белый день // Искусство кино. – 1970. - №6. С. 110-111.

²⁰² Цит. по: Федоров А. Томас Манн. Время шедевров. М., 1981. С. 104-105.

²⁰³ Микушевич В. Проблема цитаты ("Доктор Фаустус" Томаса Манна по-немецки и по-русски) // Мастерство перевода. - 1966. - М., 1968. С. 239-260. С. 256.

²⁰⁴ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 150.

²⁰⁵ Как пишет С. Апт, Манн испытывал влияние Ницше на протяжении всей творческой

Левекюне: «...особенно он был погружен в проблему единства, взаимозаменяемости, тождества горизонтали и вертикали»²⁰⁶. Речь здесь не только о законах музыки, но и о зыбкости нравственной нормы.

Тарковский в «Зеркале» по своему реализует манновскую идею относительности прекрасного, его соотнесения с безобразным²⁰⁷ (то, что исследователь, говоря о творчестве Манна, называет “the art of ambivalence”²⁰⁸).

Такова, например, трактовка «Портрета молодой женщины с можжевельником» Леонардо да Винчи, которую Тарковский использует в «Зеркале» как визуальную цитату. В «Лекциях по кинорежиссуре» он говорил по этому поводу:

Невозможным оказывается даже определенно сказать, нравится нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна. Она и привлекает, и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо прекрасное и одновременно отталкивающее, дьявольское. Но дьявольское – отнюдь не в притягательно-романтическом смысле. В ней есть что-то лежащее по ту сторону добра и зла. <...> В нем [портрете – Ф.Е.] есть что-то дегенеративное и... прекрасное²⁰⁹.

Иллюстрацией относительности ключевых понятий культуры, характерной для творчества Манна, является фрагмент его лекции «Искусство романа» (1939), где писатель говорил об упадке как жизнеутверждающем явлении: «Разложение и распад, так называемая дегенерация, — явление своеобразное. "Упадок" — это может означать утончение, углубление, облагораживание; он может не иметь никакого отношения к смерти и концу, напротив, он может означать подъем, возвышение, усовершенствование жизни»²¹⁰.

В свою очередь, для позднего Тарковского важнейшим понятием становится «духовный кризис», который так же, как и «упадок» у Манна,

жизни, и постоянно с ним полемизировал. Как замечает биограф, «на старости лет, в "Докторе Фаустусе"» эта полемика «доведена до конца, то есть до решительного утверждения неотрывности эстетического начала от этического» (*Ann C. Томас Манн. С. 44*).

²⁰⁶ Цит. по: *Ann C. Над страницами Т. Манна. М., 1980. С. 255.*

²⁰⁷ В этом мотиве можно увидеть также и влияние Достоевского (см. реплику Свидригайлова о Сикстинской Мадонне в романе «Преступление и наказание»).

²⁰⁸ «Искусство амбивалентности» (англ.). См.: *Reed, T.J. (Terence James). Thomas Mann: The Uses of Tradition. Oxford University Press, 1974. P. 145.*

²⁰⁹ *Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 80.*

²¹⁰ Цит. по: *Ann C. Томас Манн. С. 65.*

осознается как необходимый – и жизнеутверждающий – нравственный перелом: «Это попытка найти, обрести себя – и разве не чудится в этом желании признак здоровья? И духовный кризис есть состояние тех, кто ставит перед собой духовные проблемы. <...> Человек жаждет гармонии, и в этой жажде его истинно человеческая суть, стимул движения <...> В этом и есть подтверждение нашей духовной глубины, наших духовных возможностей – что же здесь страшного?»²¹¹

В свою очередь, автор «Фаустуса» декларирует устами героев, «"что между депрессивными и продуктивно-приподнятыми состояниями художника, между болезнью и здоровьем вовсе не существует резкой границы", что "гениальность есть глубоко проникшаяся болезнью, из нее творящая и благодаря ей творческая форма жизненной силы". Эту мысль подтверждает и главный герой романа, признающийся Цейтблему, что "озарение, друг мой, — не благодатный огонь, от него твое лицо пышет недобрым пламенем!"»²¹².

Как у Манна (и у Достоевского), смертельная болезнь главного героя в «Зеркале» тоже оказывается импульсом для погружения в воспоминания и сны о прожитой жизни, оказывается *творческой силой*, но она же – губит Алексея. Ясно, что речь идет о болезни духовного порядка. «Здесь что-то с совестью», – замечает в фильме Врач.

В «Мартирологе» от 24 февраля 1976 г. Тарковский записал по следам разговора с Ермашом, что тот критиковал его «за пристрастие к болезненностям. ("Доктор Фаустус", Ипполит.)»²¹³. Это замечание неслучайно.

В первоначальном замысле «Зеркала» главный герой был живописцем. В его комнате должны были находиться незавершенные холсты. В финальной версии картины Алексей – художник в широком смысле слова. В эпизоде «Комната Автора» мы видим на стене плакат фильма «Андрей Рублев».

²¹¹ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 170.

²¹² Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // [Интернет-ресурс]: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm>

²¹³ М., С. 149. Ипполит – умирающий от чахотки герой «Идиота» Достоевского, который

Тема болезни главного героя – это тема болезни романтического художника. Суждения Алексея об искусстве нужно рассматривать под этим углом зрения, в рамках соответствующей традиции, общей для Тарковского и Манна.

Тонио Крегер и Алексей

«Тонио Крегер» – любимая новелла Тарковского, согласно «Анкете» за 1974 г., в период, близкий завершению «Зеркала»²¹⁴. Стоит сравнить некоторые реплики её главного героя и Алексея в «Зеркале» по поводу взаимоотношений художника и общества. И Тонио Крегера, и Автор в «Зеркале», говоря о «настоящем художнике» в третьем лице, очевидно, имеют в виду себя.

Наталья, бывшая жена Алексея, сообщает ему, что уходит к другому мужчине, писателю. Герой отвечает на это презрительно: «До сих пор ни черта не написал. Никому не известен. Лет сорок, наверное. Да? Значит, бездарность»²¹⁵. Чуть позже он произносит такую сентенцию: «Книга – это не сочинительство, не заработок, а поступок. Поэт призван вызывать душевное потрясение, а не воспитывать идолопоклонников»²¹⁶.

Эти слова звучат как парафраз монолога Тонио Крегера о его творческом кредо: «Литература не призвание, а проклятие, – запомните это. <...>

решает прочесть другим героям свою исповедь.

²¹⁴ «Зеркало» задумывалось Тарковским как предельно автобиографичный фильм, в котором участвуют родные и близкие режиссера. «Тонио Крегера» – одно из самых личностных произведений Манна. Автобиографизм манновской новеллы проявляется, в частности, в том, как показаны в ней родители Тонио, особенно его мать (ср. с «Зеркалом», где мать Тарковского, М.И. Вишнякова, снялась в роли самой себя).

²¹⁵ Мишарин А., Тарковский А.А. Зеркало (Киносценарий) // Андрей Тарковский. *Ностальгия*. М., 2008. С. 490.

²¹⁶ Как пишет Тарковский, «в диалоги новых эпизодов мы с моим одареннейшим соавтором Александром Мишариным поначалу намеревались ввести ещё некоторые наши программные идеи касательно эстетических и нравственных основ творчества, но, слава Богу, этого удалось избежать, и некоторые наши размышления, смею надеяться, довольно не приметно расположились по всему фильму» (Тарковский А.А., Суркова О. *Запечатленное время* // Андрей Тарковский. *Архивы, документы, воспоминания*. М., 2002. С. 245).

Напомню, А. Мишарин очень любил творчество Т.Манна и в какой-то мере привлек к нему интерес Тарковского.

Настоящего художника – не такого, для которого искусство только профессия, а художника, отмеченного и проклятого своим даром, избранника и жертву, вы всегда различите в толпе»²¹⁷. Как сказано в новелле Манна, Тонио Крегер «работал молча, замкнуто... полный презрения к малым сим, для которых талант не более как изящное украшение, кто... думает только, как бы посчастливее, поприятнее, поартистичнее устроить свою жизнь, не подозревая, что хорошие произведения создаются лишь в борьбе с чрезвычайными трудностями, что тот, кто живет, не работает и что надо умереть, чтобы быть целиком творцом»²¹⁸.

Тарковский в «Лекциях по кинорежиссуре» говорил, что создание произведения искусства не может приносить удовольствие, оно всегда сопряжено с духовной борьбой. Этому соответствуют такие слова Манна: «Уже сегодня совесть искусства восстает против игры и иллюзии. Искусство больше не хочет быть игрой и иллюзией, оно хочет стать познанием»²¹⁹.

Ещё одна тема, которая объединяет обоих героев, Тонио и Алексея, – то, что стремление к чистоте искусства борется в них с желанием «быть обыкновенным». Автор в «Зеркале» опасается стать, говоря языком Манна, «бюргером», т.е. обывателем: «Не знаю, может быть, я тоже виноват. Или мы просто обуржуазились. А? Только с чего бы? И буржуазность-то наша какая-то дремучая, азиатская. Вроде не накопители. У меня вон один костюм, в котором выйти можно. Частной собственности нет, благосостояние растёт. Ничего понять нельзя». Однако, стоит ещё раз вспомнить и его последние слова, сказанные перед смертью: «Оставьте меня... Я просто хотел быть счастливым», свидетельствующие о тоске Автора по «обыденному» счастью.

Теперь вспомним признание Тонио Крегера в финале новеллы Манна: «Вам, поклонники красоты, обвиняющим меня во флегме и в отсутствии возвышенной тоски, не плохо было бы понять, что существует творчество

²¹⁷ Манн Т. Тонио Крегер. С. 219-220.

²¹⁸ Апт С. Томас Манн. С. 44.

²¹⁹ Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // [Интернет-ресурс]: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm>

столь глубокое, столь предначертанное и роковое, что *нет для него ничего сладостнее и желаннее, чем блаженная обыденность*»²²⁰ (курсив мой. – Ф.Е.).

«Вернуться туда невозможно, и рассказать нельзя»

Ещё одна тема, которая объединяет образы Тонио и Алексея – память и связанная с ней душевная боль.

Ожидание, что время повернется вспять, постоянно тревожит Крегера. Герой возвращается в родной город, где не был уже много лет:

Сердце его боязливо стучало, он как будто ждал, что *вот сейчас из дверей конторы выйдет отец, в рабочем костюме, с пером за ухом, и начнет распекать его за безалаберную жизнь, а он, Тонио, сочтет это в порядке вещей*. Но он прошел, и никто его не остановил. *Дверь тамбура была не заперта, а только притворена*, он невольно отметил это как непорядок, хотя чувствовал себя, *точно в приятном сне, когда препятствия рушатся сами собой и ты, ведомый на редкость счастливой звездой, невозбранно устремляешься вперед...* В обширных сенях, выстланных большими, четырехугольными каменными плитами, гулко отдавались его шаги <...> На площадке, перед входом в антресоли, он остановился. К дверям была прибита белая дощечка, и на ней черными буквами стояло: "Народная библиотека" ²²¹ (курсив везде мой. – Ф.Е.).

В сценарии «Зеркала» мы находим сходные манновские детали – Автор узнает знакомые сени, то и дело ждет пробуждения, испытывает непреодолимую тоску²²²:

И теперь, когда мне снятся бревенчатые стены, потемневшие от времени, и белые наличники, и *полуоткрытая дверь с крыльца в темноту сеней*, я уже во сне знаю, что *мне это только снится, и непосильная радость возвращения на родину омрачается ожиданием пробуждения*. Но когда я подхожу к крыльцу по шуршащей под ногами листве, чувство реальной тоски по возвращению побеждает, и пробуждение всегда печально и неожиданно...²²³

Тонио Крегера то и дело кажется, что происходящее с ним – это сон: «*Может быть, на том вон углу он все-таки проснется*»²²⁴. В новелле ощущение

²²⁰ Манн Т. Тонио Крегера. С. 258.

²²¹ Манн Т. Тонио Крегера. С. 233-234.

²²² Тонио ожидает, что «из дверей конторы выйдет отец, в рабочем костюме, с пером за ухом, и начнет распекать его за безалаберную жизнь». Алексей, отец Игната, в «Зеркале» называет сына «лоботряс», «двоечник». Кроме того, эпизод в «Тонио Крегере», когда герой подходит к Отчому дому и видит в комнате работающего отца, может напомнить финал «Соляриса» – символическое возвращение Криса домой.

²²³ Мишарин А., Тарковский А.А. Зеркало. С. 472.

²²⁴ Манн Т. Тонио Крегера. С. 232.

неразличимости грезы и яви подготовлено тем, что до этого рассказывается о повторяющемся сновидении героя:

В течение тринадцати лет, когда у него бывал не в порядке желудок, ему случалось видеть во сне, что он опять в родном городе, в старом гулком доме, на крутой улице, отец его жив и строго выговаривает ему за беспечный образ жизни, а он, Тонио, считает это в порядке вещей. Окружавшая его теперь действительность ничем не отличалась от той одуряющей, липкой паутины снов, когда не знаешь, что это – обман или явь, поневоле решаешь: конечно, явь – и... просыпаешься²²⁵.

И ещё одно описание такого рода: «...упиваясь забвением, он свободно парил над временем и пространством. И лишь изредка какая-то боль пронизывала его сердце – короткое колющее чувство тоски или раскаяния; в ленивой своей истоме он и не пытался дознаться, откуда оно пришло и что означает»²²⁶.

В сценарии «Зеркала», где сон и реальность спутаны болезнью, не менее детально описывается повторяющееся сновидение, которое приходит к Алексею «с удивительной постоянностью»²²⁷. В нем Автор пытается вернуться в прошлое:

Мне снится, что я иду по Завражью, мимо березовой рощи, покосившейся, брошенной бани, мимо старой церковки с облупленной штукатуркой <...> И среди высоких берез я вижу двухэтажный деревянный дом. Дом, в котором я родился и где мой дед Николай Матвеевич принимал меня на покрытом крахмальной скатертью обеденном столе сорок лет тому назад. *И сон этот настолько убедителен и достоверен, что кажется реальнее яви*²²⁸ (курсив мой. – Ф.Е.).

В одном из снов Алексея мальчик подходит к двери, дергает за ручку, но дверь оказывается закрыта. В новелле Манна Тонио отворяет незапертую дверь, проходит внутрь, но «дальше идти ему не хотелось. Он побывал дома. Наверху, в больших комнатах за колонной залой, жили чужие люди; он это понял, потому что лестница здесь была перегороджена стеклянной дверью, которой раньше не было»²²⁹. Тонио спешит уйти, здесь для него всё – чужое.

²²⁵ Там же. С. 230.

²²⁶ Цит. по: Дирзен И. Эпическое искусство Т. Манна. С. 71.

²²⁷ Мишарин А., Тарковский А.А. Зеркало. С. 465.

²²⁸ Там же. С. 465.

²²⁹ Манн Т. Тонио Креггер. С. 236.

Данная деталь сравнима и с таким описанием в сценарии «Зеркала»: «Всё так же, как и всегда, когда мне снится мое возвращение. <...> Но дома нет. Верхушки берез торчат из воды, затопившей все вокруг: и церковь, и флигель за домом моего детства, и сам дом»²³⁰.

Фильм Тарковского изначально назывался «Белый, белый день...», по стихотворению Арс. Тарковского, где есть строки: «Вернуться туда невозможно и рассказать нельзя...». Увидев оставшийся от дома в Игнатьево фундамент, сам режиссер позднее признавался: «Говорят, что нельзя возвращаться на старые места. Не воссоздавай развалин, – кажется, это справедливо.... Ощущаешь себя обманутым и обкраденным... Здесь кроется какой-то самообман»²³¹.

Память как боль

В новелле Манна, как и в фильме Тарковского, соседствуют разные временные пласты.

Эпизоды из школьной жизни Тонио Крегера перемежаются теми, где он – зрелый человек, известный писатель. В частности, в новелле рассказывается о юношеской любви Тонио. Он испытывает безответное чувство к девочке по имени Ингеборг Хольм. Но, как справедливо замечает исследователь, «включенные в сцену описательные пассажи освещают лишь второй план и переживания Тонио. <...> Мы знакомимся с персонажами уже не в их взаимодействии друг с другом, так как их ничто не соединяет, даже напряжение, их отношения односторонни»²³². Эти отношения у Манна показаны изначально как воспоминание.

Подобным же образом в «Зеркале» эпизод про девочку с потрескавшимися губами, о которой вспоминает Алексей, решен в «немой» стилистике, фактически без звука (мы слышим в этот момент только закадровый голос

²³⁰ Мишиарин А., Тарковский А.А. Зеркало. С. 483.

²³¹ Суркова О. Книга сопоставлений. С. 41.

²³² Дирзен И. Эпическое искусство Т. Манна. С. 67.

Автора). Это – взгляд в прошлое выросшего мальчика: «А я в твоём возрасте уже влюблялся... <...> За ней ещё наш военрук "бегал", контуженый. Такая рыжая-рыжая... И губы у неё все время трескались. До сих пор помню...»²³³. Отношения героев в этом случае односторонни, как и у Манна.

Воспоминания вообще не раз отзываются в душе героев Тарковского душевной болью. Например, в «Гофманиане» главный герой говорит: «Скажите ей, что воспоминание о ней живо во мне, но можно ли назвать воспоминанием то, чем переполнена душа, то, что, будучи и таинственно переработано высшими духовными способностями, приносит нам прекрасные мечты об упоении, о радости, которую наши физические руки, из плоти и крови, не в силах схватить и удержать?...»²³⁴.

Память у Тарковского, как правило, неразрывно связана с душевной мукой – и творчеством. Средством «таинственной переработки» воспоминаний стало для него создание фильма, как для героя Манна, – писательство.

2.6. Манн и «Гофманиана»

В нереализованном сценарии Тарковского, «Гофманиане», образ главного героя, писателя и композитора, объединяет черты любимых манновских персонажей – Вольфрама фон Ашенбаха («Смерть в Венеции»), Тонио Крегера, Детлефа Шпинеля («Тристан»), наконец, Адриана Леверкюна.

Гофман в сценарии Тарковского – это личность, несущая на себе отпечаток специфически немецкой культуры.

Он ощущает свою болезненность, находится на грани безумия и одновременно отмечен печатью гениальности, «избранности», присущей человеку-артисту.

Болезненный гений. Здоровый бюргер

²³³ Мишарин А., Тарковский А.А. Зеркало. С. 458.

²³⁴ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 187.

Тарковский напрямую следует за Манном в разработке темы «болезнь-гений», в том числе, в «Гофманиане».

К примеру, Шиллер, угадываемый в новелле Манна «Тяжелый час» (1905), – хронически больной человек:

Он встал от письменного стола... встал, как безумный, и пошел, понутив голову, в противоположный угол комнаты, к печи, высокой и стройной... он положил руки на изразцы... прислонился к ним спиной, но, не дождавшись и того ничтожного благодеяния, которого искал, запахнул, кашляя, свой шлафрок... с трудом втягивая воздух через нос, стараясь вздохнуть, – у него, как всегда, был насморк. Это был странный и жуткий насморк, почти никогда не оставлявший его. Воспаленные веки, израненные ноздри, в голове и во всем теле тяжелое, мучительное оцепенение...²³⁵

Ср. с тем, как свою физическую немощ ощущает Гофман в сценарии Тарковского, восклицающий после долгой работы: «Боже, как болит спина! Тупая, привычная, высасывающая спинной мозг боль! Хочется остановиться, нагнуться, обжечься острым, болезненным и неестественным для здорового человека наклоном»²³⁶. И далее: «Сегодня у меня опять шла кровь носом. Я надоед сам себе с этой болезнью»²³⁷.

В «Гофманиане», рассмотренной сквозь призму творчества Манна, совершенно закономерным оказывается мотив романтического безумия художника:

«– <...> скажите, чего вы боитесь больше всего на свете?

– Сойти с ума. Безумия, – отвечает двойник Гофмана во фраке»²³⁸.

Леверкюн в конце «Доктора Фаустуса» также сходит с ума. При этом заявленная в обоих произведениях тема «ненормальности» художника раскрывается в столкновении с другой тенденцией – «бюргерством»²³⁹. К примеру, Гофман несколько раз видит двойника, воплощающего его альтернативную судьбу, Гофмана-два, «во фраке советника министерства

²³⁵ Манн Т. Тяжелый час / Пер. А. Федорова // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. С. 411.

²³⁶ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 167.

²³⁷ Там же. С. 169.

²³⁸ Там же. С. 185.

²³⁹ Ср. с высказыванием Манна: «...в известном возрасте начинаешь терять вкус ко всему чисто индивидуальному и частному, к отдельным конкретным случаям, к бюргерскому, то есть к житейскому и повседневному в самом широком смысле слова» (Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 175).

юстиции, расшитом золотом»²⁴⁰. Типичным бюргером в сценарии показан Грепель, торговец из Гамбурга, который «не в состоянии представить ничего и по причине вина и от отсутствия фантазии»²⁴¹.

Обыватель в творчестве Манна постоянно сопоставляется с одиноким художником. Ни тот, ни другой не являются идеализированными персонажами, а воплощают разные жизненные установки, реализуют некий извечный конфликт. При этом герой-художник у Манна, как правило, остро переживает свою противопоставленность «здравомыслящей посредственности»²⁴².

У Тарковского тему выбора между благонамеренным бюргерством и опасным артистизмом продолжает разговор Гофмана с Дедом:

Я промолчал, вышел из-за стола и сел за клавесин.

Музыка немного успокоила мои нервы.

Дед расчувствовался.

– Не знаю, кем ты будешь, – задумчиво сказал он, когда последний аккорд растаял под сводами двусветного зала... – но будущему юристу я бы запретил музицировать. Музыка может неблагоприятно повлиять на логику ума и здравый смысл будущего высокого чиновника и государственного служащего. – Он улыбнулся.

– Больше всего на свете я презираю здравый смысл, – вспыхнул я и тут же вскочил со стула: в дверях стояла г-жа Серафима:

– И это не удивительно. Ведь все зависит от точки зрения. Мир устроен так, каково по этому поводу в а ш е убеждение. Вы прекрасный музыкант, браво!²⁴³

Приведенный диалог был бы абсолютно типичен для Манна – ср. с воспоминаниями главного героя «Тонио Крегера» об отце или Ганса Касторпа о Дede в романе «Волшебная гора». Тема преемственности рода от поколения к поколению была заявлена Манном уже в ранней семейной саге «Будденброки» (1901) на примере Ганно, болезненного мальчика, который увлекается музыкой и не проявляет интереса к торговле, свойственного его предкам.

²⁴⁰ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 185.

²⁴¹ Там же. С. 175.

²⁴² См. подробнее: Reed, T.J. (Terence James). Thomas Mann: The Uses of Tradition. P. 203. Ученый анализирует публицистику Манна времен Первой мировой войны, в которой много страниц посвящено «оправданию» германского патриотизма по принципу «the “unsimple man’s becoming simple”» («непростой человек становится простым»), как сам Манн писал о Клейсте.

Вот ещё один сюжет из сценария Тарковского, связанный с бюргерством, который находит у Манна свою параллель.

Юлия, умная и романтическая девушка, выходит замуж за пошляка, хотя и доброго малого, Грепеля. Мы видим, как он, «уже совершенно пьяный, время от времени хватает невесту за талию и целует её в шею»²⁴⁴.

Эти герои Тарковского напоминают персонажей новеллы Манна «Тристан»²⁴⁵ – Габриэлла и её мужа, господина Клетерьяна, говорившего «громко, небрежно и добродушно, как человек, пищеварение и кошелек которого находятся в полном порядке»²⁴⁶, но остававшегося безразличным к душевным переживаниям своей жены. Писатель Шпинель посылает ему дерзкое письмо: «...ненавижу самую жизнь, олицетворяемую Вами, пошлую, смешную и тем не менее торжествующую жизнь, вечную противоположность красоты, её заклятого врага»²⁴⁷.

Гофман у Тарковского, как и многие герои Манна, тоже не раз поясняет свои поступки в письмах, где наряду с личными признаниями содержатся суждения об искусстве. Но и сам автор «Гофманианы» говорил нечто сходное с декларациями Шпинеля: «Мещански узкое, косное сознание, оберегающее ублюдочный порядок своего мирка, темного и замкнутого, как у улитки, создает свой гнилой и единственный принцип – беспринципности, отбрасывая все то, что по единственным причинам складывается по законам воистину высоких идеалов, руководящих созиданием и поисками прекрасного и чуждых ему в самом непристойном смысле»²⁴⁸.

В сценарии Гофман с презрением говорит о Грепеле: «Оставьте здесь эту свинью, пусть проспится!»²⁴⁹, и выливает ему на голову бутылку вина.

Но, как мы уже не раз замечали, «избранные» у Манна и Тарковского втайне тоскуют по некоей норме. Отсюда в «Гофманиане» извечная тема страданий художника, его заведомой невозможности быть «просто счастливым». Об этом с грустью размышляет Глюк: «В конце концов те радости и тревоги творческого озарения, о которых вы изволили только что

²⁴³ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 181.

²⁴⁴ Там же. С. 175.

²⁴⁵ В октябре 1982 г. Тарковский рассматривал предложение поставить «Тристана и Изольду», считая его интересным (М., С. 456).

²⁴⁶ Манн Т. Тристан // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. С. 129.

²⁴⁷ Там же. С. 160.

²⁴⁸ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 31.

²⁴⁹ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 175.

так красноречиво говорить, все они зиждятся на страдании – и в малом и в большом. И в прямом смысле, и в переносном. Так что, в сущности, я не уверен, что жизнь такая уж ценная вещь, если за просветления приходится платить так дорого»²⁵⁰.

Любовь – смерть – музыка

Сходной является разработка мотива любви-смерти у Манна и Тарковского.

В новелле Манна «Смерть в Венеции» страсть предшествует смерти, связана и уравнена с ней. Как заметил философ В. Руднев, «Волшебная гора является одновременно царством любви и смерти»²⁵¹. Карнавал и любовная сцена в тексте следуют сразу после главы «Хоровод мертвецов». В романе «Избранник» (1950) соитие Вилигиса и Сибиллы происходит в ночь после смерти их отца²⁵². Примеры такого переплетения мотивов у Манна можно было бы умножать.

Подобным же образом в «Солярисе» Крис обретает «воскресшую» возлюбленную. В «Сталкере» Тарковский задумывал показать загадочную деталь: два скелета, мужчина и женщина, лежат друг у друга в объятиях²⁵³. Так зритель мог получить стертое, неявное указание на предшествующую романтическую традицию. В этом случае один возможный литературный подтекст наслаивается на другие, к примеру, сюжет «Ромео и Джульетты» Шекспира или историю Тристана и Изольды.

В «Гофманиане» в связи с мотивом «любви-смерти» встречается прямая цитата из творчества виднейшего представителя йенского романтизма: «Новалис прекрасно сказал... "В смерти любовь наисладострастнее. Для любящих друг друга смерть – свадебная ночь"»²⁵⁴, – цитирует в сценарии Гофман.

²⁵⁰ Там же. С. 185.

²⁵¹ Руднев В. Волшебная гора // Руднев В. Словарь культуры XX века. [Интернет-ресурс]: <http://rudnevslovar.narod.ru/v2.htm>

²⁵² См.: Манн Т. Избранник / Пер. с нем. С. Апта // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 6. С. 31.

²⁵³ Эта деталь выглядит в фильме менее выразительно, чем задумывалось Тарковским, по прозаической причине. Скелеты сломал «накиравшийся администратор Витя» (См.: Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М., 2004. С. 155).

²⁵⁴ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 175.

Новалис оказал большое влияние и на поэтику Манна²⁵⁵. Ср. приведенную цитату с фрагментом из новеллы «Тристан»:

Разве любовь умирает? Любовь Тристана? Любовь твоей и моей Изольды? О нет, она вечна, и смерть не достигает ее! Да и что может умереть, кроме того, что нам мешает, что вводит нас в обман и разделяет слившихся воедино? Сладостным союзом соединила их обоих любовь... смерть нарушила его, но разве может быть для любого из них иная смерть, чем жизнь, отделенная от жизни другого? Таинственный дуэт соединил их в той безымянной надежде, которую дарит смерть в любви, — надежде на нескончаемое, неразрывное объятие в волшебном царстве ночи! Сладостная ночь! Вечная ночь любви! Всеобъемлющая обитель блаженства!²⁵⁶

Кстати, после приведенного фрагмента в «Гофманиане», как и у Манна, следует эпизод странного карнавала.

На грани слышимости

Как я уже писал, Манн полагал, что проза призвана возвыситься до музыки. Характерно замечание его биографа и переводчика С. Апта: «Ощущая духовную неравноценность ранней своей публицистики и своего художественного творчества, "писательства", как он выражался, и "музицирования", тридцатилетний Томас Манн скажет, что "писательство" вызывает у него мучительное чувство, что им он себя напрасно компрометирует и что было бы гораздо умнее оставаться при своей "музыке"»²⁵⁷.

Таким же полуписателем-полукомпозитором ощущает себя Гофман у Тарковского. В лучших своих произведениях герой превращает литературу в музыку. Именно так воспринимает творчество Гофмана его жена, что становится видно из её диалога с доктором Шпейером, когда госпожа Гофман называет музыкой пролог из ранней пьесы мужа:

- Скажите мне, вы любите музыку? — неожиданно спрашивает Шпейер.
- Конечно... — растерянно отвечает она.
- А что из музыки вам более всего нравится?..

²⁵⁵ По мнению Н. Болдырева, у Арсения и Андрея Тарковских много сходства с «внутренним темпоритмом» Новалиса (*Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. С. 26*).

²⁵⁶ Манн Т. Тристан. С. 152.

²⁵⁷ Апт С. Томас Манн. С. 38-39.

Госпожа Гофман в недоумении:
– Пролог из его "Паломницы"...
Доктор хохочет, целует ей руку и выходит²⁵⁸.

Музыка в понимании Гофмана, героя-романтика, «доказывает возможность выразить абсолютное, бесконечное. Искусство – единственная возможность познать его»²⁵⁹. Отсюда идея существования универсального закона, открыв который, можно постичь тайну мира: «Гармоническое целое! Полнозвучный и всеобъемлющий аккорд tutti всех возможных инструментов – божественная иллюзия абсолютной целостности и полноты – искусство!»²⁶⁰.

В «Докторе Фаустусе» Лёвкерн в своем «высокомерии и гордыне» приравнивает творчество к Творению, пытаясь постичь тайну бытия, «отнять её», узурпировать у Господа. На стене в комнате композитора висит «магический квадрат», именно с этой целью он изобретает музыкальную додекафоническую систему и т.п.²⁶¹

У Тарковского идея музыки как таинственной гармонии, которую можно исчислить, «поверить алгеброй», дана в шутливой форме – в рассуждениях Гофмана о вине. Главный герой признается, что оно «приводит в действие мое воображение, доктор... Я даже подумывал о составлении для композиторов *таблицы напитков*, которые помогали бы им в их труде: для церковной музыки – рейнвейн, для серьезной оперы – бургундское...»²⁶² (курсив мой. – Ф.Е.).

²⁵⁸ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 172.

²⁵⁹ Там же. С. 169.

²⁶⁰ Там же. С. 184.

²⁶¹ Ср. с высказыванием самого Тарковского: «Искусство – философский камень, дающий смертному власть над бесконечностью» (Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 17). В то же время, в «Мартирологе» 1983 г. Тарковский называет «смешным» само стремление «копировать Создателя», хотя речь идет о творчестве, понимаемом как служение Богу, а не дьяволу, как это было у Лёвкерна: «Я сейчас все время думаю о том, насколько правы те, которые думают, что творчество – состояние духовное. Отчего? Оттого, что человек пытается копировать Создателя? Но разве в этом добродетель? Разве не смешно, подражая Демиургу, думать, что мы Ему служим? Наш долг перед Создателем, пользуясь нам Им данной свободой воли, борясь со злом внутри нас, устранять преграды на пути к Нему, расти духовно, драться с мерзостью внутри себя» (М., С. 488).

²⁶² Тарковский А.А. Гофманиана. С. 171.

В этих полушутливых словах героя тоже виден «фаустовский» комплекс магического озарения, единомоментного постижения истины в музыке.

Кроме того, отмечу мотив музыки и смерти, воспроизводимый Тарковским вслед за немецкими романтиками и Манном. В «Тристане» Шпинель говорит о своей любви к музыке Вагнера, поскольку она исполнена своеобразной поэзии смерти — «волшебного царства ночи»²⁶³. Госпожа Клетерйан исполняет музыку из оперы Вагнера, и вскоре после этого умирает.

В сценарии Тарковского на следующий день после посещения оперы Гофман узнает, что «певица, исполняющая партию донны Анны, внезапно скончалась сегодня ночью»²⁶⁴. Здесь музыка также подразумевает близость смерти — и постижение загадки бытия.

В описаниях музыкальных произведений Тарковский использует художественный опыт Манна. Приведу лишь несколько примеров таких переключек. Главный герой «Гофманианы» вспоминает оперу Глюка:

Взвывается *трогательно-нежная жалоба флейты*, шумит буря скрипок и басов, грохочет звон литавр, поют тихие голоса виолончелей и фагота, вселяя в сердце неизъяснимую грусть...

А вот и тутти, точно исполин, величаво и мощно идет унисон, своей сокрушительной поступью заглушая *невнятную жалобу*...

В его сознании властно звучит увертюра к «Ифигении в Авлиде»²⁶⁵.

Повторяющаяся «жалоба», что слышится в этой музыке, может напомнить, в том числе, последнее произведение Леверкюна. Название этой оратории в одном из вариантов перевода — «Горестные жалобы доктора Фауста»²⁶⁶.

Манновский музыкальный контекст ощущается и в эпизоде, где описывается опера «Дон-Жуан», услышанная Гофманом: «Анданте потрясало ужасами грозного подземного царства слез... *Нечестивым торжеством*

²⁶³ В описании музыки, исполняемой главной героиней, эта взаимосвязь мотивов любви и смерти варьируется: «Светильник погас, в каком-то новом, неожиданно глухом тембре зазвучал *мотив смерти*, и *страсть в лихорадочном нетерпении* простерла по ветру свое белое покрывало навстречу возлюбленному, который, *раскрыв объятия*, шел к ней сквозь *мрак*. // О, не знающий меры, ненасытный *восторг соединения в вечности*, по ту сторону *земного*! Освободившись от мучительных заблуждений, уйдя от оков пространства и времени, ты и я, твое и мое слились для высшей радости. Коварному призраку дня удалось разлучить их, но его хвастливая ложь не обманула видящих в ночи, прозревших от глотка волшебного зелья. // Кто увидел *ночь смерти и тайную прелесть ее глазами любви*, у того в безумии дня осталось одно желание, одна страсть — тоска по священной ночи, вечной, истинной, соединяющей...» (Манн Т. Тристан. С. 151. Курсив мой. — Ф.Е.).

²⁶⁴ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 170.

²⁶⁵ Там же. С. 172. «Кровь носом» затем повторится у Сталкера, у Андрея Горчакова в «Ностальгии», а в «Жертвоприношении» — у Малыша, сына Александра.

²⁶⁶ См. именно такой вариант перевода в ст.: Сильман Т. И., Адмони В. Г. Манн Т. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1962-1978. Т. 4. [Интернет-ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/Ke4/ke4-5842.htm>

прозвучала ликующая фанфара в седьмом такте аллегро... Увертюра рассказывала о столкновении человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему гибель...» (курсив мой. – Ф.Е.)²⁶⁷.

Ср. этот пассаж с фрагментом кошмарного сна Ашенбаха («Смерть в Венеции»), где повествователь использует эпитеты, которые позднее были заимствованы Тарковским: «...издалека близился топот, гудение, смешанный шум: стук, скаканье, глухие раскаты, пронзительные вскрики и вой – протяжное "у" – все это пронизывали и временами пугающе-сладостно заглушали воркующие, *нечестивые в своем упорстве звуки флейты*, назойливо и бесстыдно заволакивающие, от которых все внутри содрогалось»²⁶⁸ (курсив мой. – Ф.Е.).

Кстати, образ Дон-Жуана в сценарии Тарковского напоминает нам не только об одноименном произведении Гофмана, но и, возможно, обращает к «Фаустусу» Манна. Как пишет Ю. Бычков, образ Дон-Жуана «не мог не появиться в романе о "Докторе Фаустусе", поскольку (по оценке Кьеркегора) они составляют замечательную пару гигантов времен средневековья, порожденную народным поэтическим сознанием ("оба вышли из легенды") и выражающую разные грани демонического начала. Если "Дон Жуан — выражение демонического, определяемого в качестве чувственного", то "Фауст — выражение демонического, которое обозначается как вышедшая из христианства духовность"»²⁶⁹.

²⁶⁷ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 168.

²⁶⁸ Манн Т. Смерть в Венеции / Пер. Н. Манн // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. С. 517. Приведу также другой вариант перевода, в котором сохраняется этот эпитет: «...и все это пронизывали, жутко и сладостно перекрывая, низкие, воркующие, *нечестиво-упорные звуки флейты*, с бесстыдной назойливостью заволакивающие нутро» (Манн Т. Смерть в Венеции / Пер. с нем. Д. Горфинкеля // Манн Т. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 2009. Т.6. С. 381; курсив мой – Ф.Е.).

²⁶⁹ Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // [Интернет-ресурс]: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm>

Возможно, этот манновский намек в сценарии Тарковского подчеркивается инфернальностью облика Дон-Жуана, которого видит Гофман, замечая у него «мефистофельское выражение» лица²⁷⁰.

В том, как трактуются в «Гофманиане» романтические образы и концепты, влияние Манна иногда угадывается определенно, чаще же звучит неясным полунамёком. Это обостряет тревожность «мерцающих» образов и мотивов.

2.7. «Надоели все ваши красоты...»: творчество Манна и фильм «Ностальгия»

Пребывание молодого Томаса Манна в Италии ограничилось менее чем двумя годами (октябрь 1896 — апрель 1898), но не было случайным эпизодом. Связи Тарковского с Италией также многообразны (в частности, именно там он планировал жить в эмиграции). При этом у обоих художников отношение к этой стране и её культуре было весьма сложным.

В новелле «Тонио Крегер» герой говорит своей приятельнице Лизавете Ивановне: «Ах, оставьте меня с вашей Италией... Она мне до того опостылела... Страна искусства — так ведь? Бархатная голубизна небес, вино, горящее кровь, и сладостная чувственность... Все это не по мне! Вся эта *bellezza* действует мне на нервы»²⁷¹. С. Апт по этому поводу замечает: «Что здесь устами героя высказывается сам автор, подтверждается не только прозрачной автобиографичностью этой новеллы»²⁷².

Антипатию вызывает итальянская «*bellezza*» и у автобиографичного героя «Ностальгии». После разговора с переводчицей Эуджией Андрей Горчаков говорит ещё более резко, чем герой Манна: «Надоели все ваши красоты хуже горькой редьки».

Сходство состояния души героев (Тонио и Горчакова) иногда заметно даже в мизансценах. Тонио Крегер, войдя в гостиничный номер, «медленно

²⁷⁰ Тарковский А.А. Гофманиана. С. 168. В сценарии чувственное и духовное начала постоянно противопоставляются.

²⁷¹ Цит по: *Ант С.* Томас Манн. С. 40.

разделся и лег в постель. Спал он долго, и ему снились путанные, удивительно тоскливые сны»²⁷³. Одной из самых тяжелых медитативных сцен в фильме Тарковского является Сон Горчакова в гостинице. И Тонио, и Горчаков испытывают особое томление духа²⁷⁴, духовную ностальгию, нигде не ощущая себя «как дома».

Сосновский – Горчаков – Доменико – Леверкюн

Горчаков приезжает в Италию с целью написать книгу о композиторе Сосновском, о его трагической судьбе²⁷⁵. П.Д. Волкова пересказывает историю этого выдающегося музыканта: «После долгого пребывания в Италии, после успехов за границей Сосновский возвращается в Россию, но из крепости выкупиться не может. Он раб, он несвободен. Сосновский спился и повесился»²⁷⁶.

Очевидно, эта история важна для Тарковского, поскольку обозначает ключевую для него проблему «корней» и «крепей», показывает невозможность вырваться из привычных культурных рамок.

Напомню, об этом Тарковский ранее писал в дневнике применительно к «Фаустусу» Манна. Вполне оправданно видеть в «Ностальгии» сюжетные переключки с романом о Леверкюне (помимо тех, что я уже отмечал в гл. 1)²⁷⁷.

²⁷² Там же.

²⁷³ Манн Т. Тонио Крегер. С. 231.

²⁷⁴ О том, как эта тема развивается у Тарковского, см., напр.: Гиллеси Д. Италия как «Другой»: «Ностальгия» Андрея Тарковского // *Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре*. Иваново, 2008. С. 163-171.

²⁷⁵ В 30-е гг. Манн оказался в изгнании. Позднее он так и не вернулся на родину в качестве постоянного жителя, навсегда остался эмигрантом. О том, что Тарковский сопереживал этой писательской и человеческой драме Манна, свидетельствует уже цитировавшаяся мной запись от 5 декабря 1973 г., где он характеризует роман «Доктор Фаустус» как «сложнейший конгломерат из прожитой автором жизни, его погибших надежд, потерянных на утраченной родине». В контексте судьбы самого Тарковского это значимо, поскольку он и сам позднее оказался в положении «невозвращенца». Но если Манн, говоривший: «Германия – там, где я» (см.: *Русакова А.В.* Томас Манн и его роман «Доктор Фаустус». С. 79), смог преодолеть комплекс изгнанника, то для Тарковского вынужденное расставание с родиной стало сокрушительной душевной травмой.

²⁷⁶ Волкова П. Стать самим собой // *Андрей Тарковский. Ностальгия*. М., 2008. С. 181.

²⁷⁷ На встрече в Доме кино 29 мая 2010 г. Тонио Гуэрра (соавтор сценария «Ностальгии») на вопрос о том, говорили ли они с Тарковским о Томасе Манне и других

Писатель Горчаков²⁷⁸, биограф композитора Сосновского, выступает в фильме в той же функции, что и писатель Цейтблом в романе «Доктор Фаустус», который пишет биографию Леверкюна.

Но манновский подтекст в «Ностальгии» двоятся или троится. «Линия жизни» Сосновского наслаивается на судьбу самого Горчакова. Кроме того, дальнейшая жизнь Горчакова оказывается связанной с Доменико²⁷⁹. Все эти жизни заканчиваются трагично. Все трое гибнут.

Горчаков до определенного момента пытается постичь судьбу Сосновского как отдельную от своей, не осознавая, что в будущем по-своему повторит его путь. Это напоминает принцип повествования в «Докторе Фаустусе», где рассказчик то и дело пишет о Леверкюне, оговариваясь: «В отличие от меня»²⁸⁰. В то же время, и Цейтблomu, и Адриану свойственно подспудное ощущение надвигающейся катастрофы: «...какая фраза, какое слово из написанных мною здесь не овеяны катастрофой, насквозь пропитавшей самый воздух, которым мы дышим?»²⁸¹, – вопрошает рассказчик в «Фаустусе». Апокалиптична и общая тональность «Ностальгии», вообще характерная для поздних фильмов Тарковского.

Финальное выступление Леверкюна в «Фаустусе» воспринимается слушателями как свидетельство его безумия. При этом сам Адриан предельно серьезен, максимально откровенен, и заранее продумывает ход выступления – это публичная исповедь. Леверкюн рассказывает о своем договоре с дьяволом, а затем исполнением последнего произведения, этой «Оды к печали»²⁸², ставит точку в своем жизненном и творческом пути.

писателях, ответил: «Мало говорили об этом. Наши разговоры тридцать с лишним лет назад начинались под снегом на улице, потому что мы боялись, что нас подслушивают дома. У нас были другие проблемы, и это было ужасно». Лора, супруга Тонино, добавила: «Нет, конечно, говорили. Я сама свидетель. Говорили о воде, о камнях, о Данте. О том, что любили. Были совпадения удивительные. Говорили о закатах, рассветах, цветущей гречихе, и о будущем путешествии в Италию, три года, пока нам его не разрешили...».

²⁷⁸ По другой версии, Горчаков является историком (ср. с филологом-эллинистом Цейтбломом).

²⁷⁹ С натяжкой, манновский подтекст может быть увиден и в том, что Леверкюн интересовался «магией чисел», а Доменико в «Ностальгии» в прошлом был учителем математики. На стене в его комнате висит полотно с открытым им самим математическим «законом»: « $1 + 1 = 1$ ».

²⁸⁰ Цит. по: Кургинян М. Романы Т. Манна. С. 267.

²⁸¹ Цит. по: Там же. С. 298.

²⁸² Как пишет исследователь романа: «Написанный в вариационной форме "Плач" должен был быть негативно родственен финалу IX симфонии Бетховена – так он задуман Леверкюном. В оратории Леверкюна, так же как и в симфонии Бетховена, участвует хор, но если у последнего ода "К радости" является финалом произведения, то у Леверкюна финал – "Песнь к печали". Он "чисто оркестровый", симфоническое *adagio*, в которое постепенно

Доменико в «Ностальгии», выступающий на площади в Риме, перед тем, как совершить акт самосожжения, произносит последнюю проповедь, в которой возвещает: «Я заключаю новый договор с миром: да воссияет солнце ночью и падет снег в августе»²⁸³. Он также может показаться душевнобольным, хотя один из присутствующих (согласно сценарию «Ностальгии») держит плакат «Мы не психи, мы серьезные»²⁸⁴. По плану, заранее разработанному Доменико, перед тем, как погибнуть в огне, он просит включить запись «Оды к радости»: его смерть призвана стать трагическим торжеством.

Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с амбивалентным поступком героя, пытаемся расплести целый узел мотивов и реминисценций, столь характерных и для Манна, и для Тарковского. В обоих случаях это усиливает противоречивость и сложность образа гибнущего протагониста.

«Так называемые здоровые»

«Курортный» пласт в «Ностальгии», по моему предположению, очевидно соотносится с санаторным антуражем в «Волшебной горе».

Тонино Гуэрра, соавтор сценария фильма, рассказывал о кристаллизации замысла: «Все сложилось вокруг этого Баньо Виньони <...> И теперь все

переходит хор, мощно вступивший после адского галопа, – это как бы вспять обращенный путь "песни к радости..."» См.: *Майкапар А.* «Doktor Faustus» cum figuris (О музыке в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус») // [Интернет-ресурс]: <http://www.maykapar.ru/articles/faustus.shtml>

²⁸³ Цит. по: *Евламиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. С. 310.

²⁸⁴ Ашенбаха в его венецианском путешествии постоянно сопровождают загадочные персонажи, функция которых в повествовании прямо не объясняется, – это «соблазнитель», которые «направляют» героя: «...странник перед часовней мюнхенского кладбища, зловещий гондольер со своим мрачным суденышком и, наконец, наглый бродячий певец, чья одежда пропитана запахом карболки, запахом подкарауливающей смерти» (*Дирзен И.* Эпическое искусство Т. Манна. Мировоззрение и жизнь. С. 103). В «Ностальгии» такие герои тоже есть: безумцы, собирающиеся на площади, безмолвная женщина в церкви, на короткое время появляющаяся крупным планом, крестьянин в Баньо Виньони (в сценарии). Окружение Доменико в сцене его самоубийства также составляют «ненормальные». Среди них, например, герой, подсказывающий Доменико перед самосожжением, как нужно включить зажигалку.

В «Жертвоприношении» таким посредником становится Отто.

действие разворачивается здесь. Так что получилась история не о путешествии по Италии, а история о конце пути, вписанная в атмосферу *волшебного селения XV века*²⁸⁵ (курсив мой. – Ф.Е.). Серный курорт с его постоянным утренним туманом и клубящимся паром весьма напоминает среду давосского санатория²⁸⁶.

В романе «Волшебная гора» Сеттембрини иронизирует над тем, что гофрат Беренс привлекает пациентов даже в мертвый сезон, чтобы побольше заработать²⁸⁷. В сценарии «Ностальгии» есть такая деталь: «На этой улочке разместилась гостиница, где сняли номера Горчаков, Эуджения и те, кто, невзирая на мертвый сезон, продолжают принимать целительные ванны»²⁸⁸.

Мы уже приводили примеры из романа, в которых работники санатория и их пациенты изображены сатирически. В сценарии «Ностальгии» есть эпизод, где особенно видна иллюзорность всезнайства медиков, наивность надежд пациентов на счастливое исцеление:

Человек. После скольких ванн наступает улучшение?

Хозяин. После десяти как минимум.

Женщина. И боли в руках снимает?

Хозяин. Во всех костях.

<...>

Другой человек. Мне друг посоветовал к вам обратиться. Говорят, вы лечите искривления позвоночника.

Женщина. А Катерина Сиенская сюда забредала?

Хозяин. Ванны принимать?

Женщина. Молиться.

Человек. А мне надо ванны принимать.

Женщина. Разве у неё было искривление?

Хозяин. Не знаю²⁸⁹.

В этом диалоге есть намек на то, что обитатели водолечебницы неверно понимают истинное здоровье (состояние духовное, а не физическое): грубо говоря, необходимо «молиться», а не «ванны принимать».

²⁸⁵ См. интервью с Тарковским из фильма Д. Бальиво «Тарковский снимает "Ностальгию"» (1983).

²⁸⁶ См., напр., главу «Туман».

²⁸⁷ Кургинян М. Романы Т. Манна. С. 172.

²⁸⁸ Тарковский А.А., Гуэрра Т. Ностальгия // Киносценарии. – №2-3. – 2003. С. 130.

²⁸⁹ Там же. С. 128.

О том, как часто Манн стремился показать ограниченность понятий «здоровье» и «болезнь», нам уже доводилось говорить. В «Ностальгии» понятие болезни тоже оказывается неоднозначным. Этот мотив развивается в истории Доменико, которого все принимают за сумасшедшего, но в своей предсмертной проповеди он произносит фразу: «Только так называемые здоровые люди довели мир до грани катастрофы».

Вот характерный фрагмент сценария фильма, где рассказывается о быте обитателей Баньо Виньони:

Сейчас в ванну погружены три человека. Вода доходит им до груди. Все трое в купальных костюмах. Они переговариваются, обмениваются какими-то предметами, ставя их на стол, который плавает по воде и его легко подтолкнуть от одного купальщика к другому²⁹⁰.

Возможно, стол, оказавшийся в серной водолечебнице, «приплыл» из горного санатория в «Волшебной горе». В романе пациенты обедают за семью обеденными столами, – там завязываются знакомства, интриги и конфликты (см. гл. «Разговоры за столом»).

Оба героя, Ганс Касторп в «Волшебной горе» и Горчаков в «Ностальгии», вначале внутренне отторгают обстановку, в которой оказались. Дурные манеры сидящей за столом фрау Штер в романе – частная деталь, показывающая общее чувство неприятия, которое Касторп испытывает к санаторной среде. Ему противен сплетничающий «плохой стол» – в лексиконе героя это устойчивое выражение, так же, как и «хороший стол». Но в последующем среда «поглощает» героя.

Горчакову тоже абсолютно чужда атмосфера курорта, но знакомство с Доменико всё меняет. Постепенно, как это было с главными персонажами «Соляриса» и «Сталкера» – среда проявляет враждебность-дружественность к чужаку. Вернуться назад (домой) ему уже не суждено, он умирает вдали от России.

Кроме того, смерть писателя Горчакова в стране «всей этой bellezz'ы» может напомнить жизненный финал другого героя Манна, литератора Вольфрама фон Ашенбаха из «Смерти в Венеции».

И у Манна, и у Тарковского образ Италии ассоциируется с распадом, смертью, при всей красоте и витальности её внешнего облика. Оба художника будто стремятся разрушить привычное восприятие солнечной, лучезарной страны.

²⁹⁰ Там же. С. 130.

В восприятии Горчакова и Ашенбаха окружающее пространство окрашено в мрачные тона, т.к. они переживают сильнейший духовный кризис. Как пишет исследовательница по поводу нравственного перелома, произошедшего с героем «Смерти в Венеции»: «В конце кризис оказался столь сильным, что приводит Ашенбаха к смерти после того, как он прошел через стадии внутреннего подъема и унижения, пробуждения большой страсти и отречения от гуманных ценностей»²⁹¹.

В то же время, оговорюсь, эволюция Горчакова существенно иная, чем у Ашенбаха. Его путь – это путь по восходящей: от скепсиса – через искушение красотой (один из соблазнов явлен в образе «земной» Эуджении) – к жертве за веру.

2.8. Творчество Манна и «Жертвоприношение»

В своем последнем интервью 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"»²⁹².

Режиссер специально оговаривает природу «святого» безумия, поскольку для него продолжает быть актуальным мотив безумия нечестивого.

В финале манновского «Фаустуса» один из свидетелей исповеди Адриана говорит: «Этот человек безумен. Сомнений тут быть не может, и остается только пожалеть, что среди нас нет врача психиатра»²⁹³. Но для самого Леверкюна сделка с дьяволом – страшная реальность.

Александр в «Жертвоприношении» сжег 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

²⁹¹ Дирзен И. Эпическое искусство Т. Манна. С. 99.

²⁹² Тарковский А.А. Из последнего интервью // *Мир и фильмы Андрея Тарковского*. М., 1991. С. 325.

крест на автомобиле, в котором уезжает Александер, 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, как ему хочется²⁹⁴, – либо как жертву верующего человека, либо бессмысленный поступок безумца, одержимого и т.д.

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 Цейтблом отмечает тождество «между беспримерно блаженным и беспримерно ужасным», внутреннюю однородность «детского хора и адского хохота»²⁹⁵.

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...»²⁹⁶). В фильме Александер ночью приходит в Марии, про которую поговаривают, что она ведьма. Проснувшись утром, Александер хромает, поскольку ударился ногой об стол. Но здесь виден также намек на те силы, с которыми имеет дело его служанка.

«Ведьма, русалочка»²⁹⁷, – так называет Леверкюн в «Фаустусе» проститутку, встреча с которой предшествовала его сделке с дьяволом. Так

²⁹³ Манн Т. Доктор Фаустус // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 5. С. 649.

²⁹⁴ 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.А. «Красота спасет мир» (Интервью вел Чарльз-Генри де Брант) // Искусство кино. – 1989. - №2. С. 144.

²⁹⁵ 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).

²⁹⁶ Стругацкий А., Стругацкий Б. Ведьма (Сценарий) // Искусство кино. – №2. – 2008. С. 131. И затем: «А нога вас хромая не интересует? – Я не понимаю... При чем здесь нога?» (Там же. С. 139; разговор Максима и Марты).

²⁹⁷ Манн Т. Доктор Фаустус. С. 642.

же, как и в случае с «Эсмеральдой», которая отговаривает Леверкюна, в «Жертвоприношении» Мария вначале отказывается от просьбы Александра, но тот настаивает.

В «Докторе Фаустусе» наличествуют типичные для Манна герои-посредники. Это, во-первых, Вендель Кречмар, хромоногий заика, учитель молодого Адриана. Другим мнимо-случайным персонажем оказывается рассыльный «в красной шапке с металлическим околышем, в дождевом плаще»²⁹⁸, который приводит Адриана в публичный дом.

В фильме Тарковского такого рода посредником становится Почтальон Отто, на чьем велосипеде Александр совершает поездку к Марии.

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, причем не современной, а средневековой.

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.

²⁹⁸ Там же. С. 185.

И Манн, и Тарковский в своих поздних произведениях полемизируют с ницшеанским нравственным нигилизмом, вступают в диалог с идеей «вечного возвращения»²⁹⁹.

Как известно, Ницше являлся одним из прототипов Леверкюна в целом ряде биографических черт. У Тарковского идеи немецкого философа упоминаются в разговоре Александра с почтальоном Отто³⁰⁰. Речь заходит о «духе тяжести» из трактата «Так говорил Заратустра» – злобном карлике, обозначающем традиционную мораль.

По наблюдению Л. Александер-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, – домысел, фальшь...»³⁰¹.

Ср. с высказыванием Тарковского, уже не раз приводившимся мной, о желании Леверкюна «начать отсчет связей личности с действительностью заново, обрезав традиционные».

²⁹⁹ См. подробнее о ницшеанском контексте в «Докторе Фаустусе» Манна: *Микушевич В.* Проблема цитаты ("Доктор Фаустус" Томаса Манна по-немецки и по-русски) // Мастерство перевода. - М., 1968. С. 241.

³⁰⁰ Т. Джерманович сравнивает Александра с гётевским Фаустом: «Он полон теоретического знания, занимается разными областями гуманитарных наук и обучает студентов. Но это сравнение с Фаустом Гете 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 // [Интернет-ресурс]: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc21>).

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

³⁰¹ Цит. по: *Александер-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: Собирает снов. С. 170.

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 Александера о ритуале, а главное, финал последнего фильма Тарковского (Малыш, поливающий сухое дерево), можно расценивать как победу над «демоном корректности», отвергающем всё сакральное и традиционное.

«Странные люди, эти актеры...»

Л. Александер-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. Александер вспоминает слова Томаса Манна: "Странные люди эти актеры. Да и люди ли они?" Аделаида напоминает, что он уже тысячу раз цитировал это»³⁰².

Напомню, рассказчик в романе «Признания авантюриста Феликса Круля» (1922/1954), откуда взята приведенная цитата, утверждает, что артисты – «схимники абсурда, кривляющиеся гибриды человека и дурацкого искусства»³⁰³. 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 перекувыркиваясь 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 ее³⁰⁴.

³⁰² Там же. С. 294.

³⁰³ Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля / Пер. Н. Ман // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 6. С. 452.

³⁰⁴ См.: Там же. С. 454-455.

В свою очередь, в фильме Тарковского главный герой 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»³⁰⁵.

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 спектакля³⁰⁶.

Но намеком на сложные отношения между героями роль манновской цитаты, которую предполагалось включить в фильм, не ограничивается. Цитата обыгрывает поэтику самого фильма, ведь «Жертвоприношение» – наиболее театральная картина режиссера, что он сам признавал³⁰⁷. При этом, как всегда у позднего Тарковского, фильм призван стать человеческим поступком Автора. Итак, актеру нужно перестать быть актером: сам автор должен, в определенном смысле, «выйти из спектакля».

Цитата из Манна была убрана из окончательного текста сценария. И, как фиксирует Александр-Гарретт, спустя несколько дней уже не было

³⁰⁵ Цит. по: *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. С. 328.

³⁰⁶ Размышления, которые слышит Александр в гостинной («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.* Андрей Тарковский: Собирает снов. С. 268). Подобным же образом артист (художник) у Тарковского – одновременно и жертвующий, и то, чем он жертвует.

³⁰⁷ См. об этом: *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. С. 313-314.

«размышлений доктора о том, что странно, когда человек добровольно превращается в произведение искусства»³⁰⁸.

Но сама эта фраза была весьма важна для Тарковского. Он, как и его герой, очевидно, цитировал её 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»³⁰⁹.

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?"»³¹⁰.

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

³⁰⁸ *Александр-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: Собирает снов. С. 296.

³⁰⁹ *Сокуров А.* Они были в неравном положении [О Бергмане и Тарковском. Интервью с Л. Аркус] // [Интернет-ресурс]: <http://seance.ru/n/13/glava2-bergman-vrossii/aleksandr-sokurov-oni-byili-vneravnom-polozhenii/>

³¹⁰ *Терехова М.* С Андреем Тарковским // *О Тарковском*. М., 2002. С. 135.

3. Тарковский и Манн: концепция художника и творчества

О. Суркова сравнивает Тарковского с героем Манна: «Увы, он все-таки не был Атлантом, способным удерживать замысленное им сооружение. Он был скорее профессором Ашенбахом из "Смерти в Венеции", который, зная, что слаб здоровьем, каждое утро подставлял свое тело под леденящие струи воды»³¹¹.

Это сравнение Тарковского с литературным героем Т. Манна показательно. Режиссер сознательно стремился к соединению сфер искусства и жизни (другой вопрос, насколько это получалось).

В «Книге сопоставлений» Тарковский-мыслитель опирается на суждения Т. Манна, когда говорит о духовном в искусстве. К примеру, он приводит цитату из «Волшебной горы»: «Скажем так: духовное, то есть значительное явление "значительно" именно потому, что оно выходит за свои пределы, служит выражением и символом чего-то духовно более широкого и общего, целого мира чувств и мыслей, которые, с большим или меньшим совершенством, в нем воплотились, — этим и определяется степень его значительности»³¹².

То, что творчество Манна ощущалось режиссером именно как некий эталон, видно по высказываниям, где Тарковский ставит немецкого писателя в один ряд с Шекспиром: «Признавать авангард в искусстве — значит признавать в искусстве прогресс. Прогресс в технике — я понимаю, что это значит: это более совершенные машины, способные лучше и точнее выполнять возложенную на них функцию. Как можно быть более передовым в искусстве: возможно ли поэтому, что Томас Манн лучше Шекспира?»³¹³. Ставя вопрос таким образом, режиссер доказывает не только несравнимость

³¹¹ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 409.

³¹² Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 74.

³¹³ Тарковский А.А., Суркова О. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы,

двух писателей, но и их «равновеликость».

Почерпнутые у Манна жизненные и творческие принципы были актуальны для режиссера на протяжении всего его зрелого творчества. Приведу показательный пример близости манифестов Тарковского и Манна. В автобиографическом очерке «В зеркале» (1907) 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 деятельности... 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 презрением³¹⁴.

Ср. с точкой зрения Тарковского, который, однако, не склонен иронизировать над миссией художника в обществе, как это делает Манн: «Искусство начинает раздражать, как средневековый шарлатан или алхимик. Оно становится опасным, ибо лишает покоя»³¹⁵. И ещё: «Ясно одно: с одной стороны, общество нуждается в художнике, чтобы продолжать духовное развитие, с другой стороны, он – враг социальной стабильности. Как говорят, "природная катастрофа для правительства"»³¹⁶.

Фильм «Зеркало» (ср. с названием эссе Т. Манна) говорит со зрителем на вызывающем, «революционном» киноязыке и в то же время обладает лирическим, исповедальным пафосом. Эта картина многими ощущалась именно как произведение, подрывающее господствующий порядок. По самому замыслу Тарковского, фильм призван стать «вызовом», брошенным зрителю: «Пусть каждый, кто пожелает, заглянет в мой фильм, как в зеркало, и отразится в нем»³¹⁷.

документы, воспоминания. М., 2002. С. 205.

³¹⁴ Манн Т. В зеркале / Пер. Т. Исаевой // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. С. 23.

³¹⁵ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 31.

³¹⁶ Moroz V. Andrey Tarkovsky About His Film Art In His Own Words. Petersburg, USA, 2008. P. 88. В оригинале: «One thing is clear: on one side society needs the artist in order to promote spiritual development; on the other side he is the enemy of social stability. As stated he is "the natural disaster for the government"».

³¹⁷ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 159.

Тарковский сознательно выстраивает «миф о художнике» в манновской системе координат, вновь и вновь возвращаясь к цитатам из его произведений: «Ради чего стремится художник нарушить ту стабильность, к которой стремится общество? Как говорит Сеттембрини в "Волшебной горе" у Томаса Манна: "Надеюсь, вы ничего не имеете против злости, инженер? Я считаю, что она самое блестящее оружие разума против сил мрака и безобразия. Злость, сударь мой, это душа критики, а критика – источник развития и просвещения". Художник стремится к нарушению стабильности, которой живет общество, во имя движения к идеалу»³¹⁸.

Суждения Тарковского об ответственности художника перед обществом и Богом являются прямым продолжением манновской традиции (и, как мы стремились показать ранее, одновременно включены в более широкий контекст йенского романтизма).

В завершение нашего анализа я постараюсь показать это сходство как в некоторых частных, так и более общих чертах.

Женские образы

Во-первых, стоит рассмотреть т.н. гендерный аспект произведений Манна и Тарковского. Здесь есть определенная общность в том, что касается отношения художника к женщине.

По наблюдениям исследователей, ни в одной книге Манна мы не увидим женщины, которая являлась бы главной героиней произведения. Как считает Н. Какабадзе, «Т. Манна не интересуется психикой женщины, её внутренний мир. Женщина в произведениях Т. Манна всегда "фон", своего рода "аксессуар", периферийный, эпизодический персонаж, ей нигде не придается "невспомогательного", самодовлеющего значения (поразительно лишенным женщин является роман "Доктор Фаустус"). В центре внимания, действия, рефлексии всегда находится мужчина. Эпический мир Т. Манна в основном

³¹⁸ Тарковский А.А. Запечатленное время // Киносценарии. – №1. – 2002. С. 16-17.

мужской»³¹⁹. С этим наблюдением можно поспорить в деталях (вспомним, напр., тонко выписанный образ Мут-эм-Энет в «Иосифе и его братьях»), но в целом сказано верно.

Тарковский, говоря о роли женских образов в своих фильмах, также подчеркивал их «вспомогательную» функцию (суждение спорное, но его следует учитывать): «...в моих картинах или вовсе нет женщины, или она появляется, так сказать, по необходимости. Во всяком случае, там, где женщина присутствует, в "Зеркале" или в "Солярисе", она зависит от мужчины»³²⁰.

Таким образом, концепция жизнотворчества, разделяемая обоими художниками, была маскулинной – так выстраивал её Манн, не подчеркивая этого специально, и так её открыто утверждал Тарковский.

Художественная философия времени

Кинематограф в понимании Тарковского является уникальным видом искусства: его материя – само время, а творчество кинорежиссера – «ваяние из времени». В «Книге сопоставлений» не раз говорится о том субъективном ощущении времени, которое режиссер может передать зрителю в фильме:

Время меня интересует не столько как философская категория, а как некое внутреннее, психологическое измерение человеком этого понятия. Мне мучительно хочется уяснить, что означает оно в человеческом существовании, как оно способно оформлять человеческое бытие, даже организовывать его, если оно годится для этого. Меня интересует возможное ощущение Времени *каждым* человеком, Времени в его субъективном значении, субъективном восприятии. <...> И почему, собственно, следует сопрягать Время лишь с пространством, а не, скажем, с внутренним Я как частью личности? С пупом Земли? Очевидно, что без времени (или вне Времени) земной человек существовать не может³²¹.

Тарковский выстраивает свою концепцию кинематографа, неоднократно ссылаясь на идеи Манна: «Как удивительно точно, с какой волшебной

³¹⁹ Какабадзе Н. Томас Манн. Грани творчества. Тбилиси, 1985. С. 120.

³²⁰ Тарковский А.А. Интервью с И. Геерк // Цит. по: Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М., 2004. С. 495.

³²¹ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 37.

проникновенностью писал о времени, пронизывающем ощущения человека, Томас Манн в своем "Иосифе"»³²².

Действительно, в тетралогии Манна размышления о времени играют весьма важную роль. Вот фрагмент одного из таких отступлений, которые, очевидно, стали для Тарковского творческим стимулом: «Значение, вес и насыщенность земного времени не бывают одинаковы всегда и везде; у времени нет постоянной меры даже при всей халдейской объективности его измерения; шестьсот лет тогда и под тем небом представляли собой нечто иное, чем шестьсот лет в нашей поздней истории»³²³.

В «Волшебной горе» тема времени и его воздействия на человека является главным лейтмотивом. Более того, Манн сознательно создавал роман «о времени — в прямом и в переносном смысле». Как пояснял автор,

...время, будучи его стихией, может стать и *темой* рассказа; и если едва ли возможно "рассказать время", то попытка *рассказать о времени*, видимо, не так уж бессмысленна, как могло представиться вначале, и поэтому "роман о времени" может приобрести своеобразный двойной и фантазмагорический смысл. На деле же мы только потому и задали вопрос, можно ли рассказать само время, что в данном повествовании действительно поставили себе такую цель³²⁴.

В «Зеркале» Тарковского цель «рассказать о времени» (поскольку автор «возвращается» в прошлое своей семьи и страны), также соответствует небывалой в кино задаче «рассказать само время». Тарковский писал, что «кино живет возможностью сколь угодно много раз воскрешать одно и то же мгновение — оно ностальгично по своей сути»³²⁵.

Итак, время в творчестве Тарковского, как и у Манна, становится главной темой и материалом. Только средством для достижения художественной цели, плацдармом для эксперимента оказывается не литература, а кино. Кстати, в «Волшебной горе» Т.Манна выражается мысль, что проза попросту не годится для этой цели «напрямую»:

Можно ли рассказать время, какое оно есть, само время, время в себе? Конечно же нет, это было бы нелепой затеей. Рассказа, который мы вели бы

³²² Там же. С. 36.

³²³ Манн Т. Иосиф и его братья // Манн Т. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3. М., 2009. С. 10.

³²⁴ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 4. С. 280.

³²⁵ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 111.

примерно так: "Время текло, бежало, потоком проносилось время..." — и все в том же роде, — никто, будучи в здравом уме, не признал бы за рассказ. Все равно как если бы некий фантазер целый час повторял одну и ту же ноту или один и тот же аккорд, уверяя, будто это и есть музыка. Ибо рассказ тем и подобен музыке, что тоже *заполняет* время, "достойно его заполняет", "делит его", что-то "начинается", что-то "происходит" <...> Время — одна из необходимых *стихий* рассказа, так же как оно является одной из стихий жизни, ведь жизнь неразрывно связана с временем и с телами в пространстве. И оно также стихия музыки, которая отмеряет его, делит, делает быстролетным, драгоценным и тем самым, повторяем, роднит музыку с рассказом, ибо рассказ тоже... предстает нам только как некая последовательность и как некое течение, и даже если бы он стремился в каждый данный миг быть тут весь перед нами, от начала и до конца, он все же нуждался бы во времени для своего развертывания³²⁶.

Как видим, Манн полагал, что в литературе ощущение времени можно передать лишь опосредованно, а Тарковский был убежден, что специфика кино в том и состоит, что художник может зафиксировать время буквально³²⁷, ведь «рассказ» в кино — это и есть «время».

Абсолютное сходство идей Манна и Тарковского выявляется в эпизоде «Волшебной горы», где автор рассказывает, как Цимсен, Касторп и Карен Карстед отправились в биоскоп (так называли кинематограф в начале XX в.), и присутствовали на киносеансе³²⁸.

³²⁶ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 4. С. 278.

³²⁷ Манн сравнивал музыку с литературой, Тарковский же переносил представления о «временных видах искусства» из сферы музыки в кино: «Кинематограф и музыку я отношу к непосредственным искусствам, не нуждающимся в опосредованном языке. Это фундаментальное, определяющее свойство роднит музыку и кинематограф, далеко разводя по той же причине кинематограф и литературу, в которой всё выражается при помощи языка, то есть системы знаков, иероглифов. Восприятие литературного произведения возможно только через символ, понятие, каковым является слово, а кинематограф, как и музыка, дает возможность самого непосредственного, чувственного восприятия художественного произведения» (Тарковский А.А. Запечатленное время // Киносценарии. — №1. — 2002. С. 8). Кстати, Тарковский пишет о «Фаустусе», используя «музыкальную» образность («тысячи призывов»).

³²⁸ Тарковский подчеркивает важность для него субъективного ощущения времени. Это сопоставимо с некоторыми фрагментами в «Волшебной горе». К примеру, автор романа задается риторическим вопросом: «В чем же причина этого отупения и вялости, которые появляются у человека, если слишком долго не нарушается привычное однообразие? <...> причина кроется... в чем-то душевном, в переживании времени <...> богатое и интересное содержание может сократить час и день и ускорить их, но такое содержание придает течению времени, взятому в крупных масштабах, широту, вес и значительность, и годы, богатые событиями, проходят гораздо медленнее, чем пустые, бедные, убогие; их как бы несет ветер, и они летят» (Манн Т. Волшебная гора / Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 145-146).

Здесь высказывается мысль, что скука — это переживание времени, которое внутренне не

В романе этот опыт описан так:

И вот, в душном, спертom воздухе, физически чуждом всем троим, перед ними, мерцая, понеслись обрывки жизни; казалось, ее разрезали на мелкие кусочки, торопливые и ускользающие, и вот они, раскрываясь перед зрителем и судорожно дергаясь, на миг задерживаются, а потом, трепеща, уносятся прочь, охваченные постоянной тревогой, под нехитрую музыку, которая, разделяя время на такты и звуча в настоящем, возрождала летучие виденья былого и, невзирая на ограниченность своих средств, ухитрялась дать всю гамму торжественности и пышности, неистовства страсти и томного воркованья чувственности, – и все это проходило на экране перед утомленными глазами молодых людей. <...>

Актеры, собравшиеся, чтобы сыграть эту пьесу, давно разобрались 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 возвратить их стихии времени. В молчании толпы, после того как угасла иллюзия, чувствовался какой-то нервный упадок, какое-то уныние. <...> 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, пересаженным в свежее время* и подкрашенным румянами музыки³²⁹ (курсив мой. – Ф.Е.).

Заметим, что в этом случае автору «Волшебной горы» необходимо было воспроизвести не только художественный фильм, но и хроникальные кадры. Тарковскому лучшим проявлением сути кинематографа также представлялась документальная хроника.

Описав происходящее на экране, автор романа продолжает:

...и при всем этом публика присутствовала; *пространство было уничтожено, время отброшено назад, "там" и "тогда" превратились в порхающие, призрачные, омытые музыкой "здесь" и "теперь"*. Молодая марокканка... вдруг выросла до натуральной величины и словно надвинулась на зрителей. <...> Публика смущенно смотрела в лицо очаровательной тени, которая, казалось, и глядит и не видит, до которой ничей взгляд не доходит, а смех и кивки живут *не в настоящем, а "там" и "тогда"*, и поэтому было бы нелепо отвечать на них. Вследствие этого, как мы уже отмечали, к удовольствию примешивалось чувство какого-то бессилия.

Затем... цикл картин закончился, зрители молча стали выходить из театра, а в дверях теснилась новая публика, жаждавшая посмотреть *зрелище, которое должно было повториться*³³⁰ (курсив мой. – Ф.Е.).

наполнено. О подобном же эффекте восприятия фильма говорил Тарковский: «Отсутствие достаточного количества параллельных линий может создавать ощущение чрезмерной длины. Однообразие! Вот что такое длина» (Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 220). Или: «Ритм картины определяется не длиной монтируемых кусков, конечно же, а степенью напряжения протекающего в них времени» (Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 87).

³²⁹ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. С. 441-442.

³³⁰ Там же. С. 443.

Кинематограф как у Манна, так и у Тарковского 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. Как писала О. Суркова, Тарковского поглощала «иллюзия возможности "остановить мгновение", обрести невозможную возможность и раз, и два, и три, и теоретически сколь угодно много раз "входить в одну и ту же реку"...»³³¹.

Кроме того, режиссер 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»³³².

В свою очередь, ощущение быстротечности времени, острота его восприятия в «Волшебной горе» усилены тем, что Карен Карстед скоро умрет от чахотки, Цимсен и Касторп это знают, и, пригласив её в кинотеатр, пытаются максимально продлить земную жизнь девушки за счет чужого опыта, запечатленного в фильме.

Сцена киносанса у Манна заканчивается тем, что возвращенное время оказывается «утраченным» из-за низкопробности самого действия («Сеттембрини... вероятно, резко осудил бы столь антигуманистическое зрелище и... бичевал бы такое злоупотребление техникой ради показа античеловеческих образов и представлений <...> Наоборот, фрау Штёр...

³³¹ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 61.

А вот высказывание самого Тарковского: «Впервые в истории искусств, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запечатлеть время*. И одновременно сколько угодно раз произвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил матрицу *реального времени*. Увиденное и зафиксированное время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически – бесконечно)» (Тарковский А.А. Запечатленное время // Киносценарии. – №1. – 2002. С. 23).

³³² Там же. С. 25.

была поглощена этими картинами; её побагровевшее неинтеллигентное лицо даже исказилось от упоения»³³³).

Но потенциально кинематограф в восприятии Манна может оказаться сродни литературе по уровню социально-художественных задач. Ведь в романе «Иосиф и его братья» автор подчеркивает именно демократизм и доступность такого творческого акта, как пересказ давно прошедших событий, который «возрождает» время: «Праздник повествования, ты торжественный наряд тайны жизни, ибо ты делаешь вневременность доступной народу и заклинаешь миф, *чтобы он протекал вот сейчас и вот здесь*»³³⁴ (курсив мой. – Ф.Е.).

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 ещё только ищет специфику своего языка»³³⁵.

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.

Проблема творческого рационализма

Тарковский призывал своих учеников к предельному рационализму в искусстве: «Художник обязан быть спокойным. Он не имеет права обнаруживать свое волнение, свою заинтересованность и изливать все это на зрителя. Любая взволнованность предметом должна обернуться олимпийским

³³³ Манн Т. Волшебная гора. Т. 3. С. 441-442.

³³⁴ Манн Т. Иосиф и его братья // Манн Т. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3. С. 41.

³³⁵ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 146.

спокойствием формы. Только тогда художник может рассказать о волнующих его вещах»³³⁶.

«Спокойствие формы» как черта настоящего художника была принципиальна для Манна. С. Апт рассказывает о самом писателе: «...для продуктивной работы ему требовались, как оказалось, не просто физическое уединение, тишина, отсутствие отвлечений и помех, а внутренняя дистанция между ним, автором, и материалом, внутренняя отрешенность от предмета изображения»³³⁷.

К этому же стремятся и герои-художники, изображенные Манном, например, Тонио Крегер. Вспомним одну из его «программных» идей: «Чувство, теплое, сердечное чувство, всегда банально и бестолково.... Сделавшись чувственным человеком, художник перестает существовать»³³⁸.

В другой реплике Тонио родственность идеям Тарковского ещё более заметна: «...лишь простаки полагают, что творец-художник вправе чувствовать. Настоящий и честный художник только посмеется над столь наивным заблуждением дилетанта – не без грусти, быть может, но посмеется. То, что мы высказываем, отнюдь не главное, а безразличный сам по себе материал, и, лишь возвысившись над ним, бесстрастный художник возводит это в степень искусства»³³⁹. Предельным рационалистом в романе «Доктор Фаустус» предстает композитор Леверкюн.

Теперь, для сравнения позиций Томаса Манна, его героев, и точки зрения Тарковского приведу фрагмент из интервью Э. Артемьева об авторе «Зеркала»:

– По вашему, он был рациональный художник?

– Да. Мы много с ним спорили. Он говорил, что хочет изгнать всякое чувство из своих картин, чтобы освободить дух. Это понятно, но искусство не философия, оно живо чувством. А он говорил: "Чувственное искусство – это этап пройденный. Возьми Баха – где там чувство? Там только мотор, движение, напор, организация формы – вот эта рациональность, а чувства нет никакого". – "Но

³³⁶ Тарковский А.А., Суркова О. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. С. 181.

³³⁷ Апт С. Томас Манн. С. 42.

³³⁸ Манн Т. Тонио Крегер. С. 218.

³³⁹ Там же. С. 218.

ответное-то чувство вызывает". – "Да, потому что оно возникает как результат. Вот Моцарт – совсем другое". Здесь мы так и не сошлись. Для меня, если в искусстве нет чувства, заложенного автором в самом материале, то оно и резонанса у слушателя не вызовет. Он говорил: "А Бах достигает, вот и все" ³⁴⁰.

Тарковскому в творчестве важна последовательность, единый путь, пройденный от фильма к фильму. Он не раз утверждал, что невозможно творить «для себя»: «Я не могу вообразить себе жизнь настолько свободной, чтобы я делал то, что мне хочется, – я вынужден делать то, что мне кажется важнее и нужнее на данном этапе»³⁴¹. Творческий труд Тонио Крегера и Ашенбаха у Манна также изображен как изматывающий, изнурительный.

Т. Манн придерживался точки зрения, согласно которой всякое произведение – это «отдельный "фрагмент" замысла, отразившего "цельность жизни", то есть целеустремленность в решении – средствами искусства – некоей, главной для художника жизненной проблемы»³⁴². Его герой, Леверкюн, подчеркивает «взаимообусловленность» всех элементов своего творчества: «Свобода... становится принципом всесторонней экономии, не оставляющим музыке ничего случайного <...>. Где нет ничего нетематического, ничего, что нельзя было бы толковать как производное от неизменного, там едва ли можно говорить о свободном стиле...»³⁴³.

Для Тарковского понятием первостепенной важности оказывается собственный *метод*, которому режиссер неукоснительно следует³⁴⁴. И, конечно, говоря об этой проблеме в книге «Запечатленное время», Тарковский приводит «неизбежную» цитату: «Гений не свободен. Как писал Томас Манн:

³⁴⁰ Туrowsкая М. Интервью с Эдуардом Артемьевым // Туrowsкая М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского. С. 97.

³⁴¹ Тарковский А.А., Суркова О. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. С. 303.

³⁴² Кургинян М. Романы Т. Манна. М., 1975. С. 13.

³⁴³ Цит. по: Микушевич В. Проблема цитаты ("Доктор Фаустус" Томаса Манна по-немецки и по-русски) // Мастерство перевода. - 1966. - М., 1968. С. 253.

³⁴⁴ В то же время, Тарковский говорил и нечто совершенно противоположное: «Художник творит инстинктивно, он не знает, почему именно в данный момент он делает то или другое, пишет именно об этом, рисует именно это. Только потом он начинает находить объяснения, умствовать и приходит к ответам, не имеющим ничего общего с инстинктом, с инстинктивной потребностью создавать, творить, выражать себя» (Тарковский А. Последнее интервью. С. 324).

"Свободно только равнодушие. Характерное не бывает свободным, оно отчеканено своим чеканом, обусловлено и сковано"»³⁴⁵.

³⁴⁵ Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. С. 34.

Заключение

Я попытался рассмотреть основные направления, по которым осуществлялось влияние творчества Томаса Манна на поэтику Андрея Тарковского. Не раз в рамках данной темы приходилось обращаться к более широкой традиции немецкого романтизма, с одной стороны, и русской литературы – особенно Достоевского – с другой.

Я попробовал показать, что для обоих художников, как Манна, так и Тарковского, чрезвычайно актуален миф о Фаусте, основополагающий для европейской культуры нового времени.

В случае Тарковского речь идет не просто о влиянии литературной традиции на творчество – скорее, стоит говорить о житнетворчестве. Произведения Манна формировали особую модель поведения художника, романтическую (или постромантическую).

В дальнейшем перспективным видится рассмотрение житнетворчества Тарковского в его культурном диалоге с В. Гете, Т.А. Гофманом, Г. фон Клейстом, Новалисом, – авторами, оказавшими сильнейшее влияние и на Манна.

Как писал А. Гордон, «художественный мир Томаса Манна и Германа Гессе оказался созвучен движению Тарковского»³⁴⁶, в чем мы также имели случай убедиться. В дневниках режиссера рядом с упоминанием Манна не раз встречается имя автора «Игры в бисер». Тарковский отмечал духовное родство Манна и Гессе. Но анализ этих связей находится вне рамок данной работы.

Переосмысляя, «присваивая» чужую поэтику, Тарковский отчасти оказался в роли манновского героя. Ему суждено было стать средокрестием прошлого и будущего в заведомо иной культурной парадигме. Тем не менее, он сознавал и принимал эту роль (как правило, вступая с Манном в диалог, но иногда и в полемику).

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. Писатель показывает тупиковый путь развития человечества вне гуманистических идеалов, создавая трагический, сложный образ современного художника.

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

Тарковский стремится «вернуть» Девятую симфонию, обращаясь к тем истокам, с которыми герой Томаса Манна пытался порвать.

Автор дает нам возможность ещё и ещё раз ощутить те спасительные крепости, которые, несмотря ни на что, столь дороги и художнику-предшественнику, и ему самому, и – в этом была его надежда – будущему.

Январь 2008 – 5 июня 2010 г.

© Ф.А. Ермошин, 2008-2010

fermoshin@mail.ru

8-916-223-36-51

³⁴⁶ Гордон А. Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. С. 275.

Автор выражает благодарность Джонриду Наримановичу Абдурашитову за неоценимую помощь в труде, родным и близким за терпение и лучший грант, который только можно предоставить, – время для работы, сотрудникам РГБ за содействие, Виктору Михайловичу Богучарову за прочтение и пристальное внимание к деталям, Дану Хазанкину за подаренную им важнейшую книгу о Тарковском, Евгению Васильевичу Цымбалу за живой интерес, Алексею Холикову за поддержку.

Библиографический список

Источники

А.А. Тарковский в беседе с Германом Херлингаузом / Херлингауз Р., Козлов Л.К., комм. Н.М. Зоркой // Киновед. записки. – №14. – 1992 С. 34-48.

Александр-Гарретт Л. Андрей Тарковский: Собиратель снов. М., 2009.

«Андрей Рублев». Стенограмма передачи «Русская кинодвадцатка» радиостанции «Свобода» // [Интернет-ресурс]: <http://www.uara.ru/Andrei-Rublev.1179.0.html>

Артемьев Э. Он был и навсегда останется для меня творцом // О Тарковском / Сост., авт. предисл. М.А. Тарковская. М., 2002. С. 141-149.

Гордон А. Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. М., 2007.

Достоевский Ф.М. Бесы / Собр. соч. в 15-ти тт. Т. 7. Л., 1990.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Л., 1972-1990.

Кончаловский А., Тарковский А.А. Андрей Рублев (Киносценарий) // Искусство кино. - 1964. - №4. – С. 139-200; №5. – С. 125-158.

Кончаловский А. Возвышающий обман. М., 2001.

Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. / Под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. М., 1959-1961.

Манн Т. Собр. соч.: В 8-ти т. / Сост. С. Апт. М., 2009.

Малявина В. «Мы счастливы! Ты знаешь об этом?» // О Тарковском / Сост. М.А. Тарковская. М., 2002. С. 354-389.

Мишарин А., Тарковский А. Зеркало (Киносценарий) // Андрей Тарковский. Ностальгия / Авт. текстов и сост. П. Волкова. М., 2008. С. 424-491.

Мишарин А. На крови, культуре и истории // О Тарковском. М., 2002. С. 38-44.

Мишарин А. О друге и соавторе // Андрей Тарковский. Ностальгия. М., 2008. С. 395-422.

Мишарин А. Работать было радостно и интересно // Киносценарии. - №6. – 1994. С. С. 47-51.

Петров А. Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский: «Музыка в фильме мне не нужна» [Интервью с Э. Артемьевым] // Салон аудио-видео. - №5. - 1996. [Интернет-ресурс]: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/index.html>

Полянская М. Подпольный мастер Цукер [О Фридрихе Горенштейне] // «Слово/Word». – 2007. - №54. [Интернет-ресурс]: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/54/po14.html>

Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. - 2006. - №4. С. 107-125 [Интернет-ресурс]: <http://www.kinoart.ru/magazine/04-2006/pabl0406/Rerberg0406/>

Солженицын А.И. Фильм о Рублеве // Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. Т. 3. Ярославль, 1997. Т. 3. 1997. С. 157-167.

Сокуров А.Н. Они были в неравном положении [О Бергмане и Тарковском. Интервью взяла Л. Аркус] // [Интернет-ресурс]: <http://seance.ru/n/13/glava2-bergman-vrossii/aleksandr-sokurov-oni-byili-vneravnom-polozhenii/>

Сокуров А.Н. Стенограмма встречи с А.Н. Сокуровым (С-Пб., Университет, 20 апреля 1998 года) // Александр Сокуров на философском факультете. Сер. «Мыслители». Вып. 6 / Сост. Е.Н. Устюгова. СПб., 2001. [Интернет-ресурс]: http://anthropology.ru/ru/texts/sokurov/sokurov_01.html

Стругацкий А., Стругацкий Б. Ведьма (Сценарий) // Искусство кино. – №2. - 2008. С. 129-146.

Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. М., 1991.

Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М., 2005.

Суркова О. Тарковский и я. Дневник пионерки. М., 2002.

Тарковская М. Осколки зеркала. М., 2006.

Тарковский А.А. Белый день // Искусство кино. – 1970. – №6. С. 109-114.

Тарковский А.А. Встать на путь (Интервью: Ежи Иллг и Леонард Нойгер) // Искусство кино. – №2. – 1989. С. 109-130. То же: *Illg J., Neuger L. "I'm interested in the problem of inner freedom..."* (Interview with Tarkovsky. March 1985) // [Интернет-ресурс]: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Mirror.html>

Тарковский А.А. Гофманиана // Искусство кино. – 1976. – №8. С. 167-189.

Тарковский А.А. Дневники // Киносценарии. - 2002. - №5-6. С. 262-301.

Тарковский А.А., Суркова О. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания / Сост. П.Волкова. М., 2002.

Тарковский А.А. «Красота спасет мир» (Интервью вел Чарльз-Генри де Брант) // Искусство кино. – 1989. - №2. С. 144-149.

Тарковский А.А. О природе ностальгии (Интервью вел Г. Бахман) // Искусство кино. – 1989. - №2. С. 131-136.

Тарковский А.А. Перед новыми задачами // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. и подгот. текста А.М. Сандлер. М., 1991. С. 319-323.

Тарковский А.А. Последнее интервью // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С.323-326.

Тарковский А.А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. - №2. – 1989. С. 95-100.

Тарковский А.А., Гуэрра Т. Ностальгия (Отрывок из киносценария) // Киносценарии. – №2-3. – 2003. С. 120-136.

Тарковский А.А. Запечатленное время (Главы из книги) // Киносценарии. – №1. – 2002. С. 2-40.

Тарковский А.А., Суркова О. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания / Сост. П.Волкова. М., 2002.

Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. Международный ин-т им. Андрея Тарковского. Флоренция, 2008.

Тарковский А.А. Письма А.А. Тарковского к Г.В. Глекину (1966-1971) / Вступ. ст., публ. и коммент. Н. Гончаровой // Вопр. лит. - Вып. 3. М., 1992. С. 369-374.

Тарковский А.А. Пояснения режиссера к фильму «Солярис» / Херлинггауз Р., Козлов Л.К., комм. Н.М. Зоркой // Киновед. записки. – №14. – 1992. С. 34-48.

Тарковский А.А. Я никогда не стремился быть актуальным (Интервью взял И. Померанцев) // Форум (Мюнхен). – №10. – 1985. С. 227-236.

Moroz V. Andrey Tarkovsky About His Film Art In His Own Words. Petersburg, USA, 2008.

Исследования

Ант С. Над страницами Т. Манна. М., 1980.

Ант С. Томас Манн. М., 1972.

Ант С. Двойное благословение. (Заметки о стиле Т. Манна) // Вопр. лит. – 1970. - №1.

Барина Е.В. «Русские» концепты в творчестве Т. Манна 1890-1920-х гг. Автореф. дисс. ... к.ф.н. Н.Новгород, 2007.

Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М., 2004.

Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика / МГИМ им. А.Г. Шнитке. Кафедра теории музыки. М., 2008. [Интернет-ресурс]: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm>

Буткова Н.В. Образ Германии и образы немцев в творчестве И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского. Автореф. дис... к. ф. н. Волгоград, 2001.

Витте К. Человек в пальто («Ностальгия» Андрея Тарковского) / Пер. с нем. А. Кукес // Киноведческие записки. - №56. – 2002. С. 86-88.

Волкова П.Д. Над заревом могил заря // Андрей Тарковский. Ностальгия / Авт. текстов и сост. П. Волкова. М., 2008. С. 367-374.

Волкова П.Д. Читая «Гофманиану» // Киновед. записки. - №14. – 1992. С. 116-130.

Волкова П. Стать самим собой // Андрей Тарковский. Ностальгия / Авт. текстов и сост. П. Волкова. М., 2008. С. 119-200.

Гаспаров М.Л. О русской поэзии. С-Пб., 2001.

Гиллеси Д. Италия как «Другой»: «Ностальгия» Андрея Тарковского // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. Иваново, 2008. С. 163-171. [Интернет-ресурс]: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc16>

Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991.

Грюнвальд И.Г. Эстетика времени в творчестве Андрея Тарковского. Автореф. дисс. ... к. филос. н. М., 1994.

Деметрадзе И.Л. Авторская мифология Андрея Тарковского // Вестник СамГУ, 2005. №4 (38). С. 111-115. [Интернет-ресурс]: <http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/2005web3/cult/Demetradze.pdf>

Дирзен И. Эпическое искусство Т. Манна. Мировоззрение и жизнь. М., 1981.

Джерманович Т. Диалог с философской и литературной традицией в фильмах «Андрей Рублев» и «Жертвоприношение» Андрея Тарковского // [Интернет-ресурс]: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc21>

Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001.

Жирмунский В.И. История немецкой литературы XVI - XVIII вв. Л., 1972.

Зоркая Н. Дом и путь // Киновед. записки. – №14. – 1992. С. 147-151.

Какабадзе Н. Томас Манн. Грани творчества. Тбилиси, 1985.

Кургинян М. Романы Т. Манна (Формы и метод). М., 1975.

Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 75–78. То же: Historical documentation on Andrei Rublev (Excerpted from V. N. Lazarev, Andrei Rublev i ego shkola (Moscow: Iskusstvo, 1966, pp. 75–78)). (Compiled by Robert Bird) // [Интернет-ресурс]: <http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/RublovDocumentation.html>

Лаврин А., Педиконе П. Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. М., 2008.

Майкапар А. «Doktor Faustus» cum figuris (О музыке в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус») // [Интернет-ресурс]: <http://www.maykapar.ru/articles/faustus.shtml>

Микушевич В. Проблема цитаты ("Доктор Фаустус" Томаса Манна по-немецки и по-русски) // Мастерство перевода. - 1966. - М., 1968. С. 239-260.

Мальчуков Л.И. На грани двух сознаний. Диалогизм как принцип поэтики Генриха и Томаса Маннов. Петрозаводск, 1996.

Мелетинский Е.М. Антитеза: Джойс и Томас Манн // Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2006. С. 298-340. [Интернет-ресурс]: <http://joyce.msk.ru/critic/meletinskiy.pdf>

Мельник С.П. Культурософская публицистика Т. Манна. Воронеж, 2006.

Мишина Л.А. Немецкий писатель как философ и художник. Уч. пособие. Чебоксары, 2002.

Насыпная Г.А. Духовно-нравственное совершенствование личности музыканта в творчестве Т. Манна и Г. Гессе. М., 1996.

Особенности историзма в романе Т. Манна «Будденброки» // Методические указания к самостоятельной работе студентов-филологов. Махачкала, 1999.

Остатюк Е.Н. Когнитивные модели метафор «болезнь» и «смерть» как отражение авторского мировидения: на материале романов Т. Манна. Автореф. дисс. ... к.ф.н. Ставрополь, 2007.

Пашигорев Владимир Николаевич. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII-XX веков. Генезис и эволюция. Дисс. ... д. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2005.

Петров Д.С. Томас Манн как мыслитель и гуманист. Воронеж, 2003.

Протасова К.С. Роман Т. Манна «Доктор Фаустус» и традиции Достоевского (Проблемы структуры и жанра) // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. - 1975. - №5. С. 31-40

Ранчин А.М. На пиру Мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского. М., 2006.

Руднев В. Волшебная гора // Руднев В. Словарь культуры XX века. [Интернет-ресурс]: <http://rudnevslovar.narod.ru/v2.htm>

Руднев В. Доктор Фаустус // Руднев В. Словарь культуры XX века. [Интернет-ресурс]: <http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b088.htm>

Русакова А.В. Томас Манн и его роман «Доктор Фаустус». М., 1976.

Салынский Д. Канон Тарковского // Киноведческие записки. - № 56. С. 6-40.

Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М., 2009.

Синяя А.В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX в.: Т. Манн «Доктор Фаустус», Дж. Джойс «Улисс», Р. Олдингтон «Смерть героя». Автореф. дисс. к.ф.н. СПб., 2008.

Сильман Т. И., Адмони В. Г. Манн Т. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1962-1978. Т. 4. [Интернет-ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/Ke4/ke4-5842.htm>

Скаландис Ант. Машина желаний. Стругацкие и Тарковский // Искусство кино. - №2. - 2008. С. 105-128.

- Соколова Е.М. Категория времени в творчестве Андрея Тарковского // [Интернет-ресурс]: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc26>
- Сучков Б. Роман-миф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М., 1987. С. 3-26.
- Туровская М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.
- Федоров А.А. «Иосиф и его братья» - тетралогия Т. Манна // Научн. докл. высш. школы. Филологические науки. – 1964. – №3. С. 64-75.
- Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. М., 1981.
- Фридлендер Г.М. Достоевский и Томас Манн // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1977. - Т. 36. - №4. С. 314-324.
- Цымбал Е. Рождение «Сталкера»: первый выбор природы // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. Иваново, 2008. С. 119-129. [Интернет-ресурс]: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc3>
- Шуман А.Н. Манн Т. // Шуман А.Н. Энциклопедия постмодернизма. Мн., 2001. [Интернет-ресурс]: <http://slovari.yandex.ru/dict/postmodernism/article/pm1/pm1-0263.htm>
- Эбаноидзе И.А. «Опьяненная песнь» или «нравоучительная притча»? (Новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции» // // Известия Академии наук СССР. Сер. литературы и языка. – Т.54. – №2. – 1995. С. 31-41. [Интернет-ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1995/02/952-031.htm>
- Эстетика немецких романтиков. М., 1987.
- Языковой стиль Томаса Манна: Сб. научных работ / Ред. проф. Т.И. Сильман. Л., 1973. Ч.1.
- Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
- Hilscher E. Th. Mann. Leben und Werk. B., 1965.
- Pietsch E.-M. Thomas Mann und F.M. Dostojewski. Leipzig, 1958.
- Reed, T.J. (Terence James). Thomas Mann: The Uses of Tradition. Oxford University Press, 1974.

Summary

This study is devoted to a problem of Thomas Mann's influence on Andrey Tarkovsky. The evolution of Tarkovsky's screen adaptation plans of Mann's novels is explored. Also the paper presents a comparative analysis of motifs and details, which the outstanding Russian filmmaker inherited the German writer. Besides, we tried to prove that many aspects of Tarkovsky's film theory were inspired by Mann.