

МОТИВ ТЕАТРА В «ГОФМАНИАНЕ» А.А. ТАРКОВСКОГО

В статье рассматривается мотив театра в киносценарии «Гофманиана», принадлежащем перу кинорежиссера А.А. Тарковского. Анализируя динамику развития данного мотива, автор выходит к проблеме рецепции романтизма в творчестве режиссера, разделявшего романтическую концепцию двоемирия, но не принимавшего романтической установки на умственное постижение *иного*.

Ключевые слова: киносценарий, театр, мотив, романтизм, двоемирие.

Прежде всего, следует оговориться, что тема «Тарковский и театр» гораздо шире заявленной в теме этой статьи мотивной сферы театра и театральности в киносценарии одной из неосуществленных постановок Тарковского. Как известно, Тарковский активно сотрудничал с разными театральными коллективами, сам ставил спектакли («Гамлет», «Борис Годунов»), напряженно думал о проблемах театральной эстетики, приглашал для участия в своих фильмах театральных актеров. Мотив театра играет довольно значимую роль в последнем из фильмов кинорежиссера – в «Жертвоприношении», главный герой которого, как и его жена, – актер, разочаровавшийся в театре и оставивший его для почти уединенного существования.

Что касается «Гофманианы», то мотиву театра в этом сценарии принадлежит одна из ключевых ролей наряду с такими мотивами и мотивными сферами, как двойничество, зеркало/зеркальность/отражение и т.д.

Для начала просто назовем те основные эпизоды и фрагменты текста, в которых «театральный сюжет» «Гофманианы» развивается особенно активно.

Первый такой эпизод находится непосредственно в самом начале текста, – это «глава», открывающая киносценарий и озаглавленная «Гофман», и следующая за ней – «Моцарт». В этой, последней, главе измученный болезнью и нетрезвый герой, постепенно приходя в себя, обнаруживает, что он находится в гостинице, соединенной с театром, – так, что из его номера слышны «приглушенные голоса, звуки настраиваемых инструментов» и т.п. Далее герой оказывается в ложе, откуда смотрит спектакль («Дон Жуан» знаменитого господина Моцарта из Вены).

В следующем за этим эпизоде («Донна Анна») в ложе Гофмана оказывается исполнительница главной роли. Между нею и Гофманом происходит диалог, в завершении которого героиня исчезает, унося с собой зеркало. Наутро слуга сообщает Гофману, что «певица, исполняющая партию донны Анны, внезапно скончалась сегодня ночью».

* © Перепелкин М.А., 2009

Перепелкин Михаил Анатольевич – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

Следующий эпизод, развивающий «театральный сюжет», — «Грепель». В этом эпизоде Гофман, узнав о предстоящей свадьбе Юлии Марк, предсказывает скорый пожар театра, «в котором будут играть мою (т.е. Гофмана. — М.П.) музыку».

Наконец, в одном из финальных эпизодов («Гофман-два»), в самом деле, как и было предсказано, горит театр, лопаются цветные окна, в дыму мечется голубиная стая и т.д.

Кроме этих прямых театральных «включений», в тексте киносценария содержится еще целый ряд более частных отсылок к «театральному сюжету» таких, например, как «театральный шепот» Гофмана («Юлия Марк»), соседство винного погребка и оперного театра («Глюк») и т.д.

Еще раз подчеркнем, что динамика «театрального сюжета» в «Гофманиане» находится в прямой зависимости от характера линий, образующих сюжетно-мотивную структуру данного текста. Поэтому, чтобы понять, каково место театра в тексте сценария, надо принять во внимание весь комплекс взаимосвязанных мотивов. Однако и этот предварительный разговор о структуре «театрального мотива» в сценарии способен, с нашей точки зрения, кое-что прояснить как в плане организации этого мотива, так и в плане построения всего текста сценария, и общей концепции творчества Тарковского, в особенности в том, что касается его рецепции романтизма.

Ставя перед собой целью понять, каково место мотива театра в «Гофманиане» и в эстетических представлениях Тарковского в целом, попробуем найти ответы на два частных вопроса, а именно — каков смысл театрального эпизода, открывающего текст «Гофманианы»; и второй вопрос — каков смысл пророчества Гофмана и его исполнения?

Итак, в эпизоде, который открывает сценарий, Гофман приходит в себя и узнает от слуги, что через потайную дверь из его номера можно попасть в ложу примыкающего к гостинице театра, что он, собственно говоря, и делает, становясь свидетелем разворачивающегося на сцене действия.

Имеет смысл процитировать один фрагмент данного эпизода с тем, чтобы разговор о его структуре стал бы, насколько возможно, менее абстрактным.

Театр был достаточно вместителен, отделан со вкусом и ярко освещен. В ложах и в партере, судя по шуму и говору, — полным-полно зрителей. И, оценивая увертюру, — оркестр превосходный.

Анданте потрясало ужасами грозного подземного царства слез...

Нечестивым торжеством прозвучала ликующая фанфара в седьмом такте аллегро... Увертюра рассказывала о столкновении человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему гибель... Наконец, буря улеглась. Взвился занавес.

Гофман греет ладони о толстый хрустальный бокал.

Темная ночь. Зябко и сердито кутаясь в плащ, шагает перед павильоном Лепорелло. «День и ночь изволь служить...» — раздается по-итальянски со сцены.

Из павильона выбегает Дон Жуан, следом — донна Анна, удерживая нечестивца за плащ. Какое лицо!

Рассыпавшиеся пряди темных волос вьются по спине, белое ночное одеяние не может скрыть красоты, не предназначенной для нескромного взора. И что за голос! — «Не надейся! Все напрасно...». Подобно сверкающим молниям пронизывают гром инструментов отлитые из неземного металла звуки!

Дон Жуан тщетно старается вырваться, только хочет ли он вырваться? Почему не оттолкнет он эту женщину и не бросится бежать? Злое ли дело подкосило его или же лишил сил и воли внутренний поединок между любовью и ненавистью? Старик Отец заплатил жизнью за то, что безрассудно набросился в темноте на сильного противника...

Дон Жуан откидывает плащ и предстает во всем блеске затканного серебром наряда из красного бархата. Великолепная, исполненная мощи фигура, мужественная красота черт: благородный нос, пронзительный взгляд, нежно очерченные губы; вздрагивающие брови на какой-то миг придают лицу мефистофельское выражение и, хотя не вредят красоте, вызывают безотчетную дрожь. Кажется, что женщины, на которых он бросил взгляд, навсегда обречены ему и, покорствуя недоброй силе, стремятся навстречу собственной гибели... [1].

Кому принадлежит сознание в этом эпизоде? Ответить на этот вопрос однозначно довольно трудно и даже, пожалуй, невозможно.

Вот первая фраза: «Театр был достаточно вместителен и т.д.». Чьи это слова? Как будто, они принадлежат дистанционированному и незаинтересованному повествователю, всеведущему и не локализованному в одной точке. Но уже следующая за этой фраза заставляет начать сомневаться в только что сказанном: «В ложах и в партере, с у д я по ш у м у и г о в о р у, — полным-полно зрителей» (разрядка наша. — М.П.). Если кто-то судит о чем-то по косвенным признакам, то, по всей видимости, этот кто-то не так уж и всеведущ, дистанционирован и т.д. Наконец, следующая за процитированной, третья, фраза абзаца окончательно убеждает в том, что сознание в данном фрагменте принадлежит не абстрактному субъекту, растворенному во всеобщем знании и видении происходящего, а локализовано в одной точке, достаточно частной и, в принципе, легко находимой: «И, оценивая увертюру, — оркестр превосходный».

В дальнейшем, по мере развертывания повествования, сомнения, охарактеризованные выше, то появляются вновь, то исчезают. Текст, в одной фразе обретающий характер абсолютно явного напряженного внутреннего монолога, в соседней теряет даже малейшие признаки субъективности и оценочности и превращается в нейтральное повествование от третьего лица. В ряде случаев это происходит в рамках одной фразы, начинающейся в одном ключе и заканчивающейся в другом. Более того, одна и та же фраза, в контексте всего вышесказанного, может быть прочитана и как нейтрально-повествовательная, и как лично окрашенная. Приведем примеры такого рода контаминаций.

«Из павильона выбегает Дон Жуан, следом — донна Анна, удерживая нечестивца за плащ, какое лицо!». Если первая часть этой фразы еще может быть принята за нейтральное повествование от третьего лица, то ее финал содержит совершенно явную оценку, принадлежащую, скорее всего, тому, кто смотрит на происходящее на сцене из зрительного зала.

«И вот — что за голос! — «Не надейся!» Все напрасно!...». Подобно сверкающим молниям пронизывают гром инструментов отлитые из неземного металла звуки!». Здесь, напротив, итоговая часть фразы от «Подобно сверкающим...» может быть идентифицирована как нейтрально-повествовательная, начало же ее (и особенно: «что за голос!») явно субъективно окрашено.

Таким образом, в рамках первого «театрального» фрагмента «Гофманианы» происходит последовательное смешение разных сознаний — сознания неперсо-

нифицированного повествователя и сознания героя. Они, эти сознания, образуют общее поле, взаимопроникают, снова дистанцируются друг от друга и т.д.

В конечном счете, речь здесь идет о сложных отношениях, в которые вступают внешнее и внутреннее, меняющиеся местами и претерпевающие ряд перекодировок. Так, в роли «внешнего», нейтрально-повествовательного, слоя, составляющего структуру сознания в рассматриваемом фрагменте, выступает собственно театральная реальность, реальность представления, мир Дон Жуана, донны Анны и других персонажей, то есть, по существу своему, — внутренняя, художественная, реальность. «И, напротив, роль «внутреннего» играет взгляд из зрительного зала, внешний, эмпирически обусловленный (в этой связи характерны реакции «зрителя» на происходящее на сцене: «...какое лицо!... Что за голос!» и другие).

Но в данном случае дело не в этом, а в том, что, напряженно взаимодействуя и проникая друг в друга, эти разные реальности не смешиваются окончательно, сохраняют свою самость. Даже очень тесно смыкаясь, они сохраняют способность дистанцироваться, оставаясь самими собой.

В этой связи особый интерес приобретает то, что происходит дальше, в главе «Донна Анна». А дальше происходит следующее. Герой (Гофман) обнаруживает в своей ложе героиню идущего на сцене представления, донну Анну, разговаривает с ней, далее, по ее же просьбе, смотрится с ней в одно и то же зеркало, после чего донна Анна исчезает, взяв с собой это зеркало. С этого момента Гофман перестает отражаться в зеркалах, а его болезнь значительно прогрессирует.

Как надо понимать это появление героини в ложе зрителя спектакля и то, что происходит в этой ложе после?

На наш взгляд, здесь две выше названные реальности — спектакля и зрительного зала, художественная и эмпирическая, внешняя и внутренняя — предельно приближаются друг к другу, становясь одним целым. Процесс последнего и окончательного сближения этих реальностей, с этого момента утрачивающих свою самостоятельность, составляет сюжет происходящего в ложе разговора. Приведем его фрагмент.

Он понимает, что должен заговорить с ней. Проходит несколько томительных минут, прежде чем он решается на это:

— Как это может быть, что вы здесь?

— Здесь? Нет ничего проще и естественней. Разве с вами никогда не случилось — ну хотя бы во сне — чувствовать уверенность в том, что все возможно: чего бы вы ни захотели, все непременно исполнится. Да и исполняется, если вы вдруг решаете проверить истинность этого своего чувства.

— Только во сне.

— А разве сон не такая же реальность, как и явь? — улыбается она и, заметив, что он смотрит не на нее, а на ее отражение в зеркале, прибавляет: — нельзя смотреть в зеркало на ночь (...)

— Посмотрите сюда, — просит она, указывая на зеркало.

Теперь они стоят рядом и глядят в глаза отражений друг друга. Потом донна Анна накидывает на зеркало шаль, снимает его со стены и исчезает вместе с ним в темноте коридорчика.

Сон и явь, искусство и практическая жизнь, сцена и зрительный зал до сих пор образовывали ту систему координат, существуя внутри которой герой, страдая, болея и т.д., все же справлялся, если можно так выразиться, с необходимостью существовать и даже находил в себе силы творить, «чтобы хоть чем-нибудь отличаться от животного».

Теперь, когда сцена и ложа сомкнулись, эта система координат больше не существует, и перед героем встает вопрос, чем является то новое единомырие, которое образуется из слияния яви и сна, гостиничного номера и театра и т.п. Является ли оно по преимуществу миром художественным или, напротив, тем, что противостоит ему, то есть предельно практическим, холодно-расчетливым и т.п.?

Ответ на этот вопрос герой ищет в нескольких следующих главах и находит дважды – вначале в качестве предварительного прозрения и, во второй раз, в качестве вывода, с которым трудно спорить и что-либо в нем опровергать. Обе попытки дать ответ на этот вопрос, как было показано выше, также связаны с «театральной» линией в «Гофманиане».

Первая попытка ответа представляет собой, как было сказано, прозрение, или пророчество, героя, предсказывающего пожар в театре, где идут постановки его опер.

Гофман останавливается посреди улицы (...) стоит посреди перекрестка и рассматривает брусчатку у себя под ногами. Его пальцы до белизны сжимают набалдашник трости.

– Куда вы пропали? – зовет его Куиц.

– Посмотрите! – отвечает Гофман и показывает тростью в глубину переулочка. – Вот так скоро сгорит театр, в котором будут играть мою музыку.

Объятый пламенем Берлинский оперный театр. Пылают декорации: как огненные птицы, догорают в воздухе тюль и вуали. Рушатся перекрытия. На барышне из кордебалета вспыхивает пачка, и та, словно падающая звезда, пронесется в дыму кулис. Гудит пламя... С этой минуты Гофман становится неменяемым.

Чтобы понять характер и значение этого пророчества, надо принять во внимание контекст, в котором оно появилось.

Глава, где звучит данный приговор-прозрение, называется «Грепель», – по имени мужа Юлии Марк, героини платонического обожания Гофмана. Известие о предстоящей свадьбе Юлии и Грепеля прозвучало для него неожиданно, пронзило его своим прозаизмом и полным несоответствием его душевному состоянию. И, собственно, оно, это известие, стало поводом для пророчества о пожаре в театре.

Как связаны предполагаемое замужество Юлии Марк и предвидение пожара? Связь между ними есть, и связь эта самая прямая.

До сих пор герой, переставший отражаться в зеркалах, не знал, что собою представляет та единственная реальность, возникшая из образовавшегося на месте прежней биполярной системы координат нового мироустройства. Перестать отражаться в зеркалах еще не значит, что из напряженного взаимодействия-отражения искусства и практической жизни точно победила последняя, поглотив искусство. Теоретически здесь был возможен и другой вариант, а именно – вариант искусства, ассимилировавшего к себе практическую реальность, вобравшего ее в себя.

Увы, теоретически вероятный, этот последний вариант таким и остается — вероятным, но не сбывшимся. Сбывается же обратный ему, то есть практическая необходимость поглощает искусство, силовое поле зрительного зала подчиняет себе сцену. Это обстоятельство со всей ясностью открывается герою, узнавшему о предполагаемом замужестве его идеала: совсем скоро возвышенная Юлия Марк должна стать женой торговца, а значит — театру больше нечего делать в этом мире, мире Греспелей и таких же, как он, торговцев.

Последние точки над «i» в том, что касается полного овладения искусства практической реальностью либо наоборот, оказываются расставленными в эпизоде уже не привидевшегося герою, а в самом деле разразившегося пожара (глава «Гофман-два»).

И здесь вновь следует принять во внимание контекст. Действие эпизода происходит в винном погребе недалеко от театра, где к Гофману и кавалеру Глюку присоединяется «человек во фраке советника министерства юстиции, расшитом золотом» — двойник Гофмана, Гофман-два. Между Гофманом и его двойником происходит диалог, который заканчивается «фокусом» человека в раззолоченном фраке: ударом ладони по столу он превращает морковные кружочки в золотые. И сразу после этого на пороге погреба появляется человек с сообщением о пожаре.

— Господин Гофман! — нарушая одиночество маэстро, кричит, появившись в дверях, пожилой человек в ливрее. — Пожар! Театр горит! Здание театра охвачено пламенем. К нему невозможно приблизиться от жара. Пожарные лошади шарахаются, обрывая упряжь. Лопаются цветные окна. В дыму мечется голубиная стая. Ночь. Дымятся стены пожарища. Мрачно смотрят оконные проемы в безоблачное звездное небо.

И снова пожар в театре — на этот раз не привидевшийся, а настоящий — становится критическим рубежом в состоянии героя, который, как мы помним, в предыдущем случае стал невменяемым, а теперь практически слег, чтобы уже не подняться.

Как связаны между собой морковные кружочки-золотые и пожар театра и есть ли между ними вообще связь? На наш взгляд, эта связь есть, и она прямая.

Если поводом к «предвидению» пожара стало известие о замужестве Юлии Марк, то есть о разрушении хоть и высокого, но внешнего по отношению к герою идеального образа, то на этот раз инициатором и непосредственной причиной такого разрушения оказывается сам герой, его двойник, насколько отличный от «Гофмана-один», настолько и близкий ему. И это он, раздвоившийся герой, сводит все споры о высоких материях и о метафизике к деньгам, которые оказываются единственной и наиболее полновластной метафизикой (напомним: деньгами становятся кружочки моркови, то есть морковь при ближайшем рассмотрении оказывается презренным металлом).

Эта ситуация самопредательства и становится непосредственным поводом для непризрачного пожара театра, означающего полное развенчание иллюзий насчет образовавшейся из двух разных реальностей одной, «единомирной». Увы, это единомирие профанного, обывательского толка, и театр а нем совершенно лишней.

Подведем итог сказанному.

Три ступени в развитии «театрального» мотива в «Гофманиане» — это ступени последовательного смешения-соединения разных реальностей — эмпирической и художественной, и дальнейшего выяснения характера этого новообразования. Причем, если первоначально рассматриваются разные варианты возможного бытования этого новообразовавшегося синтеза, который может быть как преимущественно эмпирико-бытовым, так и утонченно-эстетическим (феноменальным либо ноуменальным), то по мере развития сюжета выясняется, что иллюзии, связанные с возможным доминированием эстетического над бытовым, призрачны, и быт, в конечном счете, полностью подавляет искусство. В тексте сценария то, о чем говорилось выше, реализуется, в том числе, при помощи мотива театра — вначале этот театр делает шаг в сторону быта, а потом сгорает — в видении и наяву.

Последнее, о чем стоит напомнить, — это то, крайне непростое, отношение автора «Гофманианы» к романтизму, о котором не однажды писали исследователи [См.: 2. С. 484-485; 3. С. 81-88]. Это непростое отношение нашло выражение также в способе раскрытия мотива театра в тексте «Гофманианы».

Нежизнеспособность романтизма, по мнению Тарковского, заключается в довлеющем в его идеологии и эстетике «умном» начале, которое контролирует, сдерживает, устанавливает границы и т.д.

Приведем еще одну цитату из первого «театрального» эпизода, — фрагмент диалога Гофмана с донной Анной.

— *Что же дает вам музыка? Она делает вас счастливым?*

— *Н е з н а ю... Она доказывает возможность выразить абсолютно бесконечное. Искусство — единственная возможность п о з н а т ь его.*

— *Вы стремитесь к этому? И вам не страшно? Зачем вам это?*

— *Затем, может быть, чтобы хоть чем-нибудь отличаться от животного...*

Обратим внимание на выделенные нами «н е з н а ю», «п о з н а т ь» в ответах героя и на последнюю формулировку («Затем, может быть...»), являющуюся ответом на риторический, по большому счету, вопрос собеседницы о смысле его отношения к искусству. Герой говорит о знании, либо — о незнании, отвечая на вопросы, не только не предполагающие такого рода ответов, но и сопротивляющиеся им. Он «не знает», что дает ему музыка и делает ли она его счастливым; искусство он рассматривает как способ «п о з н а н и я» бесконечного и т.д.

Собственно, все или почти все страдания и мучения героя в основе своей имеют единственную причину, а именно — невозможность однозначного «умного» решения проблемы. Так, Гофман оказывается не в состоянии, не в силах найти однозначный ответ на вопрос, кто он такой, и т.п. Ему мало просто быть кем-то, ему нужна «умная» определенность, дефицит или отсутствие которой заставляют героя страдать.

Знание выступает крайне значимым элементом той формы мировоззрения, которая, по словам В.М. Жирмунского, основывалась на резкой противоположности идеала и действительности. «Здесь (у Гофмана. — М.П.) действительность как бы окончательно лишается Бога, затвердевает, становится карикатурой; ей противоположен идеал, столь непохожий на нее, что он кажется иллюзией» [4. С. 192].

Попытки найти «умное» решение и разочарование в умственной составляющей тех или иных вопросов являются также катализатором «театрального» сюжета. Гофман не знал того, что Юлия Марк выходит замуж за Грелея, а когда ему это стало известно, ему привиделся пожар в театре. Аналогичным образом герой, общаясь со своим двойником, Гофманом-два, может сосуществовать с ним до тех пор, пока не сформулировал свой главный вопрос, обращенный к нему и к себе: «А вы? Кто вы?». Герой хочет знать, он страшится «безумия... и смерти», которые сливаются для него в одно общее понятие, и в ответ на свою жажду знания он получает известие о гибели театра — не призрачной, а совершенно реальной.

Путь в искусство не может быть путем знания — такой вывод делает автор «Гофманианы», наблюдая вместе со своим героем, как «лопаются цветные окна... дымятся стены пожара... мрачно смотрят оконные проемы в безоблачное звездное небо». Желание знать сомкнуло обыденную реальность с реальностью искусства, а потом уничтожило последнюю.

Библиографический список

1. Тарковский, А.А. Гофманиана / А.А. Тарковский // Искусство кино. — 1976. — №8. Все дальнейшие цитаты из текста киносценария приводятся по этому источнику.
2. Болдырев, Н.Ф. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н.Ф. Болдырев. — М.: Вагриус, 2004. — 528 с.
3. Хренов, Н.А. «Смерть» и «рождение» автора в зрелищном дискурсе: А. Тарковский на фоне реабилитации культуры Серебряного века / Н.А. Хренов // Вестник КосГУ им. Н.А. Некрасова. Серия «Культурология»: Энтелехия. — 2007. — Т. 13. — №14. — С. 69-89.
4. Жирмунский, В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. — СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. — 232 с. (Памятники и история европейского романтизма).

M.A. Perepelkin

THE MOTIF OF THE THEATRE IN A.A. TARKOVSKY'S «GOFMANIANA»

The motif of the theatre in A.A. Tarkovsky's film script «Gofmaniana» is considered in this article. Analyzing the dynamics of the development of this motif author approaches to the problem of reception of romanticism in the works of the director which shared the romantic conception of two worlds, but which did not accept the romantic aim at the rational comprehension of «the other».

Key words: film script, theatre, motif, romanticism, the conception of the two worlds.