

Г.Н.Крапивин

РОБЕР БРЕССОН, АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И ОТВЕТ ЛЬВА ТОЛСТОГО НА ПОСЛАНИЕ ДОСТОЕВСКОГО

В данной статье предпринята попытка показать элементы творчества Робера Брессона, Андрея Тарковского и Льва Толстого, связанные с особенностями осмысления глобальных замыслов Достоевского, воплощенных в романах «Преступление и наказание» и «Идиот». Но так как первые двое — гении кинематографа, а последний — классик мировой литературы, то результатами этого осмысления явилось создание самостоятельных произведений («Карманник», «Наудачу, Бальтазар», «Сталкер», «Фальшивый купон»), в которых присутствует глубинный диалог авторов с Достоевским. Главная цель исследования — реконструировать скрытую полемику, главным образом Толстого с Достоевским. Но обо всем по порядку.

Принято считать, что Робер Брессон в своей жизни сделал две экранизации по произведениям Достоевского — «Кроткая» и «Четыре ночи мечтателя». В литературной и научной среде эти фильмы интереса не снискали. Их было принято упоминать в докладах среди прочих экранизаций малой прозы Достоевского. На мой взгляд, творчество Брессона незаслуженно оставлено на периферии внимания филологов, хотя дает уникальные возможности для проникновения в художественный мир Достоевского. Из тринадцати полнометражных фильмов французского классика мирового кино восемь так или иначе имеют отношение к произведениям русского писателя.

Сначала слово самому Брессону: «До сих пор я нашел только двух писателей, с которыми мог бы согласиться: Жоржа Бернаноса — не в полной мере, не во многом, и, конечно, Достоевского. Мне бы хотелось, чтобы источник моих фильмов был во мне самом, а не в литературе. Но даже если я делаю фильм по Достоевскому, я стараюсь обойтись без литературщины. **Пытаюсь подобраться к чувству самого автора** и отобрать то, что не противоречит мне самому. Я ставлю фильм не для того, чтобы показать произведение Достоевского. Когда

мне попадаетея книга вроде „Дневника сельского священника“, я отбираю в ней то, что сам могу чувствовать. То есть то, что я сам мог бы написать»¹.

По сути здесь Брессон говорит, что из всех писателей соглашается только с Достоевским. Он работает не с литературными произведениями как таковыми, а с отдельными идеями Достоевского — как он их чувствует и понимает. В одних фильмах он использует его сюжет, в иных — в качестве основы берет произведения других авторов: Жоржа Бернаноса — «Дневник сельского священника» (1936), «Новая история Мушкетты» (1937) и Льва Толстого — «Фальшивый купон» (1904), — но накладывает на них трансформированные идеи Достоевского. Так, любимые фильмы Андрея Тарковского «Дневник сельского священника» (1951) и «Наудачу, Бальтазар» (1966) обнаруживают связь с романом «Идиот»; «Карманник» (1959) и «Деньги» (1983) — с «Преступлением и наказанием»; «Мушкетт» (1967) и «Кроткая» (1969) — с «Кроткой»; «Четыре ночи мечтателя» (1971) — с повестью «Белые ночи»; «Вероятно, дьявол» (1977) — с романом «Бесы». Причем открыто заявленными фильмами по произведениям Достоевского являются лишь уже упомянутые «Кроткая» и «Четыре ночи мечтателя».

В марте 1965 г., в период съемок ленты «Наудачу, Бальтазар», режиссер сам снялся в документальном фильме-интервью «Неизвестный Брессон» с молодым литератором Франсуа Вейерганом, причем вопросы себе он написал сам. Когда речь зашла о главном герое еще не законченной работы, *осле* по имени Бальтазар, Брессон вдруг открыл роман Достоевского «Идиот» и прочел фрагмент об осле, который своим криком разбудил Мышкина. Сам режиссер не говорит, что эти два осла как-то связаны, но надо знать его манеру излагать свои мысли и на экране, и в речи. Несколько ранее в этом фильме-интервью Брессон сказал: «Мне удастся самое трудное, — не показывать вещи, а только намекать на них»². В интервью же Полу Шредеру он говорил: «Если фильм снабжает зрителя достаточным количеством примет, причины он выведет сам»³. По сути в своих заявлениях

¹ Шредер, Пол. Вероятно, Робер Брессон. Интервью 1976 года // Киноведческие записки. 2000. № 46 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/607/> (дата посещения 10.11. 2018).

² Документальный фильм «Неизвестный Брессон» (реж. Ф. Вейерган, 1965). Запись с экрана (3-я мин.) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KX95sUCLM-Y> (дата посещения 10.11. 2018).

³ Шредер, Пол. Вероятно, Робер Брессон. Интервью 1976 года.

Брессон дает понять, а в фильме почувствовать, что за судьбой ослика Бальтазара стоит невероятная глыба романа Достоевского! Ни больше ни меньше! И такое присутствие гениального русского писателя ощущается в большинстве его фильмов.

Но мы сейчас остановимся на двух, имеющих непосредственное отношение к роману «Преступление и наказание». Это «Карманник» и «Деньги».

Хотя «Карманник» и является своеобразной экранизацией «по мотивам» романа со схожей сюжетной линией, не каждому удастся разглядеть в нем присутствие Достоевского. Это самостоятельное произведение, действие которого происходит в конце 50-х гг. XX века (на момент съемок Брессону 58 лет). Его главный герой — не кровавый убийца, а карманный вор, которого роднит с Раскольниковым сходство философских убеждений о вседозволенности «избранных». Конечно же, Родион Романович, лишивший жизни старуху процентщицу Алену Ивановну и сестру ее Лизавету, не чета Мишелю, пекущемся лишь о содержимом кошельков своих клиентов, однако и тот и другой убеждены в своем превосходстве над окружающими, а следовательно — «право имеют». Помимо этого убеждения их роднит и то, что оба нарушают закон из-за денег. Только Раскольников, потрясенный содеянным и пребывающий в постоянном страхе разоблачения, спешит избавиться от них как от главной улики, даже не помышляя воспользоваться награбленным, а Мишель, наоборот, пользуется «результатами своего труда», поддерживает больную мать, за которой ухаживает соседка Жанна, героиня фильма, не занимающаяся, однако, в отличие от своего прообраза Сони Мармеладовой, проституцией. Фильм лишен романного накала, в нем нет ни одного убийства или самоубийства. Даже естественная смерть матери Мишеля вынесена за кадр. Но режиссер будто ведет нас за руку по зыбкому песку сюжетных совпадений и расхождений с великим романом, показывая извечность человеческих трагедий. «Дело не в том, чтобы показывать вещи, а в том, чтобы ощущать их. Заставлять людей чувствовать то же, что и я сам. Самое важное и самое реальное — мой способ чувствования и его передача другим»⁴.

То, что действие фильма происходит в современной Брессону действительности, позволяет ему трансформировать убийцу в карманника, смягчив таким образом само преступление. Раскольников не мог совершать карманные кражи не только в силу своего характера.

⁴ Там же.

Эта профессия требовала высокой воровской квалификации, которая, при наличии определенного таланта, достигалась путем длительных тренировок. С незапамятных времен карманники, в отличие от убийц, были элитой воровского мира, а в России того периода — крайне малочисленны из-за ограниченного поля деятельности, требующего плотного скопления народа, желательного обеспеченного. Большинство краж совершалось в церквях, а сами карманники чаще всего были членами воровских шак. Все это для Раскольникова, «не привыкшего к толпе и бежавшего всякого общества» (6; 11), было неприемлемо. Для преступного обогащения ему оставалось только ограбление с убийством, требующее не специальной подготовки, а лишь решимости убивать. Но всё это было бы банально без идейной подоплеки. Эпизод с подслушанным в трактире разговором студента и офицера дает основание полагать, что, идя на убийство старухи процентщицы, Раскольников оправдывает себя намерением «восстановить справедливость».

Брессон оберегает своего героя от подобных идейно-нравственных коллизий. Переживания Мишеля гораздо скромнее. Он вообще другой. Вступает в преступное сообщество, почувствовав опасность, бежит в Англию, где, подобно Алексею Ивановичу из «Игрока», спускает все деньги на женщин и азартные игры. Однако, несмотря на это, нас не покидает ощущение сложного взаимодействия Мишеля с героем Достоевского. Как будто режиссеру удалось затеять разговор не со зрителем, а с автором романа. Зритель присутствует при этом в качестве стороннего наблюдателя, чье рефлектирующее сознание дистанцировано от диалога художников.

Эта отстраненность от зрителя особенно восхищала Андрея Тарковского. Вот что он говорит в документальном фильме «Путь к Брессону» (1983): «Такая независимость своего творчества от мнения зрителя и критика стала для меня символом поведения режиссера перед лицом публики».

Но в чем же суть этого разговора режиссера с Достоевским? В вышеупомянутом фильме-интервью Брессон говорит о кинематографе, что «это новый язык, который может привести к открытиям». Как мне представляется, Брессон, делая «открытие», ставит перед собой цель — используя доступные ему средства, улучшить не роман (что в принципе невозможно), а его главного героя и убедить в такой возможности самого Достоевского. Режиссер «улучшает» образ Раскольникова, используя современные условия, которые позволяют Мишелю не стать убийцей. Вот авторское пояснение в начале фильма: «Это вовсе не детектив. Автор хотел изобразить историю **честного**

юноши, по слабости своей ставшего вором». Невольно вспоминается строчка Бродского (из «Писем римскому другу»): «Но ворюга мне милей, чем кровопийца».

Значение брессоновской попытки «улучшения» трудно переоценить. Она поднимает планку для режиссеров, экранизирующих Достоевского, на совершенно особый уровень. Как кажется, единственный, кому в полной мере удалось последовать за идеей Брессона, был другой гений мирового кино — Андрей Тарковский. Связь этих режиссеров несомненна. Еще в 1976 г. своими любимыми фильмами Тарковский называл «Дневник сельского священника» и «Мушкет», а любимым режиссером — Робера Брессона: Брессон своим творчеством, сказал он, «сумел возвысить кинематограф до высот соседствующих, более старших видов и жанров искусств» («Путь к Брессону»). А вот что Тарковский говорит о своих собственных задачах: «Моя цель — вывести кино в ряд всех других искусств. Сделать его равноправным перед лицом музыки, поэзии, прозы и т. д.»⁵.

Любопытны почти идентичные высказывания обоих режиссеров о снимавшихся у них актерах. Из фильма-интервью «Неизвестный Брессон»: «Почему вы называете своих актеров моделями? — *Брессон*: Потому что я не хочу называть их ни актерами, ни исполнителями, так как они таковыми не являются. Они существа, с которыми я обращаюсь как с бесценными сокровищами». Тарковский же на вопрос: «Вы что актеров за людей не считаете?» — ответил: «Нет, они для меня ВСЁ» (из воспоминаний Э. Радзинского). В документальном фильме «Путь к Брессону» режиссер Луи Маль говорит: «Казалось, на съемочной площадке никто не понимал, что он делает». Как мы помним, многие работавшие с Тарковским в один голос утверждали, что никто не знал, что же они играют и каковы истинные замыслы режиссера.

«Следует найти и выработать принцип, по которому можно было бы действовать на зрителя индивидуально, то есть чтобы тотальное изображение стало приватным. (В сравнении с литературным образом, живописным, поэтическим, музыкальным.) Пружина, как мне кажется, вот какая — это показать как можно меньше, и по этому меньшему зритель должен составить мнение об остальном целом. На этом, на мой взгляд, должен строиться кинообраз»⁶.

⁵ Тарковский А.А. Мартиролог: Дневники 1970–1986. [Флоренция]: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 107.

⁶ Там же. С. 81.

Тарковский вобрал в себя не только метод Брессона, но и его сверхзадачи. Как мне кажется, в полной мере их воплощение удалось ему в фильме «Сталкер» (1979), представляющем собою «прикровенную экранизацию» романа «Идиот», где режиссер, избегая сюжетных переключек, выстраивает тонкую психологическую параллель своего героя с князем Мышкиным.

Известно, что Тарковский всю свою творческую жизнь хотел снять «Идиота», но как-то не сложилось. Одна из последних записей в книге «Мартиролог: Дневники 1970–1986», косвенно касающаяся этих намерений, датируется 1983 г. В ней Тарковский цитирует письмо руководства Госкино президенту Экспериментального центра кинематографии Дж.Граццини: «Ознакомившись с адресованной Госкино СССР копией Вашего письма режиссеру А.Тарковскому от 6 июня с. г., хотел бы сообщить Вам, что киностудия „Мосфильм“ настаивает на выполнении обязательств, которые **А.Тарковский взял на себя ранее, заключив с ней договор на написание сценария фильма „Идиот“**. В связи с этим представляется, что Тарковскому следовало бы урегулировать в Москве свои деловые отношения с этой студией. <...> Петр Костиков, заместитель председателя Госкино СССР, Москва, 4.VIII. 83 г.»⁷.

Читая дневники Тарковского, опубликованные в «Мартирологе», я отметил, что отношения режиссера с романом «Идиот» и идеей его экранизации складывались очень неоднозначно с самого начала:

1 февраля 1973 г.

«Возникла идея. Поставить „Идиота“ для телевидения, 7 серий! Цвет. Но для этого необходимо говорить с Лапиным, без посредников и без лишних чиновников. Идея недурна!

„Идиот“ — несколько серий для телевидения.

Фильм о Достоевском.

„Отец Сергей“ — тоже для ТВ.

Поставить „Идиота“ было бы совсем неплохо. Получилось бы 7 серий. Сейчас надо придумать заработок»⁸.

15 февраля 1973 г.

«Перечитал „Идиота“. И почему-то идея постановки его для меня как-то поблекла и увяла. Мне почему-то было скучно его читать»⁹.

⁷ Там же. С. 508.

⁸ Там же. С. 84–85.

⁹ Там же. С. 87.

25 декабря 1974 г.

«Верно ли, что я стремлюсь к „Идиоту“? Не превратится ли экранизация в иллюстрацию моих принципов, которые будут неорганичными на фоне структуры самого романа?»¹⁰.

19 марта 1975 г.

«Два дня тому назад был у Ермаша. „Сталкер“ одобрен (три мелких замечания). Заявка на „Идиота“ тоже принята»¹¹.

10 мая 1976 г.

«Когда меня „разрешат“.

Мне скучно будет снимать „Сталкера“, хотя я знаю как.

Мне скучно будет снимать „Идиота“.

Я хочу истины собственной»¹².

7 сентября 1976 г.

«Лариса приехала в среду.

Договор на „Идиота“ заключен, аванс выплачен»¹³.

28 мая 1977 г. Таллин

«Снимать трудно, непонятно как. Бойм пьет. Если я не расстанусь с ним до конца работы, то уж никогда с ним не встречу. Гоша (Рерберг. — Г.К.) тоже. Несерьезные, мелкие, лишенные самолюбия люди. Инфантильные выродки. Дебилы»¹⁴.

16 апреля 1979 г.

«Может быть, есть смысл заняться эстонским сценарием — все-таки деньги. Ермаш настаивает на „Идиоте“. Надо во что бы то ни стало делать в Италии „Путешествие“. <...> А „Сталкер“, кажется, получился самым лучшим из всех моих фильмов. Коля Ш<ишлин> и Станислав К<ондрашов>, по-моему, не поняли. Наверное, не могут поверить в мою наглость и находятся в недоумении.

Ответить на телеграмму из Ташкента. Попросить Аркадия переделать финал»¹⁵.

12 января 1981 г.

«А что делать с договором на „Идиота“? Надо найти договор и посмотреть, сколько я получил в качестве аванса»¹⁶.

¹⁰ Там же. С. 128.

¹¹ Там же. С. 153.

¹² Там же. С. 156.

¹³ Там же. С. 163.

¹⁴ Там же. С. 175. Рерберг вспоминал, что Тарковский не знал, как и что снимать. На женскую роль претендовала его жена Лариса Кизилова (Тарковская), против которой была вся съемочная группа.

¹⁵ Там же. С. 204.

¹⁶ Там же. С. 310.

То есть, судя по всему, несмотря на заключенный договор, Тарковский отказался от прямой экранизации «Идиота». Вероятно, он понял, что уже на уровне сценария фильм будет намного слабее романа, а Тарковский привык, чтобы его работы в художественном отношении превосходили экранизируемые произведения («Иван» Богомолова, «Солярис» Лема, «Пикник на обочине» Стругацких). «Идиот» Достоевского оказался неподъемным для экранизаций и театральных постановок. На мой взгляд, не было ни одной совершенной экранизации этого романа. В частности, 10-серийный фильм В.Бортко с прекрасными актерами получился только сюжетным и не затронул скрытых глубин романа, я уже не говорю о криптотекстах.

Отдельного разговора заслуживает фильм «Дневник сельского священника» — своеобразная «прикровенная экранизация» некоторых идей, порожденных романом Достоевского. В этом фильме Брессон совершенно не затрагивает сюжетную линию «Идиота». По такому же принципу была создана и лента «Наудачу, Бальтазар». Эти идеи и метод Тарковский взял на вооружение и по-своему великолепно реализовал.

Не побоюсь высказать мнение, что в трех последних фильмах Тарковского («Сталкер», «Ностальгия» и «Жертвоприношение») не просто присутствуют глубинные реминисценции из романа «Идиот», но режиссер пытался, посредством главных героев, развить и **улучшить** образ князя Льва Николаевича (в рамках задачи, определенной в письмах к Майкову и Соне Ивановой). Главные герои этих фильмов (как и князь — «рыцарь бедный» Мышкин, «защитник» красоты в романе «Идиот») тем или иным способом пытаются спасти мир, словно тоже руководствуясь фразой: «Мир спасет красота». В «Жертвоприношении» Александр, в молодости игравший на сцене князя Мышкина, с этой целью сжигает свой дом. В «Ностальгии» образ Мышкина просматривается в двух главных героях. Принимаемый за **безумного**, Доменико во имя спасения других сжигает себя, в то же время русский писатель Андрей Горчаков, пронеся горящую свечу через бассейн, умирает от сердечного приступа. В этом случае Тарковский применяет от обратного описанный нами ранее прием Достоевского с раздвоением образа¹⁷, но идет еще дальше и в итоге делает его единым. Горчаков и Доменико по сути одно целое и в конце фильма воссоединяются в смерти и в зеркальном отражении (Янковский в зеркале

¹⁷ См.: Крапивин Г.Н. Но так ли уж он «смешон»? // Достоевский и современность: Материалы XXX Международных Старорусских чтений 2015. Великий Новгород, 2016. С. 112.

вместо себя видит Эрланда Юзефсона). Это единение подчеркивает поразительная формула «1+1=1» (на старых газетах в доме, где происходит встреча Горчакова и Доменико), в которой, по моему мнению, *единица* как целое (результат сложения двоих, казалось бы, совершенно разных людей) равна *двум* (взятым поодиночке).

Но всё же наиболее удачным и органичным воплощением героя Достоевского, на мой взгляд, получился образ Сталкера, из второй, *окончательной* версии фильма. Он (в исполнении Кайдановского), как ни один другой в мировой культуре, и внешним обликом, и беспомощностью, и неспособностью не помочь, и тонкостью мировосприятия воплощал всё лучшее, чем мы привыкли наделять Льва Николаевича Мышкина (а может быть, и превышал князя в этих качествах). К тому же, пять лет тюрьмы, да и сама профессия, лишаящая права на ошибку, приближают его к опыту самого Достоевского. Заметим, что изначально за скрытую основу образа Сталкера Тарковский хотел взять отнюдь не Мышкина, а Моллоя Сэмюэля Беккета, при этом роль сыграть самому:

25 декабря 1974 г.

«Совершенно гармонической формой для меня сейчас мог бы быть фильм по Стругацким: *непрерываемое*, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное. („Моллой“ С.Беккета.) Схема жизни человека, стремящегося (действенно) понять смысл жизни. **И самому сыграть.** Не рухну ли я под тяжестью двух аспектов? Ах, интересно! <...>

(*Взять «Моллоя» для Стругацких*)»¹⁸.

То есть намечалась *идея соединить в одном фильме два совершенно разных литературных произведения. В дальнейшем Беккет был заменен Достоевским. То есть Моллой был заменен на Мышкина, а «идея» снять «Идиота» иначе родилась во время работы.*

Любопытно, кого Тарковский планировал на главные роли в так и не состоявшейся прямой экранизации «Идиота». Настасью Филипповну должна была играть Маргарита Терехова. Анатолий Солоницын выступил бы в роли рассказчика-Достоевского. Это проверенные, любимые актеры режиссера. Но на роль князя Мышкина Тарковский планировал Александра Кайдановского, который у него ни разу не снимался! И вот в «Сталкере» он приглашает Кайдановского (с амплуа

¹⁸ Тарковский А.А. Мартиролог: Дневники 1970–1986. С. 128–129.

белогвардейского офицера и человека, готового ответить ударом на любое оскорбление) на роль грубого негодяя, напоминающего Идиота из подготовительных материалов к ранним редакциям романа, который в окончательном варианте трансформируется в тончайшего, раннего человека, так похожего на героя Достоевского из канонического текста романа!

Вот что пишет Татьяна Хорошилова об исполнителе роли Сталкера:

«Кайдановский настороженно относился к тому, что Тарковский из него вытаскивал то, чего сам Саша в себе не любил и не хотел никому показывать. В „Сталкере“ было заложено зернышко, которое он ото всех прятал, — какая-то неземная, вселенская, сверхчеловеческая внутренняя доброта. На грани юродства. **Князь Мышкин**, а Саша считал себя личностью сильной, динамичной, киплингской»¹⁹.

История создания фильма «Сталкер» очень похожа на историю написания романа «Идиот». Как мы помним, Достоевский уничтожил весь первоначально написанный текст, поняв, что роман может стать «**посредственным**» (28₂; 239). Скорее всего, за время, проведенное в работе над ним, у Достоевского сформировалась «идея», как (используя не изначально присутствовавшую в замысле шекспировскую модель, а тему «Дон-Кихота») сделать роман гениальным. Нечто похожее произошло и с Тарковским. Фильм переснимался три раза. Первые натурные съемки фильма под названием «Машина желаний» в Исфаре (Таджикистан) были прекращены из-за начавшегося землетрясения. Натура для продолжения съемок была найдена в Эстонии, недалеко от Пярну, на реке Яхве (сцены вне «зоны» снимались непосредственно в Таллине). Фильм был практически завершен, но пленка с почти полностью отснятым материалом испортилась при проявке. Как ни горевал Тарковский по поводу утраченного первого варианта фильма, сколько бы трагедий ни пришлось пережить и ему, и Георгию Рербергу, Александру Бойму, Шавкату Абдусаламову, да и многим другим участникам тех съемок, но позднее в глубине души, думаю, режиссер втайне радовался своей выстраданной находке.

Вот что пишет сценарист Аркадий Стругацкий:

«Значит, так, — произнес он [Тарковский] уже деловито. — Поезжай в Ленинград к своему Борису, и чтобы через десять дней у меня был новый сценарий. На две серии. Антураж не расписывайте.

¹⁹ Российская газета. 2004. 17 декабря.

Только диалоги и краткие репризы. И самое главное: **Сталкер должен быть совершенно другим.** — Каким же? — опешил я. — Откуда мне знать. **Но чтобы этого вашего бандита в сценарии и духу не было!**

Я вздохнул, помнится. А что было делать? <...>

Мы написали не фантастический сценарий, а сценарий-притчу <...>. В Зону за исполнением заветных своих желаний идут модный Писатель и значительный Ученый, а ведет их **Апостол** нового верования, своего рода идеолог.

Я вернулся в Таллин ровно через десять дней. <...>

Лицо его [Тарковского] ничего не выражало, только усы торпшились, как всегда, когда он был погружен в свои мысли. <...> Затем сказал, глядя поверх наших голов: „**Первый раз в жизни у меня есть мой сценарий**“»²⁰.

Из воспоминаний Бориса Стругацкого:

«А<ркадий> Н<атанович> был с ним на съемках в Эстонии. И вот он вдруг, без всякого предупреждения, примчался в Ленинград и объявил: „**Тарковский требует другого Сталкера**“. — „Какого?“ — „Не знаю. И он не знает. Другого. Не такого, как этот“. — „Но какого именно, трам-тарарам?!“ — „Не знаю, трам-трам-трам-и-тарарам!!! ДРУ-ГО-ГО!“... Это был час отчаяния. День отчаяния. Два дня отчаяния. На третий день мы придумали **Сталкера-юрродивого**. Тарковский остался доволен, фильм был переснят»²¹.

«**Юродивый**», «**Апостол**», «**мессия**» — налицо все предполагаемые положительные качества Мышкина, так сочетаемые с записями Достоевского: «**Князь Христос**» (9; 246), «**Князь. Юродивый?!**» (9; 200). Вот материал, с которым можно было работать. Для Тарковского это была настоящая удача, ведь созданием второго варианта «**Сталкера**» ему удалось не только «**воссоединить**» свой фильм с великим романом Достоевского, но и, следуя опыту Брессона, «**улучшить**» образ его главного героя, воспринимаемого большинством в качестве «**положительно прекрасного человека**», то есть лучше которого и быть никого не может. Такая задача была посложнее, чем сделать из убийцы карманника.

²⁰ Стругацкий А. Каким я его знал // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. В 11 т. СПб., 2001. Т. 11: Неопубликованное. Публицистика. С. 421–423). «Борису пришла в голову идея: дать в фильме **нечто вроде нового мессии**» (Там же. С. 369).

²¹ Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному: 1969–1973. «Пикник на обочине» (фрагмент) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/hr-stalker/Boris.html> (дата посещения 10.11. 2018).

Существует видеозапись, где Тарковский, рассуждая о литературе, достаточно определенно высказывает свое мнение о Мышкине: «Герой — это не какой-то сверхчеловек, а героем художественного произведения оказывается Башмачкин из „Шинели“ Гоголя, князь Мышкин Достоевского, Раскольников, Германн Пушкина. Непонятно, так сказать, если вдруг поставить... Герой? Ну какой же герой, собственно, Мышкин, или Раскольников, убивший старуху-процентщицу? Или Башмачкин, мелкий чиновник, у которого украли шинель? Или князь Лев Николаевич Мышкин, **не вполне нормальный человек?**»²².

Видимо, как «положительно прекрасный человек» Мышкин Тарковского не совсем устраивал.

Как мне кажется, Тарковский в «Сталкере» глубоко и тонко использует аллюзии на пушкинскую «Сцену из Фауста» (как Достоевский в «Идиоте» — на пушкинского же «Рыцаря бедного»), организовав свою «комнату» как пространство, обладающее возможностью исполнять желания (у Пушкина это прерогатива беса). На примере Брессона Тарковский не только понял, как можно, используя сюжет Стругацких, воплотить заветную идею Достоевского, но по уровню постановки задачи превзошел своего учителя. На мой взгляд, только Брессону и Тарковскому удалось в своих фильмах обращаться непосредственно к Достоевскому так, как будто он был их консультантом или даже сорежиссером. Другие не прямые экранизаторы, переносившие произведения Достоевского в современное им время, даже такие, как Акира Куросава («Идиот», 1951), Лукино Висконти («Белые ночи», 1957), Бернардо Бертолуччи («Партнер», 1968), лишь отталкивались от сюжетов и идей писателя, а диалог вели с эстетиками-зрителями, искусными критиками, единомышленниками по кинематографу (путем использования киноцитат), но только не с Достоевским.

Вспоминает ассистент Тарковского Марианна Чугунова:

«Я после всей этой истории со „Сталкером“ убедилась в том, что Андрею Арсеньевичу было нужно очень много времени, чтобы замысел формировался внутри. Чтобы его не запускали, давали какие-то паузы <...>. В конце концов ведь Андрей Арсеньевич переделал сценарий под требования Рерберга (уже изгнанного с картины. — Г.К.), но никогда в этом не признавался»²³.

²² Фильм «Московская элегия» режиссера А.Н.Сокурова (Ленинградская студия документальных фильмов, 1988).

²³ Документальный фильм «Рерберг и Тарковский: Обратная сторона „Сталкера“» (Реж. И.Майборода, 2009). Запись с экрана (37-я —40-я мин. 2-го часа) [Элек-

По свидетельству Чугуновой, во время съемок Тарковский пересматривал фильмы Брессона «Наудачу, Бальтазар», «Мушкетт», «Дневник сельского священника».²⁴

Кстати, судя по записям в «Мартирологе», Брессон и Тарковский встречались минимум четыре раза. Но Тарковский не пишет, о чем они говорили. Возникла ли в разговорах интересовавшая обоих тема Достоевского, для нас так и осталось тайной.

Теперь остановимся подробнее на фильме «Деньги» (1983) и посмотрим, как Брессон ощутил и воплотил на экране замысел Толстого — взять за основу своей повести «Фальшивый купон» роман Достоевского «Преступление и наказание». Погружение режиссера в этот роман Достоевского не закончилось постановкой «Карманника». В своем последнем фильме «Деньги» Брессон вновь вернулся к трансформации образа Раскольников (но уже не в сторону улучшения) и позволил своему герою Ивону, совершая пять убийств, с лихвой восполнить «недоработки» Мишеля. Без хорошего знания текста определить присутствие Достоевского в фильме практически невозможно. Только в финале данный крупным планом взмах топора (обухом) над беззащитной женщиной, так похожей на Лизавету, и явно восходящее к роману признание Ивона намекают на то, что скрыто стоит за этим фильмом.

И тут начинается самое интересное. В открывающих фильм титрах заявлено, что он снят по мотивам повести Льва Толстого «Фальшивый купон» (1904). Выходит, Брессон объединил произведения двух титанов русской классики? Отнюдь нет, он только следовал заявленному сюжету.

Вот что мы читаем в повести Толстого о действиях его героя *Степана Пелагеюшкина*:

«Уж убить, так обоих. Пропел второй петух. Делать, так теперь, а то рассветет. Нож он приметил с вечера **и топор**. Он сполз с печи, **взял топор** и нож и вышел из кухни. Как раз он вышел, и за дверью щелкнула щеколда. Мещанин вышел в двери. Он сделал не так, как хотел. Ножом не пришлось, а он **взмахнул топором и рассек голову**. Мещанин повалился на притолоку и наземь.

тронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BETS6nlHQB8> (дата посещения 10.11.2018).

²⁴ Георгий Рерберг — Марианна Чугунова — Евгений Цымбал. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. 2006. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article20> (дата посещения 10.11.2018).

Степан вошел в горницу. Матрена вскочила и в одной рубахе стояла у кровати. Степан **тем же топором убил и ее.**

Потом зажег свечу, вынул деньги из конторки и ушел»²⁵.

Так были совершены первые убийства. А вот как рисует Толстой образ Марии Семеновны, за которым проглядывает тень Лизаветы:

«...Мария Семеновна, сморщенная, худая, пятидесятилетняя женщина, одна только содержала всех <...>. И, как это всегда бывает, на нее же наваливали все дела, какие нужны были, и ее же все трое и ругали и даже бил зять в пьяном виде. **Она все переносила молча и с кротостью...**»²⁶

Ночью, прокравшись в дом, Степан Пелагеюшкин убивает (хотя и ножом) всю семью Добротворовых, и Мария Семеновна, как и Лизавета, не оказывает убийце сопротивления: «...она не подняла рук, не противилась и только прижала их к груди и тяжело вздохнула»²⁷. Однако Степан, потрясенный именно ее убийством, не выдерживает и, подобно Раскольникову, делает признание:

«К вечеру другого дня он поднялся и пошел в кабак. Насилу добрал до кабака и стал пить. <...>

В кабак пришел урядник.

— Ты чей будешь? — спросил его урядник.

— А тот самый, я вчерась у Добротворова всех перерезал»²⁸.

Сравним признание Степана с заявлением Раскольникова:

«— Это я... — начал было Раскольников.

— Выпейте воды.

Раскольников отвел рукой воду и тихо, с расстановками, но внятно проговорил:

— **Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором, и ограбил»** (6; 410).

Выходит, Брессон не придумал, а лишь увидел и заострил внимание на присутствии Достоевского в повести «Фальшивый купон»? Зачем же Толстому понадобилось такое скрытое цитирование важных моментов «Преступления и наказания»?

Как мы помним, Достоевский и Толстой, будучи современниками и имея общий круг знакомых, не только ни разу не встречались на протяжении всей жизни, но и не состояли в переписке. Однако так ли

²⁵ Толстой Л.Н. Фальшивый купон // Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 14. С. 161.

²⁶ Там же. С. 161–162.

²⁷ Там же. С. 171.

²⁸ Там же. С. 172.

безупречно последнее утверждение? В ноябре 2011 г. на конференции «Достоевский и мировая культура» в С.-Петербурге я выступал с докладом «Штрихи к портрету главного героя. Разговор с Толстым», где высказал гипотезу, что Достоевский при помощи криптотекста включил в роман «Идиот» некое послание специально для Толстого. Ключом к криптотексту явилось полное совпадение имени и отчества героя романа с именем и отчеством Льва Николаевича. Чтобы раскрыть смысл этого послания, нужна статья, равная по объему настоящей. Мне же сейчас достаточно обозначить сам факт скрытого обращения одного писателя к другому. Расчет автора «Идиота» был на то, что Толстой обязательно прочтет роман «Идиот» и не сможет не заметить в тексте ключевых точек, понятных только ему. Я же использовал прием прочтения романа глазами Толстого.

Сейчас всех заинтересованных читателей я отсылаю к своей статье «Штрихи к портрету главного героя», где обозначены и прокомментированы важнейшие элементы повествования в романе «Идиот», которые должен был, по замыслу Достоевского, особенно остро воспринять Лев Толстой как обращенные лично и только к нему.²⁹ Для большинства достоевсковедов такой подход к тексту «Идиота» явился полной неожиданностью. Тем не менее И.Л.Волгин опубликовал мою статью в сборнике материалов Московского симпозиума 2012 г. Однако и тогда мало кто поверил в саму возможность шифрованного послания, и основной вопрос, который задавали коллеги, был: «А зачем это потребовалось Достоевскому?» (как будто если мы не в состоянии ответить на этот вопрос, то и сама проблема существовать не может). Для меня же главным было: понял ли Толстой, что Достоевский обращается именно к нему, понял ли смысл послания и как его воспринял?

Как мне тогда казалось, Толстой проигнорировал или сделал вид, что не заметил этого тайного обращения. И вот своим фильмом Брессон сделал интересную подсказку. Великий режиссер естественно не знал про скрытое послание автора «Идиота», но абсолютно точно ощутил присутствие Достоевского в повести Толстого. При внимательном анализе повести «Фальшивый купон» становится очевидным, что Толстой не только увидел обращение Достоевского, но и ответил ему, используя тот же самый прием.

²⁹ См.: Крапивин Г.Н. Штрихи к портрету «главного» героя // IV Междунар. симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под общ. ред. И.Л.Волгина. М., 2014. С. 396–407.

Как я уже указал, в «Идиоте» первый ключ — имя заглавного героя *Лев Николаевич* — появляется на восьмой странице. В повести Толстого имя и отчество Достоевского прописано в первой строке!

«**Федор Михайлович** Смоковников, председатель казенной палаты, человек неподкупной честности, и гордящийся этим <...> вернулся из палаты в самом дурном расположении духа»³⁰.

Этим совпадением Толстой словно бы намекает на ответственность Достоевского за все последствия событий, произошедших с героями (и не только). Показательно и то, что Смоковников (какая говорящая фамилия!) представлен ярким атеистом. Заметим, что к моменту завершения Толстым повести (1904) Достоевский уже двадцать три года как умер. История более чем интересная.

Работу над «Фальшивым купоном» Толстой начал в 1880 г., то есть еще при жизни Достоевского, но закончить не успел. Получается, что все эти годы он вынашивал замысел ответа и, видимо, хотел, чтобы читатели его восприняли. В середине повести сигнал первой строки подкрепляется приведенными выше фрагментами, перекликающимися с «Преступлением и наказанием». А далее следует пространный нравоучительный ответ Достоевскому, отчасти обладающий признаками палимпсеста, о том, что мелкогато у него в «Преступлении и наказании» и надо писать иначе, развивая линию перерождения убийцы в истинного христианина. Лев Николаевич со свойственной ему прямоотой как бы говорит Достоевскому, что не нужно было морочить голову читателям *смакованием* разных художественных хитросплетений, а ясно и четко показать весь тернистый путь к праведной жизни, как это делает сам Толстой, в чем, по его мнению, читатель более всего нуждается.

Еще одна сцена из повести, об убийстве крестьянами Петра Николаевича, напоминает о некоторых обстоятельствах смерти отца Достоевского.³¹ Учитывая насыщенность текста «Идиота» событиями из биографии Толстого, которые он не мог не заметить, и реминисценции из «Преступления и наказания», такое совпадение не могло быть случайным.

Привлекло внимание еще одно совпадение. Среди «неизданных» текстов Толстого есть короткий рассказ под названием «**Бедные люди**», датируемый 1907 г.³² Это, по сути, пересказ стихотворения Виктора

³⁰ Толстой Л.Н. Фальшивый купон. С. 137.

³¹ См.: Там же. С. 162–164.

³² См.: Толстой Л.Н. Бедные люди // Собр. соч. Т. 14. С. 299–301.

Гюго «Les pauvres gens» (1840–1850-е гг.). Тем не менее само название рассказа заставляет не только вспомнить о первом романе Достоевского, но и невольно сравнить эти произведения. Действительно, на фоне ужасов, представленных в рассказе, «бедность» героев Достоевского кажется надуманной. Создается впечатление, что с обличающей прямоотой Толстой демонстрирует свое превосходство над художественностью Достоевского.

Подобный случай «посланий» через произведения в литературе не единственный. В аналогичной ситуации оказались, к примеру, также не знакомые лично Владимир Набоков и Гайто Газданов. С.А.Кибальник в книге «Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе» посвятил этой переписке целую главу «Газданов и Набоков». Вот что он пишет: «Как ни трудно себе представить, что между Газдановым и Набоковым в реальности только вначале имела место заочная симпатия двух так никогда и не познакомившихся блестящих литературных талантов, а затем состоялась настоящая „интертекстуальная дуэль“, ничуть не менее кровавая, чем у Достоевского с Тургеневым, тем не менее, это именно так. Причем в данном случае метафора „дуэль“ более чем уместна: ведь, в отличие от Тургенева, никак не отреагировавшего на „Кармазинова“, Набоков ответил Газданову на Вольфа „Максимовичем“»³³.

В данном высказывании нас интересует не только «**интертекстуальная дуэль**» Набокова и Газданова, но и напоминание о жесточайшей пародии на Тургенева, сделанной Достоевским в романе «Бесы». Заметим, что прототип Кармазинова ни у кого не вызывает сомнений, а возможность обращения к Толстому в тексте «Идиота» кажется невероятной. Но подобный способ общения Достоевского с оппонентами не ограничивается Тургеневым и Толстым. В той же работе С.А.Кибальника мы находим следующее замечание: «Излишне говорить и о том, что далеко не все письменные свидетельства о литературе русского зарубежья сохранились, не все нам доступны и далеко не все опубликованы. Например, о пародии Достоевского на Гоголя в „Селе Степанчикове и его обитателях“ известно только одно свидетельство (А.А.Краевского), тогда как пародийные парафразы из Гоголя бросаются в глаза почти с каждой его страницы»³⁴.

³³ Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. С. 273–274.

³⁴ Там же. С. 274.

Однако умерший в 1852 г. Гоголь так и не узнал о созданной на него пародии, чего не скажешь о Н.Н.Страхове. Обратимся к другой работе С.А.Кибальника «К разгадке одной писательской диффамации: (Почему Н.Н.Страхов оклеветал Ф.М.Достоевского?)» — о возможных мотивах обвинения Достоевского в «ставрогинском грехе» (в письме Страхова Толстому от 28 ноября 1883 г.):

«Образ Ракитина — это именно жесточайший и в то же время достаточно прозрачный для хорошо знавших Страхова людей (а в особенности для самого Страхова) памфлет против него. Вдобавок при более детальном сравнении героя с его прототипом мы увидим, что в образе Ракитина к отличительным чертам и деталям биографии Страхова примешиваются особенности личности некоторых других литераторов»³⁵.

То есть образовался некий «клуб» русских писателей, задетых за живое Достоевским в текстах его произведений. Тургенев не ответил на пародию в «Бесах» (по крайней мере, такой ответ пока нигде не зафиксирован), Страхов свою обиду сублимировал в пасквиль на Достоевского, и только Толстой использовал в качестве ответа текст своего произведения.

Заметим, что последние двое состояли в дружеских отношениях и вели оживленную переписку. Для нас наиболее интересны два письма: уже упомянутое письмо Страхова с клеветой на Достоевского и ответ на него Толстого. В обоих фигурирует третий член названного «клуба» — Тургенев.

Вот что писал Страхов 28 ноября 1883 г.: «Написал несколько страниц об Тургеневе (для *Руси*), но неужели Вы ничего не напишете? Ведь во всем, что писано, такая фальшь, холод! А я с ним помирился — хоть и не имею права так говорить: не знал его почти вовсе»³⁶.

И вот как через неделю, 5 декабря, ответил Толстой:

«Книгу Pressencé тоже прочитал, но вся ученость пропадает от загвоздки.

Бывают лошади — красавица: **рысак**, цена 1000 рублей, и вдруг заминка, и лошади-красавице, и силачу — грош цена. Чем больше живу, тем больше ценю людей без заминки. Вы говорите, что помирились с Тургеневым. А я очень полюбил. И главное, за то, что **он был**

³⁵ Кибальник С.А. К разгадке одной писательской диффамации: (Почему Н.Н.Страхов оклеветал Ф.М.Достоевского? // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 55. С. 199.

³⁶ Переписка Л.Н.Толстого с Н.Н.Страховым: В 3 т / Изд. Общества Толстовского музея, СПб., 1914. Т. 2. С. 309–310.

без заминки, и маштачок без заминки свезет, а то рысак, да никуда на нем не уедешь, если еще не завезет в канаву. И Pressencé и Достоевский — оба с заминкой. И у одного вся ученость, а у другого весь ум и сердце пропали за ничто. Ведь Тургенев и переживет Достоевского. И не за художественность, а за то, что без заминки»³⁷.

Заметим, оба знают о параллели Тургенева и Кармазинова и оба превозносят его над Достоевским. Думаю, то, что Достоевский использовал в отношении к ним схожий прием, для них тоже не тайна. Понятно, в какую канаву это может завести. Их роднит чувство общей обиды. Отсюда и неприятие Толстым художественности Достоевского, и то высокомерие, которое сквозит как в этом письме, так и в «Фальшивом купоне».

Остается один неразрешенный вопрос: понял ли Толстой, о чем пытался говорить с ним Достоевский в «Идиоте», а потом и в «Бесах»? Ведь если Тургенев и Страхов удостоились криптопародии, то с Толстым все значительно сложнее. Но это тема уже другого исследования.

³⁷ Толстой Л.Н. Собр. соч. Т. 19. С. 25–26.